



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922)

Laura Bellver Poissenot

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) i a través del Dipòsit Digital de la UB (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) y a través del Repositorio Digital de la UB (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) service and by the UB Digital Repository (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.



LA EDITORIAL MONTANER Y SIMÓN (1868-1981). EL ESPLENDOR DEL LIBRO INDUSTRIAL ILUSTRADO (1868-1922)

Laura Bellver Poissenot

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Mireia Freixa Serra

LA EDITORIAL MONTANER Y SIMÓN (1868-1981). EL ESPLENDOR DEL LIBRO INDUSTRIAL ILUSTRADO (1868-1922)

Laura Bellver Poissenot

Tesis doctoral dirigida por la Dra. **Mireia Freixa Serra**

Programa de Doctorado:

· **Societat i Cultura. Història, Antropologia, Art, Patrimoni i Gestió cultural** ·

Àmbito de investigació:

· **Història i Teoria de les Arts. Història de l'Art Modern i Contemporani** ·

Plan de ejecució: 2012-2016

Departamento de **Historia del Arte**

Facultat de Geografia i Història

Universitat de Barcelona

Septiembre 2016

LA EDITORIAL MONTANER Y SIMÓN (1868-1981). EL ESPLENDOR DEL LIBRO INDUSTRIAL ILUSTRADO (1868-1922)

Índice	5
Presentación	11
Agradecimientos.....	17
Metodología y material de consulta.....	20
· Bibliotecas y Archivos	21
· Testimonios.....	28
· Citas y gestión bibliográfica.....	30
1. Contexto histórico social.....	31
1.1. La sociedad española en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX	31
1.2. El consumo de libros y el nuevo público lector	35
1.3. El porqué del libro ilustrado en el siglo XIX.....	41
1.4. Leer y/o aparentar. El libro para contemplar	45
1.5. Las publicaciones por entregas	49
1.6. Las bibliotecas y “gabinetes de lectura”. Libros y prensa escrita	52
1.7. La trama empresarial: editores, librerías, impresores	53
1.8. Los artífices del mundo editorial: autores y agentes literarios, autores artísticos	58
2. Las artes gráficas en Cataluña a partir de 1850	61
2.1. Panorama de las artes gráficas y la edición del libro industrial en Cataluña.....	61
2.2. Evolución de los sistemas de impresión para la ilustración de libros	62
2.3. La tipografía también innova en el sector editorial	71

2.4. La estructura de los establecimientos tipográficos	72
2.5. El papel y las tintas	74
2.6. La encuadernación industrial	76
3. La editorial Montaner y Simón (1868-1981).....	80
3.1. Presentación	81
3.2. El inicio de la editorial, 1868. Su primera etapa	85
3.3. Los fundadores de la editorial, Ramon Montaner y Francesc Simón.....	91
3.4. Prosopografía de Ramon Montaner i Vila (1828-1921)	94
3.5. Prosopografía de Francesc Simón i Font (1843-1923).....	102
3.6. La editorial y sus ubicaciones iniciales	105
3.7. El edificio de la calle Aragón, 1881	109
3.8. Las instalaciones de la editorial en la calle Aragón	123
3.9. Presupuestos e inversiones en producción.....	126
3.10. La organización interna de Montaner y Simón	131
3.11. Reglamento interno de la Casa Editorial Montaner y Simón, 1918.....	136
3.12. Panorama editorial en Barcelona, la competencia de Montaner y Simón	138
4. Las tres etapas de la editorial Montaner y Simón	142
4.1. La primera etapa: tiempos de esplendor	143
4.1.1. Aspectos administrativos: proveedores, distribuidores y empleados.....	147
· Venta y distribución de las publicaciones de Montaner y Simón.....	155
· El mercado en países de lengua española.....	161
· Promoción y publicidad en prensa.....	163
4.1.2. Gestión literaria: autores y colaboradores literarios.....	167
4.1.3. Gestión artística: Ilustradores, artistas y grabadores.....	188
4.2. La segunda etapa editorial: la trayectoria editorial consolidada. El caso Gallart.....	204
4.2.1. Aspectos literarios: Autores y colaboradores literarios.....	224
4.2.2. Aspectos artísticos: Ilustradores y artistas	227
4.3. La última etapa de la editorial. La fusión con Uteha y el desenlace.....	237
5. El catálogo de las obras editadas de la primera etapa Editorial (1868-1922)	247
5.1. Justificación de las tipologías editadas, grandes temas-grandes colecciones.....	247
5.1.1. El libro monumental y el libro de poesía, literatura religiosa y clásicos de la literatura universal con un denominador común: ser obras ilustradas por Gustave Doré y por artistas autóctonos.....	249

5.1.2. El libro ilustrado erudito y científico. Las Historias: Historia Natural, Historia Universal, <i>Historia General del Arte</i> , etc. Las Ciencias y la Geografía. Atlas y viajes.....	251
5.1.3. El libro de consulta: Diccionarios y Enciclopedias.....	253
5.1.4. El libro de entretenimiento, las novelas	254
5.1.5. Las revistas: <i>La Ilustración Artística</i> y <i>El Salón de la Moda</i>	257
5.2. Catálogo de las obras publicadas de la primera etapa editorial (1868-1922)	260
5.2.1. Introducción	260
5.2.2. El catálogo de las obras de la primera etapa editorial (1868-1922)	261
· Clásicos de la literatura universal	262
· El libro erudito. Las Historias	266
· La excepcional Historia General del Arte	273
· El libro erudito de Geografía. Atlas y viajes	277
· Libros de consulta. Diccionarios y enciclopedias.....	285
· Colección de obras ilustradas por Gustave Doré	286
· Literatura religiosa.....	292
· Libros de poesía	293
· El libro de divulgación, las novelas y las biografías. La Biblioteca Universal y la Biblioteca Universal Ilustrada	295
6. Diseño e ilustración.....	309
6.1 El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa (1868-1922)	309
6.1.1. La editorial y el libro industrial. Generalidades.....	309
6.1.2. Las artes gráficas industriales aplicadas a las ediciones	311
6.1.3. La confección del libro industrial ilustrado: el diseñador de libros, el maquetista y el ilustrador. El proceso de trabajo para un libro bien hecho.....	317
6.1.4. El diseño y la ilustración en las primeras ediciones. Estilos artísticos.....	335
6.1.5. La encuadernación de las primeras ediciones de lujo	354
6.1.6. El libro artístico ilustrado por Gustave Doré	363
· El Romanticismo y el libro ilustrado.....	370
· Gustave Doré, el último ilustrador romántico.....	372
· Los grabadores que trabajaron con Gustave Doré	375
· El aspecto formal de las obras monumentales ilustradas por Doré.....	378
6.1.7. El diseño y la ilustración en las revistas (<i>La Ilustración Artística</i> y <i>El Salón de la Moda</i>	384

6.1.8. La Biblioteca Universal Ilustrada. Diseño e ilustración	395
· El libro cerrado. Diseño y encuadernación. Las cubiertas	396
· El libro abierto. Diseño del interior. Portadas. Composición de páginas. La ilustración interior y sus ilustradores. Tipografía y materiales	416
· La gestión administrativa de la Biblioteca Universal Ilustrada. Honorarios artísticos.....	437
6.2. La gráfica publicitaria y las diferentes estrategias de difusión	441
6.2.1. Imagen corporativa. Evolución de la marca	441
6.2.2. Diseño publicitario: catálogos, carteles, opúsculos y otras estrategias comerciales	447
6.2.3. Los catálogos de las obras publicadas.....	450
6.2.4. Carteles y opúsculos comerciales.....	451
6.2.5. Otras estrategias comerciales.....	454
7. Conclusiones	455
· Cortapisas a la investigación	459
8. Fuentes consultadas.....	463
8.1. Bibliografía y hemerografía.....	463
8.2. Webgrafía seleccionada.....	479
8.3. Miscelánea de otras fuentes consultadas	482
8.4. Nomenclaturas imágenes.....	483
9. Anexos.....	485
9.1. Inventario de obras publicadas	485



Ilustración de Ricardo Opisso para el colofón del capítulo XIII de *Pequeñas grandes almas* de G.A. Martínez Zuviría (1907), Biblioteca Universal Ilustrada © LBP



ARTE GRIEGO.—ORNAMENTACIÓN DE VASOS

Historia General del Arte, Tomo V, La ornamentación de Federico Cajal y Pueyo. Lámina de Arte griego, decoración de vasos (1897)
© LBP

PRESENTACIÓN

La primera vez que llegó a mis manos un libro de la editorial Montaner y Simón, la *Historia General del Arte*, me quedé fascinada por la belleza que contenía en todos sus aspectos formales: su encuadernación, su colorido, sus guardas, su tipografía. Pero sobretodo por su apuesta por unas ilustraciones de una calidad excelente, de un cariz artístico sensacional y que me parecieron poco usuales para la época. Quise saber quién y cómo se hizo, en qué contexto se lograron esas ediciones tan singulares. Ese fue el motor que me llevó a interesarme por profundizar en la historia de Montaner y Simón y ese es el motivo por el que acabé desarrollando esta Tesis.

Montaner y Simón tuvo más de un siglo de actividad, desde 1868 hasta 1981, pero por motivos de espacio nos ceñiremos a sus primeros cincuenta años, los de su esplendor, durante los cuales publicó obras monumentales, científicas, historiográficas y de literatura clásica universal. Obras que como los mismos editores explicaban estaban “profusamente ilustradas”, impresas en castellano y dirigidas a un público lector burgués y acomodado.

Desentrañaremos toda su trayectoria artística, sobre todo en lo que se refiere al diseño y a la ilustración. Pero también analizaremos como avanza el mundo editorial gracias a los adelantos técnicos, la nueva maquinaria, los tipos industriales y los sistemas de impresión que se utilizaron para estampar las ilustraciones.

Intentaremos traer a la memoria los entresijos de la edición industrial de libros que se encontraban perdidos en algunas bibliotecas o archivos bibliográficos. Recuperar parte de nuestro patrimonio cultural, ponerlo en el lugar que se merece y ofrecer una información histórica relevante sobre uno de los sectores industriales más importantes del siglo XIX.

El fenómeno de la eclosión editorial que se dio a lo largo del siglo XIX ha sido estudiado a fondo por diferentes investigadores interesados por el desarrollo cultural de Occidente. Se pueden destacar diversas publicaciones de estudios sobre la historia del libro y la lectura en general, sin embargo con el propósito de analizar monográficamente las grandes editoriales del libro industrial del siglo XIX no encontramos demasiados estudios que analicen el tema en profundidad. Y mucho menos desde una perspectiva amplia del arte, el diseño y la ilustración. Aparte de la excelente publicación de Philippe Castellano del año 2000 sobre la editorial Espasa y su *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* -una parte de la cual ha servido de referencia para el proyecto que presentamos- sólo unos cuantos autores han estudiado las ediciones desde un punto de vista artístico. Distinguimos a Pilar Vélez, quien abarcó la cultura del libro decimonónico desde su aspecto estético. En su *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, publicado en 1989, nos ofreció un enfoque orientado sobre todo hacia el libro de bibliófilo, en él que se hacen constantes referencias a los libros de Montaner y Simón considerándolos modelos ejemplares de obras industriales bien hechas, poniendo en entredicho el común debate sobre las fronteras entre arte e industria. Otra fuente magnífica ha sido la de Eliseu Trenc, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, de 1977, que nos dio una visión muy erudita sobre las artes gráficas, pero ceñida principalmente al período del Modernismo. También hemos contado con la recopilación de artículos de varios autores que la misma Pilar Vélez reunió en *L'exaltación del llibre al vuitcents. Art, Indústria i consum a Barcelona*, de 2008, donde cada autor desarrolla desde su especialidad algún aspecto relacionado con el tema que nos ocupa. Otro buen trabajo consultado ha sido el que desarrollaron en 2002, Santi Barjau y Víctor Oliva, *Barcelona, art i aventura del llibre. La impremta Oliva de Vilanova*, que, a pesar de ser un libro monográfico sobre la imprenta del Garraf, nos ofreció una visión muy amplia del panorama editorial de Barcelona.

Fue también un referente de valor incalculable el estudio de la Doctora Mari Carmen Artigas *El libro romántico* en el que abarcó, en 1953, varios aspectos de diseño gráfico de las ediciones del siglo XIX. Los eruditos especialistas Jean-François Botrel, Martínez Martín, Hipólito Escolar, Feliu Elias y Francesc Fontbona, nos ofrecieron unas visiones muy cautivadoras sobre los aspectos más técnicos o especializados. Pero a pesar de todo hay una carencia latente de bibliografía al respecto. De ahí nuestro interés por aportar más datos. Iniciamos esta investigación con el propósito de rendir homenaje a unos profesionales del sector gráfico que con sus libros, el objeto literario de lujo, el libro erudito y la indispensable novela por entregas, fueron portadores de conocimiento a la vez que contribuyeron activamente a la construcción educativa y del pensamiento social de nuestro siglo XX.

Para empezar queremos determinar las fechas exactas, hoy poco claras, de la fundación de la editorial, así como las de la construcción e inicio de la actividad en su famosa sede modernista de la calle Aragón, obra de Domenech i Montaner.

Para conocer la trama empresarial de la editorial hemos tenido acceso a los libros contables y a los libros de actas de las reuniones de los Consejos de Administración, que se guardaron cuidadosamente desde sus primeros años ¹. Un material, al menos en los primeros libros contables, los Diarios y los Mayores, en los que se incluyeron más de diez mil entradas administrativas de gran valor informativo, que hemos escrutado minuciosamente. A partir de los datos extraídos, hemos intentado descubrir su actividad y su evolución como empresa, sus estrategias comerciales y el extraordinario éxito de ventas que tuvo desde sus inicios. Desgraciadamente, la abundancia de nombres aludidos hace difícil investigar detenidamente cada uno de ellos.

Un factor determinante para la interpretación de las cifras que acumulan estos libros es considerar el valor de la moneda española que dominó en cada momento histórico, ya fueran reales vellón o pesetas. La información que se extrae de esa contabilidad ha de contemplarse con atención y sopesar su relatividad. En este sentido, deberemos esforzarnos a traducir los valores encontrados a “pesetas constantes”, eso es la equivalencia de una cantidad determinada a su valor actual, hecho que nos ayudará a entender su verdadera relevancia. Consideramos orientativo atenernos a un estudio realizado por Jean-François Botrel (1988) que investigó sobre el valor de los productos,

PRECIOS 1860	
Una barra de pan 700 gr.	0,91 céntimos de real
Mano de obra construcción	de 7 a 8 reales por día

PRECIOS 1870	
Una barra de pan 700 gr.	0,295 pesetas (en Barcelona)
	0,26 pesetas (en Córdoba)
Administrativo de primera clase	291,60 pesetas por mes

Fte. Jean-François Botrel, 1988

Por otra parte, recogimos publicidad que nos indicaba que Montaner y Simón anunciaba su Biblioteca Universal, la revista Ilustración Artística y la revista El Salón de la Moda “al verdade-

1. Los libros contables se conservan en el Centro de Documentación del Museu del Disseny de Barcelona (MdD). Los libros de actas de las reuniones de los Consejos de Administración están custodiados por la Biblioteca de Catalunya (BC).

ramente fabuloso precio de cuatro reales semanales” (*La Vanguardia*, 10.01.1884, p.1) ² así como el de los dos tomos de la obra en octavo mayor, *Pensamientos y Recuerdos de Othon, príncipe de Bismarck* (1898) “ilustrados con infinidad de retratos de personajes célebres” que era de quince pesetas los dos tomos. Unas cantidades que nos demuestran que sólo debieron ser accesibles a una sociedad con gran poder adquisitivo y muy motivada por la lectura.

A lo largo de esta Tesis intentaremos despejar algunas incógnitas sobre el mundo editorial y su desarrollo. Pretendemos ahondar en las personalidades de los editores, Ramon Montaner y Francesc Simón, para conocer el modo en que brillaron tanto por sus conocimientos como por la erudición con la que supieron dirigir la empresa: la singularidad de sus estrategias comerciales, su cuidada selección de textos y el control de la producción y las operaciones técnicas, económicas e intelectuales necesarias para conseguir tan magna obra. ¿Qué fue lo que les motivó a decidirse por las ediciones que emprendieron? ¿Quiénes fueron los protagonistas, literarios y artísticos, los autores escogidos para formar parte del catálogo de ediciones y por qué? ¿Cómo gestionaron las ediciones? ¿Cuál fue el interés del consumidor? ¿Hubo realmente un interés por la lectura o más bien un deseo por aparentar un estatus social determinado? Preguntas planteadas insistentemente que, a lo largo de estas páginas, intentaremos responder.

La Tesis tendrá dos partes. En la primera, estudiaremos el contexto de la sociedad de finales del siglo XIX y las características del público consumidor -que no siempre lector- de libros, hablaremos sobre las innovaciones tecnológicas de las artes gráficas y los sistemas de impresión sin los cuales hubiera sido imposible el enorme crecimiento industrial. Pondremos en cuestión todo lo que se conoce y lo que se ha descubierto sobre ella, sus fundadores y el entramado que se desarrolló durante las tres etapas fundamentales de su historia. De su etapa previa, antes de su instalación en la calle Aragón, desvelaremos los vínculos que se establecieron con las empresas proveedoras, durante el proceso de producción industrial, el diseño de los libros y las colecciones, su fabricación, los materiales empleados, la encuadernación, las tiradas y las características propias, hasta su salida al mercado. En lo referente a planes y estrategias de ventas, queremos desvelar la organización que mantuvieron para la difusión de sus libros: la figura del comerciante, de los responsables, de las librerías y sus estrategias comerciales, las suscripciones, la venta por entregas, la publicidad. La importancia de la demanda de las provincias y la exportación al extranjero, sobre

2. *La Vanguardia*, edición de la tarde. La editorial Montaner y Simón estuvo anunciando en 1884 su Biblioteca Universal, la revista Ilustración Artística y El Salón de la Moda en el espacio central de la primera página casi diariamente. Ver <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1884/01/10/pagina-1/34698423/pdf.html?search=montaner%20y%20simón>

todo a Sudamérica, etc. De manera más moderada, también pretendemos hacer hincapié en el sentido cultural de los textos, en sus autores literarios y su proceso de selección que, aunque no sea el objetivo principal de esta Tesis, consideramos una cuestión inseparable del fondo estético de sus obras. Por último, entraremos a analizar las relaciones entre los autores artísticos y la editorial y las fórmulas contractuales que se establecieron entre ellos. Todo ello nos ayudará a conocer mejor cuál fue la demanda social de lectura, el carácter real del consumidor de libros: sus hábitos y su práctica.

La segunda parte de la Tesis abarcará aspectos más específicos sobre el catálogo y las tipologías de las obras desde 1868 hasta 1922. Trataremos de analizar las obras más representativas bajo el punto de vista del diseño y la ilustración, en unos momentos de transición técnica donde la fotografía se iniciaba pero todavía no había cuajado y, por tanto, era el único medio visual que existía para explicar la realidad social y el conocimiento científico. Entraremos a fondo a conocer a los verdaderos protagonistas, los que consiguieron hacer atractivas y relevantes las obras del catálogo de Montaner y Simón.

En este sentido, abarcaremos la ilustración editorial en mayúsculas, la de los grandes protagonistas artísticos del siglo XIX, que en la mayoría de casos eran artistas ya reconocidos por su obra pictórica y cuyas firmas servían de reclamo para aumentar la venta de ejemplares. Pero también prestaremos mucha atención a la ilustración en minúscula, aquella de la que no tenemos tanta información por distintas causas. Bien porque el material llegó de importación o bien porque sus artífices fueron menos distinguidos y sus ilustraciones anónimas, surgidas del trabajo por encargo o a destajo por el que fueron pagados a sueldo y que, al fin y al cabo, constituyeron el grueso de dibujantes que embellecieron esas ediciones.

Trataremos, en definitiva, de dejar testimonio del mundo de la edición, las artes gráficas y la lectura de finales del siglo XIX y principios del XX.

Sería magnífico disponer del tiempo suficiente para analizar íntegramente la trayectoria de la editorial Montaner y Simón, más de un siglo de publicaciones ³, pero con el que contamos nos

3. A partir de la década de 1940 la empresa ofreció un libro exclusivo casi alternativo al libro de bibliófilo artesano, tan de moda entre la burguesía y los coleccionistas que apreciaban las obras bien hechas. Ediciones de tiradas reducidas o impresas en diferentes calidades de papel y acabados y cuyos ejemplares iban numerados haciendo gala de su estatus de obra de arte. Las ediciones de bibliófilo, algunas editadas inusualmente en catalán, aparecieron coincidiendo con la posguerra española y significaron un oasis para un público pudiente que vivía al margen de las miserias que había dejado la Guerra Civil.

tendremos que ceñir tan sólo al estudio de la primera etapa de la editorial, desde su inicio, en 1868, hasta la entrada de la segunda generación de editores, en la segunda década del siglo XX, coincidiendo con el final del Modernismo y que tanto alimentó las consciencias culturales y sociales que hemos heredado.



Ilustración de Ricardo Opisso para la cabecera del capítulo XIV de *Pequeñas grandes almas* de G.A. Martínez Zuviría (1907), Biblioteca Universal Ilustrada © LBP

AGRADECIMIENTOS

Concluyo esta presentación dando las gracias a todas aquellas personas que me han animado a presentar esta Tesis. Desde a resolver una pequeña duda hasta para facilitarme valiosa información, a lo largo de todos estos años han sido muchas las que me han ayudado desde diferentes puntos de vista.

En el ámbito académico, en primer lugar agradezco a mi directora de Tesis, la Dra. Mireia Freixa Serra por haberme ofrecido la posibilidad de optar a hacer este trabajo y por facilitarme sus contactos. Entre ellos el del Dr. Santi Barjau, a quien agradezco enormemente las múltiples consultas que me ha resuelto. Al profesor Dr. Vicenç Furió i Galí por despejarme dudas sobre los grabadores de Gustave Doré y a la Dra. Pilar Vélez por su afinidad y su atenta predisposición. A Francesc Fontbona por ser uno de mis mayores referentes y a Enric Tormo Ballester por indagar en nombre mío en la memoria de su padre, Enric Tormo Freixa, quien fuera responsable de las ediciones bibliográficas de Montaner y Simón en los años cuarenta del siglo XX. A Sílvia Coll-Vinent de la Universitat Ramon Llull por aclararme algunos aspectos de Enric Estelrich y su vinculación con la editorial y a Manuel Llanas de la Universidad de Vic por puntualizarme sobre algunos datos de la historia más reciente de Montaner y Simón.

En el ámbito técnico agradezco la amabilidad y el apoyo que me han brindado Albert Díaz, Montserrat Peris y Silvia Subirana del Centro de Documentación del Museu del Disseny de Barcelona que me han facilitado el poder cotejar gran parte del material que ha dado cuerpo a nuestra investigación. Asimismo agradezco la gran ayuda profesional del personal del Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació (CRAI) de la Universidad de Barcelona y, concretamente, al personal de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía, Geografía i Història, al de la Biblioteca de

Lletres de l'Edifici Històric y al del Campus Mundet. A Luis Barràs, a Laura Nieto y a todo su equipo de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès y también al personal de la Biblioteca Arús. Y especialmente a todo el personal de la Biblioteca de Catalunya en cuyas salas de lectura y consulta he pasado tantas horas tratando de dar coherencia a este estudio.

Agradezco especialmente el trabajo detectivesco de Joaquin Martínez Perearnau y Meritxell Soler de l'Arxiu Central de la Ciutat de la Justícia de Barcelona i L'Hospitalet, que me sirvió como hilo conductor para llegar a conclusiones. A Rosa María Cruellas Serra del Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) y a Joan Ignasi Salcedo del Moral, archivero responsable del Arxiu Central del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya i de l'Audiència Provincial de Barcelona (TSJCAT) por hallar toda la documentación del caso Gallart y sin cuyas explicaciones técnico-jurídicas me hubiera sido imposible desarrollar la trama empresarial de la editorial.

Doy las gracias a Rosa Eva Campos y a sus compañeras de la Fundació Tàpies por haber compartido conmigo de forma desinteresada sus descubrimientos y contactos. En este sentido, quiero agradecer a Albert Marlí Puig, hijo del último conserje de la editorial, por haberme concedido parte de su tiempo para explicarme con gran detalle todos los recuerdos de su infancia. También a María Carmen Quiñones Sanz y a Eugenia y Carmen Rodríguez-Filloo, viuda e hijas del último responsable de la editorial que me aportaron un valiosísimo relato sobre la empresa antes de hacer fallida. y a otros testimonios, como Ramon Capmany Udaeta y su hermana Teresa, herederos directos de la familia Montaner, que me atendieron cordialmente para completar todas las piezas de la historia editorial.

A la Señora María Manadé, gran experta de la obra de Domènech i Montaner que me dio orientaciones sobre la historia de la familia Montaner y me enseñó el castillo de Santa Florentina.

A mi maestro de la Escuela Llotja, Josep Maria Güell, por haberme revelado los arcanos de la tipografía y a Dionís Gutiérrez i Rosich de la Sala Temàtica d'Arts Gràfiques de la Diputació de Lleida por dedicar largas horas a enseñarme los secretos de las tecnologías de impresión del siglo XIX.

Quiero dar las gracias a todas las personas que trabajan en los archivos fotográficos de la ciudad y que me han ayudado a buscar pacientemente material visual que necesitaba para ilustrar mi Tesis. Concretamente a Núria Peiris Pujolar del Arxiu Mas de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic; a Mireia Alises del Institut D'estudis Fotogràfics De Catalunya (IEFC); a Núria Gil Pujol del Arxiu Fotogràfic del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC); a Berenguer Vidal del Arxiu

Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya y a Maria Mena del Arxiu Fotogràfic de Barcelona. A todos ellos, mi mayor admiración por la agilidad profesional que me han demostrado en la búsqueda de imágenes.

Al Dr. Aitor Quiney por su complicidad y por estar casi las 24 horas del día al otro lado del ordenador aclarando mis dudas sobre encuadernación y otros asuntos relacionados con las artes gráficas del siglo XIX y con quien me ha sido grato compartir datos e información que ayudarán a ampliar el conocimiento de nuestro apasionante pasado editorial. Agradecer también a Marta Pijuan de la empresa de subastas Soler y Llach por conservar material gráfico de Montaner y Simón que me ha permitido desarrollar un discurso más coherente sobre la publicidad de la editorial. A Victoria Bermejo por sus innumerables sugerencias y sus correcciones. A José Manuel Urós y a Laura Meseguer por sus precisiones en el arte de la tipografía. Y, en definitiva, a todos mis amigos más próximos y compañeros de trabajo por darme ánimos y no haberme olvidado a pesar de estar desaparecida durante tan largo tiempo. A mi familia y sobre todo a mi hija, a quien pido perdón porque ha crecido sin entender el porqué de tantas horas sin su madre y que ahora espera pacientemente que me dedique a ella, en exclusiva.

Pido disculpas a las personas que me ayudaron desde los inicios de esta Tesis y que, por mi falta de experiencia, no retuve sus nombres. A todas ellas, muchas gracias.

Barcelona, 19 Septiembre 2016

METODOLOGÍA Y MATERIAL DE CONSULTA

La primera cuestión que nos planteamos, cuando abordamos por primera vez la realización de este trabajo de investigación, fue saber si existían suficientes elementos genuinos a analizar en las ediciones de Montaner y Simón para considerarlos representativos del estudio en su conjunto. Atendiendo a su diversidad, el examen directo practicado sobre las más de doscientas obras que publicó Montaner y Simón, sobre todo en lo que se refiere a su aspecto formal, nos permitió concluir que existía una riqueza estética y una variedad tipológica de géneros y estilos que, efectivamente, merecían un estudio más minucioso en el que valía la pena implicarse.

La Tesis que presentamos es una tesis multidisciplinar. Llevados por el afán de conocer los entresijos del mundo editorial y concretamente los que contextualizaban la trayectoria empresarial de Montaner y Simón como una de las editoriales más importantes del siglo XIX y parte del XX, debimos sumergirnos en asuntos tan diversos como la Historia, la Sociología, la Historia del Arte, la Historia de la Literatura, la Ilustración, la Fotografía, la Biblioteconomía, la Economía de empresas e incluso, la Jurisprudencia, especialidades todas ellas que han formado parte de los conocimientos básicos necesarios para el desarrollo de esta investigación y que nos han obligado a indagar en bibliotecas y archivos de las más diversas disciplinas.

Más concretamente, en lo que se refiere a la bibliografía consultada para desarrollar el tema de la Ilustración de libros y a fin de fortalecer las ideas expuestas en esta Tesis, hemos debido ampliar nuestros conocimientos en Diseño y Artes Gráficas. La Historia de la Ilustración, contrariamente a la del arte y de la poesía, comparte el conocimiento con la literatura y en este sentido está formada por un conjunto de construcciones diversas que emanan de la Historia de la Literatura, de la Historia del Arte, del Grabado, de la Edición, de la Lectura, de la Sociología, etc., diferentes puntos de vista que nos han ayudado a percibir el tema desde una perspectiva mucho más amplia.

La metodología aplicada para esta Tesis debía satisfacer y facilitar la investigación sobre la editorial aplicando unos pasos que cumplieran un orden bien establecido. Teníamos que partir de un Estado de la Cuestión que nos permitiera conocer qué se había escrito sobre la editorial Montaner y Simón. En una primera valoración de la bibliografía existente, pudimos descubrir que la mayoría de los autores consultados hablan extensamente sobre sus inicios en el siglo XIX y durante la época del Modernismo pero, a partir de su segunda etapa, en los años veinte del siglo XX y casi hasta su cierre, no existen apenas referencias. Casi un siglo en que, no solo desde un punto de vista artístico, intención de nuestro estudio, sino también desde otros muchos ámbitos culturales como el literario o el social, apenas se hizo difusión de su trayectoria en los medios escritos.

Para tomar consciencia previa sobre el tema, se hacía necesaria una observación general de las obras más citadas en la bibliografía existente y que representaban, sin duda, el sustento elemental de la investigación a seguir. También era indispensable verificar las fuentes de información, fuentes inéditas y fuentes de primera mano, que nos ayudarían a cuestionar la hipótesis de trabajo y a estructurar nuestro discurso. Finalmente, teníamos que elaborar una propuesta de interpretaciones con la que llegar a resultados objetivos para la formación de unas conclusiones ordenadas que permitieran ofrecer una Tesis de investigación sobre Montaner y Simón con el rigor indispensable de manera que nos hiciera merecedores del reconocimiento científico y académico, desde una perspectiva de la Historia del Arte.

• Bibliotecas y Archivos

Entrados en el asunto a tratar, el primer objetivo fue buscar la información que proporcionaban los catálogos publicitarios que la misma editorial imprimía para presentar a sus clientes, las obras disponibles y la aparición de nuevas publicaciones a la venta. La recopilación bibliográfica de todo este material, para lo cual acudimos a los fondos de la Colección Borrás⁴ custodiada por la Biblioteca de Catalunya (BC), permitió la elaboración del capítulo más importante del trabajo final de Master (TFM)⁵. A partir de ese trabajo, elaboramos un archivo con una relación ordenada y cronológica de todas las publicaciones conocidas de la editorial. Las fechas se obtuvieron princi-

4. “Fons de l’Editorial Montaner y Simón (1877-1950)” en “Materials: Autògrafs de Borràs Barcelona”, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Sección de Manuscritos, 2008

5. Bellver Poissenot, Laura. *L’editorial Montaner y Simón. Un segle d’edicions il·lustrades*. Directora: Dra. Mireia Freixa i Serra Barcelona: Universitat de Barcelona. TFM-LR. El otro siglo XIX, (GRACMON), curso 2011/2012

palmente de los prospectos de la editorial y la documentación que se conserva en la Biblioteca de Catalunya, de la revisión exhaustiva de todos los catálogos de las bibliotecas consultadas y de las plataformas de venta *on-line* de libros antiguos ⁶. En la medida que ha sido posible, los datos han sido verificados a partir de la consulta de los mismos ejemplares publicados de la editorial que se conservan en los fondos bibliotecarios.

Con todos los datos extraídos pudimos realizar un documento gráfico, el conocido excel, que reuniría la información relevante de la editorial ordenándola por fechas, colecciones, títulos de la obras, autores literarios, autores artísticos, aspectos de formatos, medidas, número de páginas, sistemas de impresión, encuadernaciones, páginas ilustradas y observaciones. Los objetivos que pretendíamos con esta gráfica estaban claros desde el principio, pero el documento quedaba abierto a poder incluir cualquier información que se considerara relevante para facilitar la investigación.

Este archivo informatizado, excel, se convirtió en una herramienta personal de consulta de máxima importancia y utilidad para facilitar la localización de las obras publicadas y hacer comprensible la trayectoria de la editorial. Una tarea muy laboriosa que hemos tenido que llevar a cabo con un rigor extraordinario y que ha necesitado verificar la autenticidad de cada uno de los datos, hecho que no siempre ha sido fácil tras los descubrimientos de las continuas reediciones y sus diferentes versiones que podían variar sustancialmente según al público al que fueran destinadas y en las que incluso podían verse alterados los títulos, revisados los contenidos o actualizados sus autores literarios o artísticos.

Otra de las tareas asumidas debía esclarecer la información biográfica existente sobre los artistas e ilustradores que participaron en la parte gráfica de los libros. Por una parte había que indagar en la bibliografía disponible sobre los artistas y grabadores extranjeros, de los cuales Montaner y Simón compró clichés y derechos de reproducción para sus grandes ediciones monumentales. Y por otra, que tendría que ser más fácil para nosotros, tendríamos que recabar información sobre artistas autóctonos. Para esta segunda, se partió de los diferentes diccionarios y enciclopedias especializados de que disponemos en nuestras bibliotecas. Durante este proceso constatamos que existe suficiente documentación de los artistas reconocidos, lo cual nos permite situarlos en el

6. Las principales páginas consultadas de venta *on-line* fueron www.iberlibro.com (libros nuevos y antiguos, agotados y extraños); www.mercadolibre.com (página web de venta de productos latinoamericanos); www.todocoleccion.net (mercado on-line de antigüedades y coleccionismo); www.unilibro.com (comercial de libros on-line).

contexto histórico que vivieron. Nombres como Tomàs Padró, Josep Lluís Pellicer o Eusebi Planas figuran en todas las fuentes consultadas y por supuesto, el espíritu modernista y el esplendor artístico de autores como Apel·les Mestres, Alexandre de Riquer o Josep Pascó se citan insaciablemente. Eso sí, apenas encontramos información sobre ilustradores de segunda fila y, a medida que traspasamos las primeras décadas del siglo XX, cuando estilísticamente se formó el Noucentisme que coincidió con la segunda etapa de la editorial y el cambio generacional de sus editores, comprobamos que las referencias sobre ellos son casi inexistentes. Los artistas de ese período han sido injustamente olvidados por los estudiosos y biógrafos especializados y se hace latente la necesidad de estudios biográficos que los sitúen en el marco histórico que se merecen.

Era capital también que esta tesis aportara un análisis y descripción de las distintas tipologías editoriales de Montaner y Simón. Para eso, trataremos los aspectos formales de las obras consultadas, valorándolas una a una y descubriendo sus características, haciendo referencia al producto físico en sí (formatos, sistemas de impresión, materiales, encuadernación, etc), a los aspectos conceptuales de los libros (diseño interior de las páginas, selección tipográfica, color) y a los artísticos sobre la ilustración (autoría, estilo y descripción iconográfica).

Después de que la editorial finalizara su actividad en 1981, la mayor parte del material que se encontraba en el edificio fue destruido. Pese a todo, algunos coleccionistas y particulares interesados en conservar ese preciado patrimonio cultural consiguieron salvar una pequeña cantidad de la documentación devastada. Parte de esa documentación, los libros de contabilidad desde 1868, se entregó al Gabinete de las Artes Gráficas del Ayuntamiento de Barcelona y hoy lo custodia el actual Centro de Documentación del Museu del Disseny (MdD). Otra parte, una colección de matrices xilográficas de la editorial, fue adquirida en 1994 por la Biblioteca de Catalunya y en el año 2000 Ramon Borràs ⁷ cedió a la misma el resto de los fondos documentales evacuados.

La documentación que constituye la Colección de Autógrafos de Ramon Borràs sobre la editorial Montaner y Simón es capital por la valiosa información que ofrece de su trayectoria, principalmente desde sus inicios hasta mediados del siglo XX. Se trata de un fondo ordenado y clasificado que recoge documentación generada y recibida por los fundadores y que incluye información

7. Ramon Borràs (Barcelona, 1937-2002) No hemos encontrado ningún trabajo biográfico sobre Ramon Borràs. Sólo sabemos que fue un coleccionista que reunió más de diecisiete mil documentos como cartas manuscritas, libros dedicados, textos autógrafos, manuscritos literarios, fotografías, etc., vinculados con la cultura y la sociedad catalana sobre todo de la primera mitad del siglo XX. El año 2000 la Biblioteca de Catalunya compró todos sus archivos.

administrativa, contratos, la correspondencia con las diferentes autoridades literarias que colaboraron en sus publicaciones (cartas, postales, tarjetas, saludas, telegramas, circulares, convocatorias), documentación personal y administrativa (facturas y recibos de pagos por artículos y obras literarias, contratos, escrituras, actas, nombramientos, oficios, pasaportes, etc), originales literarios, dedicatorias, además de algunos manuscritos de obras publicadas. También se recuperaron los Libros de Actas de las reuniones de la Junta de Administración, los inventarios y balances de algunos años, material que ha configurado una excelente base testimonial para reconstruir la historia de esta importante casa de ediciones.

En la misma Biblioteca de Catalunya se conserva el Fondo de la Biblioteca Bergnes de las Casas que incluye un conjunto de catálogos y publicidad de Montaner y Simón. Anna Gudayol hace referencia a este material que es, según la autora

“no sólo una completísima colección bibliográfica relativa a todas las facetas del libro, sino también unas compilaciones de catálogos y publicidad y de una serie de documentación mal llamada menor, de extraordinaria utilidad para los estudiosos” (Gudayol, 2006: 129-149).

De este fondo debemos distinguir dos tipos de documentos. Por un lado, los catálogos y listados de precios de las obras publicadas y por el otro, los folletos o material publicitario de las mismas obras que la editorial imprimía para promocionar sus productos. El catálogo más antiguo que se puede consultar es de 1902 y el último de 1980. El otro tipo de documentos, los folletos o material publicitario que funcionaba como reclamo de ventas, ofrece unas descripciones exquisitas, con todo lujo de detalles, que permite el análisis de las obras editadas a partir de una visión muy amplia de los aspectos formales (diseño, ilustración, formatos, materiales, encuadernación, etc.) así como descubrir el mundo intelectual, los gustos y el interés cultural de la sociedad de cada momento.

Los Libros Contables que guarda en custodia el Centro de Documentación del Museu del Disseny de Barcelona son también un valioso material original e inédito de gran relevancia para conocer de primera mano la trayectoria editorial de Montaner y Simón. Existen varios tipos de libros, los “Diario” y los “Mayor”, “Diario de caja” y “Registro de giros”. Desgraciadamente es una información fragmentada, ya que los pocos libros que se conservan no son correlativos a lo largo de los años. De los primeros se pueden consultar veinte libros en los que se apuntaron todos los movimientos contables de la empresa, pagos e ingresos, desde su fundación en 1868. De los segundos, solo se conservan doce, y ofrecen el mismo tipo de información que los primeros pero ordenada y distribuida por registros de proveedores y en partidas de gastos e ingresos independientes. Hay

un Diario de Caja de 1933 y dos Registros de giros de 1932 y 1934 respectivamente. De todos estos libros contables, se obtiene una información extraordinaria de los movimientos económicos de la editorial, de los gastos de las ediciones, de los proveedores, de los clientes nacionales, de las ventas al extranjero, de los pagos en concepto de contratos a los autores literarios y a los ilustradores y autores artísticos, de las adquisiciones inmobiliarias, etc. Una información, de todas maneras, que tiene que ser analizada e interpretada con gran atención, intentando descifrar la información importante y descartar aquellas cuestiones más anecdóticas.

En suma, construir un inventario de las obras publicadas por Montaner y Simón obligaba, para empezar, a realizar una consulta exhaustiva en bibliotecas, en colecciones públicas y privadas.

La mayor parte de las ediciones están localizables en las bibliotecas públicas de Barcelona: La Biblioteca de Catalunya (BC), la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (UB) y la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès (AB) reúnen prácticamente la totalidad de las ediciones pero también hemos debido rastrear en los catálogos de otras bibliotecas de menor envergadura para consultar las obras que no figuraban en los fondos de aquellas. La Biblioteca Arús de Barcelona (BA); la Biblioteca del Fondo Antiguo de la UPC; la Biblioteca de la Escuela Massana; la Biblioteca de la Escuela Llotja; la Biblioteca de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi y otras bibliotecas de particulares y de colegios religiosos fundados en el siglo XIX. Entre ellas destacan la biblioteca de los Jesuitas, Sant Ignasi de Sarrià (1895), la Salle de Bonanova (1889), la Escuelas Pías de Catalunya -especialmente la de Sarrià (1894)-, Escuelas Profesionales Salesianas de Sarrià (1884), etc., que dispusieron de centenares de estas obras eruditas para la formación de sus alumnos, una amplia mayoría de los cuales constituyó la sociedad burguesa barcelonesa.

En la Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC) poseen un importante Fondo del arquitecto Lluís Domènech i Montaner, cedido por su biznieto Lluís Domènech i Girbau, que incluye la documentación profesional del proyecto de diseño para la publicación de la *Historia General del Arte*, tomos I y II. Bocetos, dibujos originales, fotografías, grabados y una serie de material que reunió el arquitecto para confeccionar la majestuosa obra editada por Montaner y Simón. También cabe destacar el fondo de la Biblioteca de la Fundació Tàpies, quien hizo un considerable esfuerzo por recuperar entre otras la colección completa de la *Historia General del Arte* (1886-1901).

Entre los muchos archivos consultados, hemos investigado en l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB) más conocido como la Casa de l'Ardiaca. En él se guarda un importante patrimonio documental de carácter archivístico, bibliográfico y hemerográfico, entre los que se

encuentran documentos de prensa local y publicaciones seriadas y un excelente material cartográfico, grabados, carteles y anuncios en su Departamento de Gráficos que nos ha permitido obtener datos interesantísimos para contextualizar las artes gráficas de la Barcelona del siglo XIX.

Otra fuente importante fue el Archivo Municipal Administrativo de Barcelona (AMB), en el que se custodia material histórico sobre la edificación de la ciudad, documentación archivística sobre construcciones particulares y públicas, planos, minutas, copias y antecedentes registrados sobre la fisionomía de Barcelona. De allí sacamos la información básica sobre la construcción del edificio de Montaner y Simón que realizó el arquitecto Lluís Domènech i Montaner.

Pero no todas las vías abiertas nos han ofrecido buenos resultados. Nuestra visita a al Archivo del Registro Mercantil, que supuestamente tiene información legal sobre sociedades empresariales catalanas desde 1888, no nos pudo proporcionar ningún tipo de información. Tampoco extrajimos nada interesante de la Cámara de Comercio de Barcelona cuya biblioteca cerró al público provisionalmente en el 2010 y, a pesar de que nos aseguraron que se podría visitar en red, todavía su fondo no ha sido colgado. En el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) ubicado en Sant Cugat, existe un patrimonio empresarial y privado de familias catalanas pero los documentos que se conservan de Montaner y Simón son poco representativos.

En el último proceso de la investigación recurrimos a los fondos fotográficos que se conservan en la capital catalana y en Canet de Mar en busca de imágenes representativas que nos ayudaran a ilustrar nuestro trabajo. En este sentido, hemos consultado el material que disponen en el Archivo Fotográfico de Barcelona (AFB), donde existe abundante material gráfico de la Exposición Universal de Barcelona del año 1888 realizado por el fotógrafo Pau Audouard Deglaire e imágenes de otros contextos sociales que nos podían interesar, fotografiados por Frederic Ballell Maymí. El Arxiu Mas de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, que custodiaba una famosa fotografía de la fachada del edificio datada en 1905 y realizada por Domènech i Montaner, también nos proporcionó excelentes imágenes de ambientes familiares de la sociedad burguesa catalana. Otros archivos como el del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC), el Arxiu Fotogràfic del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC) y el Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya (AFCEC), ayudaron a completar la parte gráfica de este trabajo.

Otro de los recursos que hemos utilizado para la obtención de información son las plataformas de venta de libros antiguos por Internet. Esta poderosa herramienta es muy útil para la investigación rápida de datos puntuales porque facilita la consulta de los catálogos de bibliotecas, hemerotecas y de los fondos de archivos disponibles en red como revistas y diarios digitalizados, artícu-

los publicados, datos sobre autores etc., pero sobre todo, porque hay un mercado del libro antiguo que se aprovecha de esta plataforma como medio para sus ofrecer los productos a coleccionistas. Es curioso observar como estas librerías *on-line*, evidentemente por interés comercial, proporcionan una información completísima de los libros de segunda mano. Dan todo tipo de información técnica y descriptiva sobre las obras, los autores, las fechas de las ediciones, etc. Además, con el mismo objetivo, suelen incluir imágenes detalladas de sus portadas, de la encuadernación y de las páginas interiores, ilustraciones incluidas, para informar al posible comprador sobre el estado de conservación de los ejemplares y hacer atractiva su venta. No obstante, debemos advertir que la mayoría de páginas visitadas se encuentran en mercados sudamericanos y que en el territorio nacional el volumen de obras es insignificante. En cualquier caso, para el objetivo que nos incumbe resulta imprescindible.

Efectivamente, internet nos ha facilitado el acceso cómodo a fuentes digitales y a bases de datos de hemerotecas y archivos documentales de bibliotecas que físicamente hubiera sido más complicado visitar. A partir de esta plataforma hemos consultado el catálogo de la *Bibliothèque Nationale de France* (BNF) que, aún habiendo estado personalmente en sus salas para consultar el material bibliográfico disponible, los mismos empleados de la entidad nos remitieron a su fondo digital para extraer referencias y documentos digitalizados en línea sobre la figura de Gustave Doré. El catálogo de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España (BNE) nos ofrece digitalizados y descargables en pdf todos los números que Montaner y Simón publicó de su *(La) Ilustración Artística*⁸. Otra valiosa consulta ha sido la Hemeroteca digital de *La Vanguardia*, que desde 1881 hasta la actualidad ofrece noticias, anuncios e información muy relevantes sobre la editorial y los aspectos sociopolíticos que más repercutieron en la sociedad española del período que nos interesa. Desde publicidad y promoción de las obras, artículos periodísticos dedicados a informar sobre las novedades editoriales, avisos oficiales de la ciudad, transportes y mercancías, acontecimientos sociales (matrimonios, nacimientos, defunciones y esquelas), etc., hemos encontrado gran cantidad de datos que han aportado riqueza a nuestra historia.

8. En su primer número de 1881 y hasta 1885, la revista recibió el nombre de *Ilustración Artística*. A partir del número 210 (01.01.1886) la cabecera adquirió el artículo y pasó a llamarse *La Ilustración Artística*. Al referirnos a ella, utilizaremos el nombre que se utilizó en cada número.

• Testimonios

La editorial Montaner y Simón fue sin duda una de las editoriales más prestigiosas de la España decimonónica, algunos autores ⁹ incluso se atreven a señalarla como el ejemplo más importante del país. A pesar de ello, desgraciadamente, ha quedado poco rastro de ella. El transcurso del tiempo no ha hecho más que desvanecer su recuerdo y eliminar todos los testimonios vivos que hubieran podido aportar alguna información sobre su actividad.

Teniendo en cuenta que sólo han pasado cuatro generaciones desde que Ramon Montaner Vila y Francisco Simón Font emprendieran su andanza editorial, a mediados del siglo XIX, es increíble que apenas hayamos podido localizar algún descendiente directo que nos hablara de sus antepasados. Quizá se dieron ciertas desavenencias entre ellos que les provocaron un alejamiento de la historia de la editorial y les dolía recordar su importancia. Desafortunadamente no hemos podido localizar a ningún miembro de la familia que nos explicara su relación con la empresa, cualquier anécdota o entresijo. Únicamente persiguiendo el rastro del título nobiliario de Conde del Valle de Canet, de la familia Montaner, encontramos al señor Ramon Capmany Udaeta, médico de profesión, jubilado, que a pesar de atender amablemente a nuestra llamada se desentendió de cualquier vínculo con la editorial. Eso sí, nos puso en contacto con la señora Teresa Capmany Suqué, quien nos habló de la belleza de las ilustraciones que hizo su padre para las ediciones de bibliófilo de los años cuarenta, pero lamentablemente no pudo proporcionarnos más información sobre sus antepasados.

Un equipo de investigadores de la Fundación Tàpies, con el afán de conocer la historia de las paredes que los alberga, inició un estudio cuyo resultado fue la publicación, en 2010, de un pequeño opúsculo sobre Montaner y Simón ¹⁰. Durante el proceso para obtener la máxima información, la entidad hizo un llamamiento público a través de los medios de comunicación y gracias a ello logró reclutar algunos testimonios que permitieron reconstruir sucintamente algunas piezas del pasado cercano de la editorial.

Entre las personas que localizaron, destacamos a Anna María Abadal Simón, nieta del fundador de la editorial que, parecer ser, tan sólo explicó anécdotas de su infancia. La señora Patrocinio Corví Celdrán, la *Patri*, que ejerció como secretaria de dirección en los últimos años, debió pro-

9. Jean-François Botrel (1993) p. 241.

10. EVA, R./HOMS, N./SELLARÈS, M. *La Montaner i Simón. Una editorial amb història*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010

porcionar seguramente más información. Al escribir estas líneas, la Sra. Corví acababa de fallecer, pero esperamos que en la Fundación se conserven sus relatos.

También gracias a la Fundación Tàpies pudimos contactar con Albert Marlí, fotógrafo de profesión. Su padre había trabajado como conserje en la editorial y junto a su hermano Enric, recientemente fallecido, vivieron intensas aventuras en su sede durante su infancia. Nos sorprendió, por ejemplo, enterarnos por Marlí de que la editorial poseía una magnífica escalera de mármol en la entrada principal, de la cual hoy en día sólo existen fotografías.

En el ámbito académico tuvimos la esperanza de que Enric Tormo Ballester, catedrático en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, nos ayudara a recuperar la memoria de su padre, Enric Tormo Freixes (Barcelona, 1919), maestro tipógrafo y miembro de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (RACAB), lo cual hubiera sido un lujo testimonial de primera mano para conocer los entresijos más secretos de la editorial. Ya que Tormo Freixes había llevado la dirección del taller de Montaner y Simón en época de Ramon de Capmany y que también figuraba como autor de algunas exquisitas letras capitales y colofones xilográficos en diversas ediciones de bibliófilo, entre ellas para *El pobrecito Hablador* (1945) de Mariano José de Larra y para la Colección de *Goigs* (1948). Pero lamentamos concluir que según nos dijo Tormo Ballester, sobre los temas que le consultamos, “*no en sabia res o simplement no els recordava*”. (Tormo, 19.10.2015).

Excepcionalmente casi al final de nuestro trabajo, los miembros de la familia Rodríguez-Filloo González, emparentados con el último propietario, José González Porto, fueron los testimonios más productivos, a quienes agradecemos enormemente habernos facilitado sus memorias, su documentación y un valioso material gráfico de los últimos años de la editorial catalana.

Por último tuvimos la oportunidad de hablar con el arquitecto Lluís Domènech i Girbau, biznieta de Domènech i Montaner. Él y su socia, Roser Amadó fueron los autores de la primera remodelación de la sede editorial para su adaptación como museo de la Fundación Tàpies. Podía ofrecernos información sobre el estado del edificio antes de su reapertura. y finalmente, nos facilitó algunas imágenes de su intervención.

• Citas y gestión bibliográfica

El modelo que hemos utilizado para hacer referencia a las citas y a la bibliografía de consulta que aparecen en esta Tesis es el sistema americano de la Universidad de Harvard ¹ que la Universidad de Barcelona ofrece en su plataforma *Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació* (CRAI) y que aplica la Norma ISO 690:2010 para documentos impresos de las especialidades de Arte y Humanidades.

El sistema americano nos ha sido aconsejado para incluir de manera sencilla la información básica de las fuentes utilizadas y porque permite ubicarlas rápidamente. Cuando hacemos referencia a citas textuales de un autor determinado y éstas no exceden una extensión máxima de tres líneas, acompañamos la referencia del autor al final de la cita y en el mismo párrafo, entre paréntesis indicando su nombre, el año de la publicación del texto y el número de página. Cuando la cita es mayor de cuatro líneas hemos preferido tratarla por separado, con letra más pequeña y en sangría. La mención sigue la fórmula (autor, año: página).

La paráfrasis o interpretación personal de las ideas de los autores que hemos consultado en nuestra investigación las hemos apuntado en el mismo párrafo, entre paréntesis e indicando el año de la publicación (autor, año). En notas a pie de página indicamos el número de página o páginas al que hacemos referencia.

1. Disponible en https://education.exeter.ac.uk/dll/studyskills/harvard_referencing.htm [consulta: 15 septiembre 2016]

1. CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

1.1. La sociedad española en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX

La editorial Montaner y Simón se funda el año 1868, durante unos años de grandes cambios sociales, políticos y culturales que sin duda iban a condicionar el desarrollo de esta gran empresa. En el momento de su formación se vive una situación histórica poco estable, con continuos enfrentamientos entre conservadores y progresistas y entre isabelinos y carlistas. El primer tercio de siglo esta marcado por guerras, alzamientos militares, conflictos sociales y altercados de toda clase, lo que hizo que el país no pudiera asentar unas mejoras socio-políticas y económicas hasta el tercer cuarto del siglo XIX, en el que se da un relativo triunfo del Estado liberal. Las caducadas monarquías absolutas irían desapareciendo y poco a poco los nuevos gobiernos asumirían el ideario de una burguesía urbana e industrial que favorecería el progreso económico y la expansión del comercio. Vicens Vives lo sintetiza en su comentario “*L’any 1868 veu l’arribada a la vida espanyola d’una nova generació de polítics, pensadors i escriptors que havien sortit de la joventut durant els últims anys del regnat d’Isabell II*” (Vicens Vives, 2012: 103). En el caso de Cataluña, los terratenientes del campo, empiezan a probar fortuna con la llegada de las máquinas de vapor que favorecen otro tipo de negocios, que se instalan la mayoría alrededor de las ciudades o en su mismo seno, por lo que se ven obligados ellos también a empezar una nueva vida en ellas.

Desde mediados de siglo XIX, la sociedad española alcanzó un fuerte crecimiento demográfico que afectó, especialmente, a ciudades como Barcelona. Las principales causas de esta expansión obedecieron a factores determinantes como la salud, la higiene y la alimentación que permitieron reducir la mortalidad de sus habitantes. A ello se le sumó el desplazamiento de los campesinos que, ansiosos en alcanzar una mejor calidad de vida, iban a la ciudad en busca de los puestos de trabajo que pudieran ofrecer las nuevas industrias.

A mediados del siglo XIX, por tanto, fue asentándose un nuevo tipo de organización social, desvinculada plenamente del Antiguo Régimen de épocas anteriores, con ansia de novedades y que, digiriendo los cambios e inventos que se estaban dando en el primer mundo, estaba formando nuevas normas de convivencia y gobierno que iban a afectar a todos los estamentos sociales del fin de siglo. Una sociedad urbana más igualitaria ante las leyes, pero con poderes económicos muy distantes entre sí y que iba a coexistir segmentando a la sociedad. Por un lado se iba a dar una alta burguesía capitalista que, según Alejandro Sánchez Suárez, ya venía expandiéndose desde 1830 y que era la “generación romántica” constituida por la aristocracia mercantil, los industriales del algodón y del hierro y los banqueros (Sánchez Suárez, 1986), y que destacaba por su educación y riqueza -este era precisamente el target ideal para el consumo de publicaciones como las que ofrecía la editorial Montaner y Simón-, por otro lado se formaba una clase media urbana compuesta mayoritariamente por funcionarios, amos de pequeños talleres y comercios, médicos, abogados, militares, etc. ansiosos por alcanzar un bienestar idealizado, y por último estaba la gran masa proletaria compuesta por obreros de las grandes fábricas, del gran sector de la construcción o trabajadores de los talleres que se extendía por toda la ciudad. Una sociedad que, en definitiva, aumentaba día a día considerablemente su número de habitantes, de urbanitas y que serían el caldo de cultivo de clientes en potencia de las grandes editoriales como Montaner y Simón.

Este aumento de la población venía asociado a una gran transformación urbanística de las ciudades de manera que permitiera ubicar a todos sus habitantes, con el consiguiente cambio que se dio en el tránsito del XIX al XX de modos de vida y hábitos sociales. En el caso de la Ciudad Condal, según el primer Censo de la población de España de 1857 que nos ofrece información de primera mano comparado con el del año 1900, Barcelona y sus distritos -Ciutat Vella, Les Corts, Gràcia, Horta, Sant Gervasi, Sant Martí, Sans, Sarrià- pasaría de los 225.477 habitantes en 1857 a los 543.930 habitantes del 1900, que vendría a confirmar el dato que nos da Mercè Tatjer Mir cuando dice que:

“Al llarg de la segona meitat del vuit-cents la ciutat de Barcelona i els municipis que s’hi agregaren entre 1897 i el 1921 experimentaren un creixement continu que els permeté passar dels 253.791 habitants del 1861 als 516.238 censats el 1897. Al llarg d’aquests trenta-sis anys, doncs, el nombre de residents a la ciutat i els pobles de la rodalia s’havia duplicat.” (Tatjer, 1995: 122).

Un crecimiento que transformó la fisonomía de la ciudad, especialmente desde el derribo, en 1857, de algunas partes de sus murallas medievales lo que propició el gran proyecto del *Eixample*, el innovador Plan Cerdà -calles anchas y rectas cruzadas perpendicularmente que albergarían los grandes edificios decimonónicos agrupados por islas- y que fue la zona escogida por muchos

de los emprendedores catalanes, entre ellos los fundadores de Montaner y Simón, para construir sus grandes empresas editoriales del siglo XIX, hoy en día muchas de ellas lamentablemente desaparecidas.

Es importante remarcar que la alta burguesía catalana que vivía en la ciudad –la misma a la que iban dirigidas mayoritariamente las lujosas publicaciones de nuestra gran editorial- debió su crecimiento al progreso de la Revolución Industrial y al espíritu emprendedor y valiente de muchos de sus próceres. Esta burguesía estaba formada por personas que sobrevivieron a tres guerras carlistas, con grandes fortunas principalmente generadas por sus tierras y que supieron invertir en el avance técnico y social de modo que rápidamente amasaron fortunas y buscaron como mantenerlas o duplicarlas volviéndose banqueros, negociantes, industriales o bien políticos o inversores y haciéndose en el camino inmensamente poderosos. Se decía que para ser un buen burgués capitalista se tenían que cumplir ciertas aptitudes: arriesgar en los negocios, poseer cierto sentido de la especulación, tener dotes para la organización, ser muy realista y un buen observador de los mercados. La nueva Barcelona -un escaparate de las nuevas tendencias, convertida en emblema de modernidad- ofrecía la posibilidad de conseguir todos estos objetivos y además obtener sus propósitos lucrativos. Sin lugar a dudas, los fundadores de Montaner y Simón reunían estos requisitos.



Passeig de Gràcia, Joan Martí Centelles, 1874 © AFB



Seis hombres consultando libros en un salón, Frederic Ballell Maymí, ca.1903-1917 ©AFB

En la gran ciudad barcelonesa de 1850 todos salían beneficiados. Las clases burguesas, industriales y comerciantes, acrecentaban sus beneficios gracias al trabajo de los obreros que contrataban, la clase media obtenía empleos cualificados y mejoraba sustancialmente su calidad de vida, con posibilidades de medrar en la escala social y finalmente el proletariado, además de encontrar un oficio para su subsistencia, conseguía un reconocimiento social y el consentimiento para crear sindicatos que luchasen por la defensa de

sus derechos como trabajador: horarios y salarios, regulación del empleo femenino e infantil, controlar las condiciones de higiene y seguridad en las fábricas, etc. A pesar de que los sindicatos de obreros socialistas catalanes no fueron lo suficiente importantes como en el resto de Europa, llegarían a ejercer una gran influencia en los movimientos obreros. En Cataluña las tendencias

anarquistas dominantes provocaron ciertos enfrentamientos que mantendrían en alerta a toda la ciudadanía, sobre todo, la burguesa.

La causa de todo ello vino marcada por el espectacular fenómeno del maquinismo industrial. El hierro y la máquina impulsada a vapor fueron el gran acontecimiento del siglo. Las ciudades más modernas se disputaban las grandes Exposiciones Universales para acoger los más estrambóticos artefactos, lo último en tecnología que solucionara las necesidades de una industria poderosa y sus exigencias para producir más en menor tiempo. En este sentido, en lo que se refiere

a innovaciones técnicas para la producción de impresos, Barcelona, con la vista puesta a lo que sucedía en el resto de Europa, fue pionera total, como en otros muchos ámbitos, en el Estado

español. Pero no solo en técnica se adelantó. También fue una ciudad creativa que supo renovar sus tendencias estéticas, sobre todo en arquitectura e ilustración, llegando tan lejos que marcó indiscutiblemente la cultura visual del país. La organización de la Exposición Universal de 1888 mostró al mundo una Barcelona moderna que aportaba un ambiente tan cosmopolita como lo pudiera tener París, Londres o Nueva York en el mismo momento.

Otro factor importante en esa época fue la toma de consciencia del precio de los productos. Sylvie Baulo nos indica que un kilo de pan costaba más que una entrega de novela. La autora no concreta fechas pero se refiere a finales del siglo XIX. Según nos explica, una barra de pan costaba 40 cts. mientras que el precio de las entregas de novelas solían oscilar entre 10 cts. a 30 cts. Normalmente, la entrega se hacía coincidir con el viernes, día en que



Audouard i Cia. Interior de la nave central del Palacio de la Industria, Exposició Universal de Barcelona, 1888 © AFB



Audouard i Cia, Expositores de maquinaria para Artes Gráficas. Exposició Universal de Barcelona de 1888 © AFB

los trabajadores aficionados a la lectura recibían la paga (Baulo, 2003: 586-587). Más concreto es Jean-François Botrel cuando asegura que en 1860, el precio de una barra de pan de 700 gr. era de 91 céntimo de real mientras que un obrero de la construcción cobraba unos 7 ó 8 reales por día. El autor observa que el coste de la vida variaba según la población. En Barcelona, por ejemplo, todo era más caro. En 1870, cuando la peseta ya empezaba a estar establecida en todos los ámbitos, Botrel calcula que una barra de pan de 700 gr. costaba 0,295 pesetas mientras que en Córdoba el consumidor pagaba por ella 0,26 pesetas. El precio de un paquete de cigarrillos era de 0,25 pesetas (Botrel, 1988). Apuntamos estos dos valores, el primero de ellos por ser un producto de necesidad básica y el segundo por su condición de dispensable, porque nos permiten tener un arco de comparación con el valor de los libros.

1.2. El consumo de libros y el nuevo público lector

El consumo de libros desde la invención de los tipos móviles y la imprenta había evolucionado muy lentamente. A nivel estatal, la poca demanda de libros reflejaba el bajo nivel cultural que manifestaba la sociedad española de los tiempos anteriores al siglo XIX. No había muchos libros pero tampoco mucho público que supiera leer.

A partir del siglo XIX, la mentalidad renovada de las clases dominantes ya alejada del pensamiento del Antiguo Régimen, propiciaba la alfabetización creciente de la población, especialmente en las grandes ciudades como Madrid y Barcelona. A nivel escolar, se reconoció la obligación de ofrecer gratuitamente una educación mínima a toda la sociedad y lentamente el analfabetismo absoluto iría desapareciendo. El aumento del interés por la información y la cultura empezarían a ser un patrimonio universal que, junto al liberalismo y las nuevas necesidades sociales de las clases subordinadas, conformarían algunos de los factores que determinaron el que existiera un mayor consumo de libros, fenómeno que no hubiera sucedido si no se hubieran dado las infraestructuras técnicas que proporcionó la Revolución Industrial, que facilitó que se pudiera abastecer la demanda de libros que esta nueva sociedad requería.



Mercado de libros usados en la *Ronda Sant Antoni*, Barcelona. Frederic Ballell Maymí, 1915 © AFB

Con diferentes matices respecto a lugares y situaciones sociales, a medida que avanzaba el siglo XIX, el libro fue dejando de ser un instrumento de las clases superiores para pasar a ser de interés en todos los estratos sociales. Como recuerda Montserrat Comas i Güell:

“La població més senzilla sabia que el fet de saber llegir donava dret a aquells que els governaven a administrar les obligacions de cada grup social (...) impulsaran les noves classes socials emergents a desitjar poder accedir als textos escrits. Sabien la importància de la lectura com a factor cohesionador” (Comas i Güell, 2008: 152).

La demanda de lectura creció continuamente a lo largo de la centuria, una demanda que incorporó los avances del industrialismo y la mecanización de los productos impresos, que como indica Hipólito Escolar en su ya clásica *Historia del Libro* (Escolar, 1984: 448-466), el abaratar los costes hizo que el consumo fuera más asequible a grupos sociales más amplios. La sociedad decimonónica entendería que la lectura, como decían Cavallo y Chartier, desempeñaba una función emancipadora de descubrimientos y de libertad subjetiva,



Mercado de Libros, Frederic Ballell Maymí, 1915 © AFB

“eleva el horizonte moral y espiritual, convertía al lector en un miembro útil de la sociedad, le permitía perfeccionar el dominio de las tareas que se le asignaban, y servía además al ascenso social” (Cavallo y Chartier, 1998: 441).

El interés por la lectura era patente y aumentaba constantemente con cifras alentadoras. Los estudios de Jean-François Botrel (1993: 343) estimaban que en la España del año 1870 se habían publicado quinientas obras, que en tan sólo la década posterior se había duplicado la cantidad y que en 1905, ya eran más de dos mil el número de títulos que existían en el mercado.

Ahora bien, el cambio respecto al libro de épocas anteriores tiene una característica muy clara y novedosa: que el nuevo lector del siglo XIX reclamaba que los libros fueran ilustrados y éstos debían satisfacer las expectativas de todos los consumidores, tanto del iletrado con interés por la historia y la conciencia política a quien que le gustaba ver imágenes que exaltasen su propia historia, como la del burgués urbano que aunque supiera leer, descubría con las imágenes aquello que le rodeaba y estaba construyendo. Las ilustraciones les aportaban una verosimilitud que se iba convirtiendo en un valor primordial. La imagen era creíble. En términos de Juan Antonio Ramírez, un libro que estaba pensado para una sociedad que no sabía leer, pero entendía perfectamente los mensajes a través de las imágenes. Iniciábamos la democratización de las imágenes (Ramírez, 1976). El objetivo de las ilustraciones de libros era que debían ser unas ráfagas rápidas y efectivas. Que se pudieran contemplar página a página, línea a línea.

El consumo de libros y en mayor medida el de ediciones ilustradas era más habitual entre la burguesía que gracias a sus actividades profesionales disfrutaba de un estatus social que le permitía disponer de más tiempo libre para dedicarse a los deportes, al coleccionismo, al recreo y sobre todo tiempo para destinarlo a la lectura. En este sentido, la sociedad burguesa entre los que se encontraban intelectuales y profesionales de gran reputación, era una sociedad con gran curiosidad y un deseo insaciable de adquirir conocimientos. Sabían que el saber proporcionaba la herramienta indispensable para abrirse camino y alcanzar la distinción social. Disponían de una mentalidad abierta muy diferente a la que hasta entonces había predominado, aristocrática y profundamente clerical típica del Antiguo Régimen. Tenían capacidad económica para acceder al conocimiento y habían entendido que con él podía construir una hegemonía cultural y utilizarlo como instrumento para ejercer su poder intelectual sobre las clases sociales inferiores. Se tiene que apuntar que este nivel cultural contrastaba con el elevado índice de analfabetismo de las clases obreras a las que les fue mucho más difícil llegar a la lectura -y por lo tanto al pensamiento y a la libertad- a la que no accedería de pleno derecho hasta muy entrado el siglo XX.



La burguesía disponía de más tiempo libre para dedicarse a la lectura. Casa Muntadas, 1907
© Arxiu Mas

Desde mediados del siglo XIX, especialmente entre las clases burguesas, creció el gusto por la poesía. En los encuentros sociales siempre había espacio para la interpretación de música y de

poesía, cuya lectura formaba parte de sus hábitos de ocio y entretenimiento. De ser una costumbre elitista, la lectura poética culta se iría extendiendo a una mayoría que asistía a teatros públicos. Como nos cuenta de Marta Palanque (2003, 685) autores como Zorrilla fueron recorriendo los teatros de media España para leer personalmente sus versos.

Estas circunstancias propiciaron que en Barcelona proliferaran las editoriales, conocedoras de los deseos de ese nuevo público lector, que ofrecían en el mercado un inagotable abanico de publicaciones de índole muy diversa.

Aún así, mientras los avances tecnológicos no se equipararon a los del resto de Europa, la demanda de libros industriales se satisfacía con las producciones de importación, especialmente de Francia e Inglaterra. Ya en el último tercio, como decía Joseph Pía (1873-1952) en un artículo que publicó en la revista *Cataluña Artística* refiriéndose al movimiento editorial en Barcelona respecto a los datos comparables de la competencia:

“Induïtablement surten més llibres de las prempsas d'aquí en una setmana, que á Madrit en un mes. I no és sols la quantitat, sino fins la qualitat de les obres impreses, lo que ha pujat d'una manera notable (...) No passa setmana que no surti, de les diferents cases editorials establertes á Barcelona, un volum portant el nom d'un autor admirat i aplaudit per tot'arreu” (Piula, 1902: 118-120).

Principalmente se podían agrupar en dos tipos de libros. Por una parte, las editoriales más prestigiosas ofrecían un tipo de libro erudito que impulsaba y transmitía el conocimiento, descubría avances científicos y presentaba el pensamiento ilustrado con pretensiones racionalistas. Un tipo de libro dirigido a un público culto, compuesto sobre todo por profesionales de especialidades universitarias, intelectuales, médicos, abogados, farmacéuticos, ingenieros, arquitectos, etc., que podía costearse los ejemplares de calidad y de apariencia lujosa que ofrecían las grandes editoriales como Montaner y Simón. Dichos libros, podían ser grandes volúmenes enciclopédicos ilustrados o diccionarios de la más diversa índole, entre los que triunfaban los de idiomas, teología, medicina, geografía, legislación, ciencias, etc. Era un libro de consulta, ilustrado con técnicas industriales pero cuya dignidad tipográfica tenía la aprobación de aquel consumidor bibliófilo de libros lujosos artesanales.

El otro tipo de publicación era el libro sencillo, de carácter popular, con la principal función de entretener. Un libro muy comercial y de poca calidad del que se hacían grandes tiradas, hecho que permitía que fuera muy asequible. Un libro, destinado a ese mercado emergente, a ese públi-

co de masas y especialmente femenino, que consumía las llamadas novelas de folletín. El mismo Pía denunciaba que este tipo de libros, antes de que fueran escritos por autores autóctonos, llegaban frecuentemente del extranjero y se traducían “infernamente” o que, por conveniencia de la editorial, los textos sufrían una mutilación sin piedad:

“...moltes vegades, ja perquè el llibre no passi del número de planas fixat, ja perquè el traductor vulga escursar-se la feyna que li pagan á preu fet, fan talladas sense consciencia y sense donarse ni tan sols la pena de condensar en pocas ratllas lo que supprimeixen. No cal dir com quedarán las obras tractadas ab tan poch respecte” (Piula, 1902: 119).

Entre los traductores, también los había de primera y de segunda. No se buscaban con el mismo celo ni se les pagaba las mismas cantidades a los que traducían las grandes obras de la literatura universal, que incluso podían llegar a cobrar más que el propio autor original, como a los que se dedicaban a los textos de consumo masivo.

Otro tipo de publicación que también consumía el lector del siglo XIX y que fue definiéndose a finales de siglo entre la élite más atraída por la cultura fueron las revistas ilustradas recreativas y artísticas, algunas de las cuales transmitían y reflejaban las inquietudes filosóficas y estéticas de aquella sociedad catalana que redescubría, entre otros aspectos, la grandeza medieval -*La Renaixença*, para algunos, el Romanticismo para otros- inclinando su mirada hacia la cultura europea más vanguardista. Estas revistas se convirtieron con su lenguaje visual en el instrumento fundamental para configurar y reflejar la concepción de la realidad social y contribuyeron especialmente a elaborar la imagen de la sociedad burguesa en su conjunto. Eran un espejo de doble cara.



La lectura de revistas ilustradas adquirió interés entre todos los públicos. Retrat de la Carmen Arbell. Carles Fargas i Bonell (1883-1942), ca.1920. © AFCEC

Martyn Lyons nos explica que los nuevos lectores occidentales del siglo XIX son, especialmente las mujeres, los niños y los obreros. Según el autor, el público se alfabetizó de forma masiva, cerca de la mitad de la población masculina sabía leer y sobre un treinta por ciento de la población femenina lo hacía. Aún así, la imagen tradicional de la mujer de esta época era la de una lectora

de temas religiosos, devota de su familia, muy lejos de las agitaciones públicas que se vivían en las calles, más apropiadas para los hombres. Las mujeres entraron a formar parte sustancial del nuevo público adepto a las novelas:

“Se creía que las novelas eran aptas para las mujeres porque se veía a estas como esclavas de la imaginación, de poca capacidad intelectual, tan frívolas como emocionales. La novela era la antítesis de la literatura práctica e instructiva. Exigía poco desde lo intelectual, y su único propósito era entretener a los lectores que disponían de tiempo libre” (Lyons, 2012: 309).



El interés temprano por la lectura.
Autor desconocido © Arxiu Mas

Ahora bien, la mujer de finales de siglo también daba pruebas de tener otros gustos y a ellas iban dirigidas una gran cantidad de revistas femeninas y monográficos de cocina. Las revistas se llenaron de recetas y consejos para llegar a ser la mujer elegante que todo hombre deseaba poseer, incluso hubo que vigilar los temas que se publicaban pues podían suponer una amenaza para los maridos y la familia. En España estábamos lejos de alcanzar a la prensa feminista europea que como afirma Lyons, promovía modelos de lectura alternativos, destinados a mujeres emancipadas, instruidas, independientes e interesadas en la política, la ciencia, el arte y la historia (Lyons, 2012: 319).

La expansión de la educación primaria también desarrollo otro público lector, el infantil. A pesar de que todos los miembros familiares debían aportar un jornal para su supervivencia, la escolarización fue incrementando y prosperó cierta literatura que estimulaba la imaginación de los niños.

Es necesario remarcar que el auge en el consumo de libros a finales del siglo XIX, que en ese momento de la Historia era básicamente castellano, se debió principalmente a la venta de las ediciones en Cataluña, en el resto del Estado Español y también gracias a la existencia de un potente mercado en América Latina y en Filipinas, donde los catalanes ayudados por una sólida red comercial y una excelente modernización de las técnicas de producción, serían unos proveedores básicos. Un hecho de mérito por dos motivos. El primero porque nuestros empresarios tuvieron

que competir y arrebatar el negocio a potencias exportadoras como los Estados Unidos, Francia, Alemania, Inglaterra e Italia que, aprovechándose de la debilidad española, tenían dominado el mercado del libro en castellano, aún no siendo esa su lengua, en todas esas partes del mundo. Como nos explica Botrel, “Estados Unidos exporta pocos libros en español en dirección a España; es el mercado latinoamericano el que le interesa a los Appelton y a otros, como Cassel and C^o” (Botrel, 1993: 298). Y el segundo, porque las editoriales catalanas se vieron obligadas a actualizar y sufragar los gastos de renovación de los títulos y del discurso de los contenidos de sus libros exportados que, a raíz de las derrotas militares y la pérdida de las colonias imperiales ocurridas en tiempos finiseculares, habían quedado obsoletos. A finales de siglo, el envío de libros para el consumo iberoamericano aumentó considerablemente. Si en 1867, como asegura Botrel (1993, 263), los barcos de cabotaje que partían para América del Sur transportaban unas 1.800 toneladas, en 1914 ya eran más de 15.000, cifra que nos deja suponer la gran envergadura del negocio de las exportaciones de nuestras editoriales catalanas.

1.3. El porqué del libro ilustrado en el siglo XIX

“El siglo XIX fue el siglo de la ilustración” (Kaenel, 2005: 8). Una de las grandes razones de su existencia y el consecuente éxito fue que los editores decimonónicos supieron ver que era un gancho de primera magnitud para atraer a los lectores y fomentar el consumo de sus ediciones. La apuesta por la ilustración a gran escala se constituyó en una idea luminosa e idónea para representar una realidad social que el propio arte convencional, de interés exclusivo para las clases más elitistas, no podía satisfacer.

La definición que en 1948 nos ofrecía Francisco Esteve Botey:

“La ilustración del Libro tiene dos fines, (...) el de ornamentar la obra para embellecerla, haciendo más seductora su presentación y el de completar su texto con la estampa útil que lo aclara documentalmente, o con la reproducción que lo avalora por su perfección mecánica o por su refinamiento artístico y, a ser posible, sin preocupaciones económicas en su realización” (Esteve Botey, 1948: 256)

nos permite entender que la ilustración en los libros siempre ha atendido a un doble objetivo, una función didáctica y una función estética que respondía a la unión de esfuerzos entre el artista y el escritor para dotar a la obra de una mayor entidad formal.

En Francia, el gran crítico de Arte del siglo XIX, Jules-François Félix Fleury, conocido como Champfleury (1821-1889) se interesó por la pintura, la imaginería popular y la caricatura. En su texto de *L'Imagerie Nouvelle* de 1870 dejó escrito que “la imagen es el mejor auxiliar de la instrucción para quienes necesitan de una enseñanza rápida; acude en ayuda del texto, lo precisa y le sirve de demostración” (Champfleury, 1992: 236)¹¹. Con estas palabras Champfleury daba cuenta de la relevancia de la función didáctica que cumplían las imágenes en la sociedad del siglo XIX. Más adelante, el mismo autor se quejaba de que en los centros de enseñanza las imágenes que observaban los niños eran:

“de una mediocridad e iluminado con coloraciones banales perjudicaban el resultado que sería de esperar de tal enseñanza visual. Imágenes que se habrán de reformar el día en que grandes artistas, al saber que existe un elemento en su talento para dirigirse a las inteligencias juveniles, sabrán unir sencillez y grandeza.” (Champfleury, 1992: 236).

Ciertamente visionaba el poder que ejercían las imágenes sobre la educación de la sociedad decimonónica y advertía de la importancia y la voluntad moral de exigir a los protagonistas del mundo gráfico un talento especial que permitiera instruir debidamente a las nuevas generaciones.

En la sociedad adulta ocurría algo parecido. En el proceso de lectura la ilustración que acompañaba y que se intercalaba en el texto de las obras literarias, servía para fijarlo en la memoria. El lector podía llegar a interpretar mejor las escenas que se encontraban explicadas en la narración escrita a partir de las imágenes que se encontraban intercaladas en el mismo y recordarlas, sin gran esfuerzo, tantas veces como quisiera hasta retomar el libro pasado un tiempo. Como ocurre normalmente y nos confirma Philippe Kaenel, la percepción de lo que leemos es el recuerdo de las imágenes que nos rodean. Así, dice el autor, percepción y recuerdo -él lo llama *souvenir*- siempre deben estar compenetrados, las imágenes se fijan en la memoria, es un proceso dinámico (Kaenel, 2005: 28).

En esa época de la historia cuando existía un porcentaje de analfabetismo muy elevado, pero que la sociedad se interesaba por abandonar, cualquier lectura acompañada de imágenes era del agrado del lector novel. Hoy en día, desde nuestro punto de vista occidental y erradicada la situación de analfabetismo adulto es comparable al aprendizaje infantil, cuando los niños aprenden a leer.

Nada nos extraña que un libro destinado a ellos esté escrito con grandes letras y vaya acompañado de atractivas ilustraciones que son, sobre todo, lo que les ayudará a entender mejor el sentido

11. Citado en Champfleury, *Su mirada y la de Baudelaire. Presentación y selección de los textos de Geneviève y Jean Lacambre*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa (56), 1992

de lo que está escrito. En términos de Juan Martínez Moro, la ilustración que ofrece la literatura infantil, incluso hoy en día, cumplen “un papel alimentador para la actividad imaginativa del lector (...) y para poder visualizar los personajes” (Martínez Moro, 2004: 67). En los principiantes lectores decimonónicos los escenarios que se narraban visualmente en las historias relatadas servían para facilitar y motivar la continuidad de la lectura. En ese libro de iniciación, esa capacidad para sugerir y seducir que proporcionaban las imágenes que acompañaban a la palabra siempre iban unidas convirtiéndose en elementos inseparables.

En lo que se refiere al libro científico, una de las funciones de la ilustración que pedía la sociedad adulta instruida del momento, pero que ya venía de *La Encyclopédie* del siglo XVIII, era que cumpliera una función especialmente didáctica. Aún considerándola como un elemento complementario, dependiente y subordinado al texto, la ilustración debía entenderse como una herramienta indispensable para la transmisión de conocimientos. En este sentido, el libro ilustrado aportó grandes beneficios al pensamiento erudito y a las ciencias, en general, ambos bebieron de los esfuerzos artísticos para representarla. El mismo Martínez Moro, refiriéndose al papel de la ilustración en los libros pero sobre todo desde su popularización en *La Encyclopédie*, decía que:

“A comienzos de la Edad Moderna encontramos tres disciplinas, como son la medicina, la astronomía y la mecánica para las que los conocimientos artísticos fueron no sólo un aliado esencial, sino el cimiento que permitió su formalización y consolidación. Para la medicina las ilustraciones anatómicas muestran por primera vez en detalle el interior del ser humano” (Martínez Moro, 2004: 40).

La ilustración y el artista se convertían en los grandes aliados de las publicaciones científicas y debía darse una fusión dinámica entre las dos disciplinas, la de autor literario y la de autor artístico. En realidad, las ilustraciones permitían explicar las cosas difíciles de una manera inteligente y en ese sentido, radicaba el éxito y su existencia en los libros eruditos. Como aprendimos de Michel Melot aludiendo a Diderot “*quant aux figures, nous les avons restreintes aux mouvements importants et les moments de l'opération qu'il est très facile de peindre et très difficile d'expliquer*” (Melot, 1984: 126).

Dice Pilar Vélez que hasta finales del siglo XIX ni en Barcelona ni en el resto de Europa había una verdadera demanda de libros ilustrados. En nuestra ciudad, el gran editor Bergnes de les Cases (1801-1879) ya había intentado sacar al mercado buenos libros ilustrados con xilografías de profesionales extranjeros o producidos con matrices galvanoplásticas de importación francesa. Uno de ellos fue un Quijote impreso en 1840 con más de ochocientas imágenes xilográficas intercala-

das entre el texto. El fracaso comercial demostró que había sido publicado antes de hora (Vélez, 2008).

Como señala la misma autora, en la primera mitad del siglo XIX no debió haber una gran producción de libros ilustrados. Poco más que algún libro de devoción y alguna novela para un público femenino, alguna obra de literatura clásica con láminas calcográficas para contemplar y algún libro técnico y/o científico o de Historia para un público más erudito. La excepción, eso sí, llegó en 1839, con el que se considera el primer gran libro ilustrado de la época romántica realizado con grabados litográficos. Se trataba de la edición ilustrada por el artista Francesc Xavier Parcerisa (1803-1876) de *Recuerdos y Bellezas de España*, un ejemplar con vistas que se ofrecía por entregas a unos suscriptores interesados en leer o mirar este tipo de publicaciones. Ahora sí, con el inicio del Romanticismo, arranca el libro ilustrado (Vélez, 2008).



Lectura en la intimidad,
Francesc Blasi i Vallespinosa (1872-1951) ca.1912
© AFCEC

El libro ilustrado no hubiera sido posible sin el progreso y el desarrollo de los sistemas de impresión que, aunque a España llegaron más tarde que al resto de Europa, facilitaron la popularización de la litografía, la cromolitografía y más adelante el fotograbado en el mundo del libro, sobre todo a partir de los años ochenta. Como nos indica Pilar Vélez:

“Els anys vuitanta foren els anys de la imatge per excel·lència, canvi especialment notable en el camp del llibre. Eusebi Planas va ser el protagonista principal de l'etapa anterior a l'Esteticisme. Després Apelles Mestres, als vuitanta, va otorgar un valor diferent a la imatge, en una línia més decorativa i intimista, més enllà de la simple il·lustració com a complement d'un text” (Vélez, 1988: 454).

La división de competencias entre texto y dibujo no tenía un límite preciso. Eran dos lenguajes, cada uno en su territorio, que se amalgamaban y llegaban a un gentil acuerdo. Se suele decir que la imagen viene subordinada por el texto literario, pero en el caso de las ediciones del siglo XIX y especialmente en las de Montaner y Simón, la figura del ilustrador era un potente atractivo comercial por lo que se supone que la idea de subordinación debió ser relativa.

Algún autor literario de esa generación tuvo reticencias y parece ser que existió un cierto malestar entre los escritores, una cierta precaución hacia los dibujos. Así lo dejó escrito José Martínez Ruíz, Azorín, a propósito de un volumen de poesías en el que advertía al editor que prefería que su libro no llevara dibujos para dejar libre la imaginación y el sentimiento y no atarlo a formas gráficas. El editor, en cambio, acabó publicando el libro con ilustraciones ya que éstas eran un reclamo comercial difícilmente ineludible. En cambio, hubo otros autores que deseaban sus textos ilustrados. Benito Pérez Galdós, por ejemplo, fue él mismo a buscar a Josep Lluís Pellicer y a Apelles Mestres para que ilustraran sus *Episodios Nacionales*. El ilustre escritor dejó dicho que: “la difusión de las imágenes fomenta la costumbre de pensar. Excitar el sentido visual equivale a vencer la pereza de la inteligencia”. (Moreno Santabárbara, 2004).

1.4. Leer y/o aparentar. El libro para contemplar

Uno de los principales objetivos de la ilustración de libros fue el deleite, el placer y la contemplación del volumen en conjunto, es decir, de su texto, de sus imágenes y de su encuadernación. En cuanto a los dos primeros, nos gustaría creer que en ellos no existió una dependencia texto-imagen sino que la unión del esfuerzo del artista y el escritor eran en beneficio de dotar a la obra de una mayor entidad estética.

Atendiendo a las palabras de Philippe Kaenel, la ilustración y la imaginación ocuparon gran parte del pensamiento estético desde el Romanticismo, momento en el que se valorizan las obras donde el poder de sugestión implica de manera activa al lector y espectador (Kaenel, 2005: 14). Pero según observaba el autor, para algunos literarios la ilustración en cualquier formato, ya fuera en el frontispicio, en un lateral, como elemento tipográfico, viñeta, colofón o a página entera, distraía la acción de la lectura del texto y en realidad, el tiempo que se destinaba a su contemplación, hacía perder el hilo conductor de lo que ellos, como máximos artífices de la obra, pretendían narrar. Esta idea viene confirmada en grandes libros de temáticas eruditas donde los autores o traductores literarios parecían molestos con las ilustraciones que, aunque fueran de reconocidos artistas, consideraban una distracción respecto al texto como aludía Kaenel. Una anotación del ilustre Hartzenbusch en *La Divina Comedia* de Dante editada por Montaner y Simón, sorprendía por estos comentarios:

“Prevenidos con estas advertencias, (se refiere a lo que él define como selva oscura dantesca) que juzgamos indispensables, ahorraremos á nuestros lectores los frecuentes reclamos con que distraeríamos su atención, tratando de explicarles todas las frases que se hallan en el poe-

ma referentes á personajes, sucesos é ideas de aquella época. En este punto nos limitaremos á lo mas preciso, y siempre llevando por guía á los anotadores mas autorizados”. (Hartzenbusch, 1871: p.3)

Si las ilustraciones eran un perjuicio tan lamentado para la comprensión de la obra y su proceso de lectura, entonces cabría preguntarse cuáles fueron los motivos que les hizo tener tanto éxito de ventas, ¿qué fue lo que llevó a la sociedad decimonónica a consumir principalmente este tipo de libros, tan profusamente ilustrados? La cuestión requiere analizar cuál fue el tipo de consumidor al que iba dirigido este libro ilustrado.



Biblioteca de la Casa Pella i Fargas, Frederic Ballell Maymí, 1910 © AFB

Los datos que nos facilita el Censo de Barcelona de 1887¹², momentos en que la ciudad constaban 272.481 habitantes, nos permiten entender la situación cultural que respiraba la sociedad catalana de finales de siglo. Según esa fuente, de las 270.886 que se registraron, los que declararon que sabían leer y escribir fueron 153.973 personas (87.685 varones y 66.288 hembras) algo más de la mitad de la población. Manifestaron que sólo sabían leer, 6.909 personas (1.899 varones y 5.010 hembras) y las que dijeron no saber ni leer ni escribir fueron 110.004 personas (39.122 varones y 70.882 hembras). De lo que se deduce de la gráfica que ofrece el Censo, podemos asegurar que más del 40% de la población era totalmente analfabeta y que casi un 50% de la población femenina (143.139 mujeres en total) no sabía leer ni escribir frente a un 30% de la población masculina. En definitiva, unos porcentajes de población iletrada extremadamente altos que justificarían el interés por las ediciones ilustradas que, en definitiva, permitían al lector analfabeto imaginarse los escenarios de lo narrado y porqué no, aparentar que leía con interés.

Según los argumentos que aporta Martyn Lyons (2001: 545), al referirse en general al continente europeo, la Iglesia Católica participaba en el fomento de la lectura -por supuesto interesados en

12. Datos extraídos del *Censo de la población de España según el empadronamiento hecho en 31 de diciembre de 1887 por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico*. Tomo I. Madrid: Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1891, pp.82-82

que la población supiera leer la Biblia y el catecismo- pero no a escribir, porque el dominio de la escritura podría provocar la sublevación social y el librepensamiento. El mismo Lyons nos indica que los hombres letrados leían periódicos y debatían en las tertulias pero que las pocas mujeres letradas, como mucho leían novelas y escuchaban música. En ciertas familias católicas a la mujer se le prohibía, incluso, que leyera periódicos. El hombre leía en voz alta -implicaba cierta superioridad moral- aquello que consideraba oportuno mientras la mujer escuchaba atenta (Lyons, 2001: 552-553). Si el diario llevaba un suplemento, normalmente unas hojas de algún folletín por entregas, ella podía disponer de éste y deleitarse con las ilustraciones.

El consumo de libros entendidos como productos de consumo, no podían faltar en los hogares burgueses. Lucien Lebre, indicaba que las casas de las familias acomodadas del siglo XIX se llenaron de bibliotecas y salas de lectura, decía que “los libros estaban en consonancia con la categoría social del resto de los muebles” (Lebre, 1962: 170) y Audeline Daumard, refiriéndose a París, pero con una idea que sería extrapolable al resto de sociedades, los libros y las bibliotecas eran importantes enseres domésticos que la mayoría de familias burguesas dejaban en herencia a sus hijos y normalmente, los hacían constar en sus testamentos (Lyons, 2012: 280).



Vista exterior y biblioteca de una villa particular en Sant Gervasi © Toni Micó



Por otro lado, Raquel Sánchez García (2001) nos recuerda que las editoriales empezaron a diversificar sus ediciones creando bibliotecas y colecciones de libros en las que de una forma seriada y manteniendo el mismo formato, diseño y tipografía, configuraban un

conjunto homogéneo que lucían ostentosamente en las estanterías de las casas burguesas. El libro como concepto se convertía en un elemento de estatus social que brillaba expuesto en las salas principales destinadas a las visitas y era signo de posición social de la familia. Las colecciones de libros pasaban a formar parte del mobiliario que se exhibía en la casa y eran elementos de distinción social, aunque en muchos casos los propietarios no supieran leerlos.



Mercado de libros en la *Ronda Sant Antoni*, Frederic Ballell Maymí, 1915 © AFB

Los editores supieron aprovecharse de esta función social del libro e intencionadamente ofrecían colecciones de diferentes calidades y precios con la idea de que las familias pudieran lucirlos. Las obras se editaban en dos o varias versiones, una de lujo con mejor papel, mejor encuadernación e incluso una tipografía más seleccionada y otra edición barata con papel más corriente y con textos más comprimidos que no lucía tanto en las bibliotecas.

En realidad, un hecho eran las ventas y otro muy diferente lo que realmente se leía.

1.5. Las publicaciones por entregas

Tenemos que hablar de uno de los fenómenos de venta literaria más interesantes que tuvieron lugar en el siglo XIX. Se trata de las publicaciones o novelas por entregas, también conocidas como folletines. Se caracterizaban por ir acompañadas también de ilustraciones y, en palabras de Juan Ignacio Ferreras, respondían a un tipo de literatura o “paraliteratura” (1972, 11-13) que saciaba la demanda y consumo masivo de un lector poco exigente con la calidad literaria de las obras.

Las publicaciones por entregas, sistema que se aplicaba también a otros tipos de obras, diccionarios, enciclopedias, historias, geografía, etc., pero sobre todo a novelas, se caracterizaban porque la aparición de la obra en el mercado era segmentada por pliegos o cuadernos y su frecuencia solía ser semanal. Jean François Botrel observaba que:

“El sistema permitía al editor una mínima inversión inicial de capital, un rápido resarcimiento de los gastos devengados, cobrando inmediatamente de los suscriptores el importe de la publicación y la consiguiente reinversión con acrecentados beneficios hasta la publicación de la siguiente entrega. Además, el sistema de suscripción permitía regular la producción según la demanda y evitar la inmovilización de capital y almacenamiento de existencias. La financiación era progresiva y con el mínimo de riesgo”. (Botrel, 1996: 258)

Sylvie Baulo nos concreta que “las entregas eran en fascículos de 16 páginas en cuarto, vendidos por suscripción durante un período y un precio variables, entre uno y dos reales” (Baulo, 2003: 581), oferta que la misma autora asegura que se impuso rápidamente, aunque algunos editores optaran por diferentes modalidades según fuera la edición económica o la de lujo. Muchas de estas entregas se publicaban incluidas en periódicos y revistas un día a la semana, normalmente en fin de semana, aunque también las había independientes que se iban adquiriendo y coleccionando hasta obtener el volumen completo. Cada entrega venía con una signatura y demás precisiones que indicaban el orden de la encuadernación. Para completar la obra, el editor suministraba la portada, las tapas y una pauta para la colocación de las láminas. Al consumidor sólo le restaba recibir previo pago la cantidad de páginas convenidas y esperar a tener el volumen completo para encuadernarlo. Esta maniobra, en el mejor de los casos, solía realizarla un encuadernador profesional que podía realizar diferentes tipos de acabados según el gusto del cliente.

Gracias a este sistema muchos lectores pudieron pagarse los libros, muchos autores pudieron vivir de la escritura y muchos artistas de sus ilustraciones. En general el mundo editorial no hubiera subsistido de no ser por las novelas por entregas. El lector al que iba dirigido este tipo de nove-

las jamás hubiera podido comprar el libro completo “Sólo el lector que no puede pagar un libro entero compra por entregas” (Ferrerías, 1972: 24). La capacidad adquisitiva de este consumidor, un lector que cobraba un salario de poco más de 60 reales semanales, no podía permitirse el gasto del jornal de un día en un libro, sin embargo sí que podía gastarse un real en una entrega semanal. Pagar esa pequeña cantidad cada semana le suponía un esfuerzo económico más llevadero para sus posibilidades.

Según nos explica Feliu Elias (ca.1948), la estructura editorial de este tipo de novelas, obligaba al editor a cumplir con ciertos requisitos. El primero de ellos consistía en incluir en cada entrega una lámina ilustrada que funcionara como reclamo publicitario y que el consumidor solía esperar con interés e incluso llegaba a utilizar como motivo decorativo en una estancia de su vivienda a falta de obras de arte. A propósito de la función social de la ilustración, Fontbona escribe que:

“és en el període romàntic quan la il·lustració adquireix definitivament un pes social fort. L’art plàstic que tindrà una difusió major, la que s’introduirà físicament a més cases particulars i, en conseqüència, afermarà la imatge de l’art del temps, és molt més que la pintura, el gravat, però més que en forma d’estampes soltes per enmarcar, en forma d’il·lustració de llibres o revistes”
(Fontbona, 1983: 88).

Gracias a este tipo de láminas baratas, la cultura alcanzó límites sociales impensables a través de otros instrumentos artísticos.

Otra cuestión que favorecía la fidelidad del lector era que además, el editor daba instrucciones al autor literario para que su narración acabara siempre con un incidente emocionante o bien la interrumpiera dejándola en suspense hasta la siguiente entrega. A muchos escritores, que no eran más que unos asalariados a precio pactado, se les encomendaba un tema y redactaban el argumento según las estrategias que les planteaba el editor, que conocía al dedillo los gustos del consumidor. El ilustrador de las novelas, a excepción de algunos artistas de talante reconocido, era también un dibujante anónimo que formaba parte del equipo editorial.

La mayoría de novelas por entregas iban destinadas a un público femenino aunque también las hubo, en menor cantidad, dedicadas a un lector varón. A ellas, que se iniciaban en el aprendizaje de la lectura, estas publicaciones les proporcionaban entretenimiento a la vez que conseguían sentirse muy identificadas con los asuntos sentimentales que se les proponían en las obras. Abundaban los argumentos de amor, de matrimonio, de maternidad. Se daban consejos a las jóvenes casamenteras y advertencias sobre los peligros de una vida pecaminosa. Para los hombres, las

novelas preferidas eran las llamadas de “socialismo utópico” y las historias de aventuras o de bandoleros.

Había escritores especializados que dedicaban su tiempo a escribir sólo para el formato de novelas por entregas. Así lo deja dicho Julio Nombela en *Impresiones y recuerdos* que:

“el buen éxito que alcanzaron aquellas obras estimuló a los editores Manini Hermanos a contratar conmigo una novela del género de las que en aquel tiempo se publicaban por entregas, regularmente con gran éxito y que eran más o menos voluminosas, según el número de suscriptores que tenían y la aceptación que alcanzaban”. (Nombela, 1976: 705).

También nos dice que “en Barcelona habían llegado las novelas por entregas al mayor grado de apogeo” y que en 1873 le pagaban 5 duros por entrega pero que a Pérez Escrich por su *La Mujer adúltera*, que era un éxito de ventas (en 1904 iba por la 8ª edición, a 14,5 pesetas), le pagaban mucho más.

Pero hay que reconocer que el éxito de este tipo de obras venía dado principalmente por las ilustraciones que les acompañaban. Hubo grandes especialistas. Pilar Vélez nos habla de Eusebi Planas como el gran triunfador de la ilustración de temática femenina. La gracia y el estilo que tenía para retratar a las féminas le hacían inconfundible. Sus láminas eran esperadas todas las semanas. Sin embargo, Planas era la excepción. La ilustración que buscaba el editor no necesariamente debía pasar por artística, en realidad, no le preocupaba demasiado la calidad de la obra, sino que la ilustración fuera atractiva para el público lector que pedía imágenes de colores llamativos, actitudes y gestos dramáticos y la caracterización de los personajes tal como se los debía figurar a través de la letra escrita. La mayor parte de los folletines abundaban en ilustraciones vulgares y chillonas.

No todas las novelas por entregas estaban pensadas para un público humilde. También se publicaron títulos de éxito en versión de lujo, para las clases más acomodadas. Obras más caras presentadas en papel de mejor calidad, estética y más elaboradas compositivamente, con tipografías más refinadas, ilustraciones de los mejores artistas e impresas con los más novedosos sistemas. Un tipo de ediciones que Montaner y Simón ofrecía a sus suscriptores con gracia y donosura y que tal vez de no haber sido por ellas no hubiera tenido el éxito comercial que alcanzó.

Otra de las ventajas del editor y uno de los principales motivos del gran éxito de las novelas por entregas fue que no era necesario desembolsar un gran capital de entrada. Tal como iba cobrando en efectivo del consumidor final por cada entrega semanal, iba pagando a los proveedores. Al im-

presor, a los suministradores de materiales, al grabador e incluso al ilustrador y al autor literario, se les liquidaban sus beneficios a medida que la obra iba apareciendo. La producción de novelas por entregas se presentó como una de las mejores soluciones para editar sin correr riesgos de hacer un mal negocio. El editor invertía en una primera entrega y si el público no reaccionaba positivamente cancelaba la publicación. Además, el autor literario cobraba en función de los beneficios obtenidos, por lo que al no ser una fuerte inversión, el editor podía apostar por ir sacando al mercado más títulos. La rentabilidad se producía al ofrecer muchas publicaciones a la vez, normalmente de tiradas cortas, con el fin de captar la atención del consumidor y decidir a partir de los resultados, las que tendrían continuidad.

Finalmente, las publicaciones por entregas también se podían adquirir compuestas en una sola obra. Una vez impreso el último pliego se encuadernaban y se componían los libros enteros (Alonso, 2003). Para la exportación de libros a Sudamérica, clave para la subsistencia de muchas editoriales catalanas, la venta en tomos completos era la única opción. En esos países, que dependían de un servicio de transportes más complejo, la venta por suscripción no hubiera sido posible, hecho que favoreció que las ediciones se entregasen completamente encuadernadas desde los talleres.

1.6. Bibliotecas y “gabinetes de lectura”. Libros y prensa escrita



Vista general de una sala de la *Biblioteca Popular per a la Dona* consultando una revista. Frederic Ballell Maymí, 1910 © AFB

Una de las circunstancias que fomentó el gusto por la lectura en el último cuarto del siglo XIX fue la creación de las primeras bibliotecas populares. Desde que la prensa escrita se había refortalecido tras la revolución de 1868 y de que la Constitución de 1869 hubiera reconocido la libertad de prensa, habían surgido numerosos periódicos y revistas que eran un atractivo para los asiduos a los gabinetes. En estos establecimientos públicos inspirados en sus homólogos franceses, también conocidos como “gabinetes literarios” o “gabinetes de

lectura”, se podían leer diarios, revistas y obras literarias. Sus asistentes -que solían ser lectores de la clase burguesa instruida que deseaba información actualizada- podían inscribirse y consultar las publicaciones que se ofrecían mediante el pago de una módica cuota mensual. A pesar de los beneficios sociales que representaban estos espacios, el sistema recibió múltiples quejas del sector -libreros, impresores, editoriales y autores- que manifestaban su desacuerdo en que un mismo ejemplar pudiera ser utilizado por más de un lector en detrimento de las ventas.

De todas formas, estos primeros gabinetes de lectura españoles siempre estuvieron vinculados a librerías, especialmente a aquellas más liberales o afrancesadas, que además de la función principal de venta de libros, ofrecían este servicio de lectura y préstamo en unas salas habilitadas a tal efecto dentro de sus tiendas, que servían sobre todo como reclamo para la venta de las obras de sus estantes. Cuando se fundó Montaner y Simón, los gabinetes de lectura estaban ya consolidados.

Si bien en un principio en estos gabinetes había un mayor interés por la lectura de la prensa diaria, que permitía obtener información fresca de los acontecimientos y sucesos del momento, tanto el sector de la prensa como el del libro crecieron en dirección similar. En realidad, los dos tenían objetivos parecidos: producir más, vender más y sacar mayor rendimiento. Con la industrialización de la imprenta, que dio lugar al abaratamiento de las impresiones, especialmente de los diarios, los gabinetes de lectura cayeron en desuso para este tipo de consultas, pero en cambio se continuaron utilizando más a menudo para la lectura y el préstamo de colecciones de novelas de publicación regular (Ejarque, 2000: 47-49).



Señores leyendo en la biblioteca del Museo de Ciencias Naturales de Barcelona, Josep Maria Triola (1884-1965), 1916 © AFCEC

1.7. La trama empresarial: editores, libreros e impresores.

Desde el siglo XIX, prensa y libros tuvieron objetivos paralelos: producir mayores cantidades, más rápidamente y a menor coste. Tal vez hubo un auge mayor en la prensa periódica, pero a pesar de que la respuesta del libro fue algo por detrás los dos sectores subieron al unísono. Ambos se

aprovecharon de los mismos avances de la nueva tecnología pero sobre todo de la incorporación de ilustraciones acompañando a los textos, que especialmente en la edición de libros incrementó de tal modo su atractivo que las ventas crecieron de un modo espectacular.

El siglo XIX supuso el triunfo de la producción editorial, no sólo por el volumen de lectores y el consiguiente consumo, sino por la aparición de la figura del editor, independiente de la figura del impresor y de la del librero de épocas anteriores. Si nos atenemos a lo que señala Martínez Martín (2003: 603-606), en el transcurso del siglo XIX pudieron distinguirse tres etapas fundamentales que coincidieron con los tres tercios del siglo, de 1800 a 1835, de 1835 a 1870 y de 1870 a 1900. Hasta la década de los años treinta, el mundo editorial estuvo sometido a la jurisprudencia, la técnica y las costumbres culturales del Antiguo Régimen, siendo la época de los editores-libreros. A partir de los años treinta y coincidiendo con la desarticulación de ese estado político, surgieron años democráticos, con menor censura y modestas experiencias liberales. Las innovaciones técnicas (prensa de hierro, grabado en madera, etc.) facilitaron la multiplicación de las ediciones. Fue el gran momento de los editores-editores, Manuel Delgado, Ayguals, Bergnes de las Casas, Tasso, Brusi, Verdaguer, etc. Con la Restauración Borbónica de 1868-1874, en un nuevo marco nacionalista, se favoreció al mundo editorial regulando las relaciones entre editores y autores con la Ley de la Propiedad Intelectual (1879) y la legislación comercial -Código de Comercio de 1885- que impulsó al sector.

Nos habla de ello Antonio Castillo Gómez (2002, 324) quien asegura que "La expansión del mercado del libro hizo posible la separación de tres figuras profesionales: la de impresor, el editor y el librero, hasta entonces muchas veces unidas". Con otras palabras, Martin Lyons (2012: 287) nos subraya que el editor como profesional especializado surgió por primera vez en este siglo XIX y, haciendo alusión a la terminología matizada por Enric Satué (1997: 150-154), a medida que pasaba el siglo, se iría perfilando la figura del editor-editor, diferente de la del impresor-editor y de la del librero-impresor, éste último bastante desmotivado por la alta inversión que implicaba el negocio del sector editorial. Los editores de finales de siglo XIX empezaron a perfilar su función específica, desde seleccionar y encargar textos o adquirir derechos de autor de obras extranjeras hasta diseñar nuevos productos y estrategias de difusión para acoplarse mejor a la demanda, y a crear firmes señas de identidad, todo ello para diferenciarse de las empresas de impresión y de las librerías. Si atendemos a lo que explica Sanchez Vigil:

“La figura del editor se fue separando de la del impresor y de la del librero, en un proceso de especialización que había comenzado en la década de los sesenta. Pero solo la figura, porque las editoriales continuaron teniendo sus propias imprentas hasta los años setenta del siglo

XX. Quedaban claramente diferenciadas las tres fases: edición o actividad previa, impresión o fabricación y comercialización, que incluía la distribución, uno de los aspectos más costosos y complejos” (Sanchez Vigil, 2009: 33).

Cuando Montaner y Simón se fundó sus editores se encontraban entre el primer grupo de empresarios, los editores-editores, unos profesionales que actuaban normalmente como gestores de publicaciones, financiando y gestionando toda la producción desde la función técnica de selección de proveedores externos y colaboradores hasta la función intelectual para la selección y el desarrollo de los títulos que ofrecían. La trayectoria inicial de Montaner y Simón iba a cumplir con una función exclusivamente editora. Sin embargo, más tarde, poco antes de su definitiva ubicación en la calle de Aragón, se embarcarían en la función de editores-imprensa donde, además, se encargarían en sus instalaciones de la parte técnica de la producción: el diseño, la tipografía, la ilustración y la encuadernación.

El editor, un erudito con conocimientos del mercado e impulsado por la inquietud de la demanda, establecía relaciones con los escritores -una de sus mayores preocupaciones era la localización de manuscritos- que iban configurando el carácter de la editorial. Los editores se especializaban en determinados géneros o colecciones que conformarían la identidad de sus catálogos. El editor debía tomar muchas decisiones, desde escoger el formato en que se editaría la obra hasta calcular el precio final del libro. Debía gestionar las cláusulas de los contratos con los autores literarios y artísticos, escoger el momento más adecuado para publicar la obra y desarrollar campañas publicitarias para fomentar su venta así como organizar estrategias de distribución para satisfacer la demanda. Internamente, en lo que se refiere a la producción del libro, era el que se encargaba de determinar el tipo de impresión, de elegir el papel, señalar el formato y seleccionar la tipografía más adecuada. Marcaba también la fecha de inicio y el ritmo de ejecución de la obra. Además, como apunta Martyn Lyons, “muchos de ellos se consideraban líderes intelectuales o bien hombres que tenían la responsabilidad de popularizar el conocimiento y educar a las masas” (Lyons, 2012: 288).

Atendiendo a las palabras que dejó escritas Pablo Riera y Sans en la *Revista Gráfica* de 1900, la profesión de editor implicaba preocuparse de múltiples aspectos:

“No hay detalle que sea para el editor indiferente: le interesa conocer perfectamente casi tanto como el original del libro y las láminas ó grabados que lo ilustrarán, los materiales que han de contribuir á su impresión y á su encuadernación, y, por lo mismo, casi tanto como tener una idea, la más perfecta posible, del escritor, le conviene tenerla de las cualidades artísticas del

dibujante y grabador, del fabricante de papel, del de tintas, del impresor y litógrafo, y de todos cuantos por manera más o menos importante han de intervenir con su trabajo personal ó industrial á la producción del libro” (Riera y Sanz, 1900: 4).

Muchos editores se hacían socios de l’Ateneu Barcelonès para estar al día de las publicaciones extranjeras que llegaban a la ciudad, para poder leer todo tipo de revistas y periódicos que trataran de libros y de noticias sobre bibliografía. La entidad catalana recibía puntualmente la *Bibliographie de la France ou Journal général de l’imprimerie et de la librairie* que se publicaba desde 1814 y el *Polybiblon, Revue mensuelle de Bibliographie Universelle* que se editaba desde 1868 y que se hacían eco de esa predisposición de nuestros editores a seguir las tendencias del resto de Europa.

El negocio de las editoriales podía ser un negocio muy rentable. Si el libro tenía una buena aceptación entre el público lector, los beneficios eran importantes. El precio de coste de los libros solía amortizarse en la primera o en la segunda edición. A partir de ahí todo eran ganancias para los editores. Como afirma Josep María Delgado, “*l’edició de llibres, indústries d’alt valor afegit en les quals el diferencial de cost de les matèries primeres tenia poca incidència en el preu del producte*” (Delgado Ribas, 1991: 228). Pero además, si consideramos las observaciones que nos descubría Feliu Elias (ca.1948), eran pocas las editoriales sensibles que ofrecieron libros de buena calidad. El triunfo del libro malo, que enriquecía velozmente a los editores iletrados y mezquinos, demostraba el retraso cultural de la sociedad española del momento. El público devoraba esos libros -novelas por entregas de entretenimiento o pseudo psicológicos- porque pensaba que así se instruía y además, los relatos que narraban resultaban ser apasionantes y engancharon al lector.

En otro orden de intereses, un aspecto de considerable importancia para la evolución del comercio del libro fue la cobertura legal a la que estuvieron sometidos los editores y distribuidores de libros de esa época y que no se estabilizó hasta bien entrado el siglo XIX. En el resto de Europa, según nos indica Svend Dahl (1927)¹³ a mediados del siglo se había conseguido erradicar la censura, se habían creado asociaciones de libreros y se organizaban ferias de libros. Hacia 1870, en Alemania, por ejemplo, ya se habían dictado disposiciones en beneficio de los autores y sus editores. Se establecía, entre otras, la validez de los derechos de autor hasta 30 años después de su muerte. En España, el Ministerio de Fomento y de Gracia y Justicia estableció una nueva ley, aprobada por el Senado en 1878, en beneficio de los autores y de sus herederos en una situación de privilegio respecto a sus colegas europeos con una propiedad intelectual de 80 años postmortem. La fórmula era muy beneficiosa para los autores, especialmente para sus herederos, pero no

13. Edición de 1989, pp. 218-259.

tanto para los editores a los que sólo se les contemplaban los derechos de explotación durante veinticinco años en vida del autor (Sánchez García, 2012: 1006). En Cataluña, en 1900 se creó el Centro de la Propiedad Intelectual, la primera asociación corporativa que reunía a editores y libreros para defender sus intereses ante los poderes públicos. Nos dice Castellano (2006: 104), que la cuestión de la propiedad intelectual fue el punto principal tratado en la Primera Asamblea de Editores y Libreros Españoles que se celebró en l'*Ateneu Barcelonès* en 1909.

En Cataluña tuvieron que esperar a que Eudald Canibell y Josep Lluís Pellicer crearan en 1897 l'*Institut Català de les Arts del Llibre* cuyo objetivo sería conseguir mejoras politicoadministrativas en defensa de los intereses de la profesión. Los afiliados a la asociación recibían información sobre las novedades tecnológicas y presentaban en las mejores exposiciones internacionales las obras que editaban sus miembros. También a ellos se les debe la apreciada *Revista Gràfica* (1900-1928) una joya de las Artes Gráficas catalanas y la apertura de l'*Escola Pràctica Professional* donde se preparaban a los mejores especialistas en fabricación de papel, fototípia, fotograbado, tricromía, fundición tipográfica, estereotipia, composición, litografía, encuadernación, dibujo, libros rayados, física, química, historia y estética de las Artes del Libro (Castellano, 2006: 102-103).

Respecto a los canales organizativos y de distribución de las ediciones en España coexistieron varias fórmulas. Por un lado existían las librerías. No eran abundantes y las que había apuntaban a una clientela más bien de intelectuales y profesionales, donde difícilmente entraba un miembro de la clase obrera con recursos escasos. Las formas más sencillas de adquirir libros solían ser las callejeras a través de la venta ambulante y también a partir del sistema de ventas por suscripción. En las grandes urbes, los lectores podían comprar libros a los vendedores ambulantes que se congregaban en el centro de la ciudad, en los pocos quioscos que existían aleatoriamente o hacerse con los que se vendían por entregas a través de la suscripción, que eran repartidos puerta a puerta.



Distribuidores de libros Koehler&Volckmar, Leipzig 1900
© Koch, Neff & Volckmar GmbH, Stuttgart

Barcelona también fue en esto la ciudad más innovadora del territorio español. Supo observar lo que sucedía en el resto de Europa y adaptó el sistema que más le convino a cada caso. En algunas

situaciones se sirvió de la fórmula alemana de distribución de libros en depósito. En otros casos, le fue más interesante aplicar el sistema francés donde el asunto comercial entre editores y distribuidores funcionaba mayoritariamente por comisiones. Como se verá en Montaner y Simón la fórmula más común que se estiló en España fue mediante suscripción, para lo que había una especie de “centros de suscripción especializados” (Botrel, 2003: 611). Fuera de las ciudades importantes y los pequeños municipios de provincias, lo más cómodo fue la distribución a través de comisionistas que hacían de intermediarios y a algunos, puntualmente, se les ofrecía la posibilidad del depósito. La figura del representante o corresponsal, un profesional que intermediaba a cambio de una comisión entre las ventas del catálogo de la editorial y la librería de provincias, fue indispensable para suministrar la demanda de publicaciones de las grandes editoriales.

La modalidad de suscripción fue la más extendida entre las editoriales de todo el territorio. La mentalidad rentista del editor, más que empresario, se veía favorecida por las ventajas al no tener la obligación de pagar al autor hasta una vez vendida la obra y no tener grandes riesgos tras la aplicación de la fórmula de la suscripción. Por otro lado, también se extendió la modalidad de las colecciones y bibliotecas que estaban pensadas para consolidar la fidelidad blindada con el lector.

Hasta la Segunda República no se instauraron las ferias de libros donde se ofrecían libros nuevos y usados con descuentos que podían alcanzar el diez por ciento (Lyons, 2012).

1.8. Los artífices del mundo editorial: autores y agentes literarios, autores artísticos

Varias fueron las circunstancias que permitieron el desarrollo del mundo editorial: como ya hemos dicho los avances en las artes gráficas que multiplicaron las impresiones, el interés social por la lectura, el aumento de las exportaciones y, las que vamos a tratar ahora, la aparición de dos figuras profesionales indispensables para el desarrollo del sector editorial del siglo XIX. Nos referimos al intelectual y su consagración como escritor profesional y al ilustrador, cuya labor favoreció el interés por la lectura a un público atraído por sus imágenes.

Por primera vez en la Historia, el escritor podía dedicarse profesionalmente a la literatura y especialmente a la novela. Hasta mediados del siglo XIX, el teatro había sido el único género que permitía vivir cómodamente a los escritores. La oratoria se había reducido a prácticas escolares y la poesía se había convertido en un entretenimiento social. En realidad, la manera más rentable de trabajar como escritor era la del asalariado que “vendía el producto de su pluma” a una empresa, normalmente periodística (Romero Tobar, 2003: 535) pero fue entonces cuando aparecieron

excelentes escritores independientes que pudieron vivir de encargos y de sus textos. En 1844, José Zorrilla consideraba que tenía “una carrera como cualquier otra, que conduce a una posición social decorosa y que produce lo suficiente para vivir sin lujo, pero sin estrechez” (Romero Tobar, 2003: 534).

Los agentes literarios eran muy valorados por los autores pues dominaban con facilidad los negocios entre los editores y sus obras. Aunque las leyes de la propiedad intelectual no se reformaron a favor de los autores hasta 1879 y los contratos de las obras siguieron siendo vitalicios, estos intermediarios trabajaban para que los acuerdos a los que se llegaron fueran beneficiosos para ambas partes. Los agentes se dedicaban a gestionar los pagos de la editorial y recoger las entregas de los escritores según los acuerdos que se establecían en los compromisos firmados entre ambas partes.

Por último, estaban los autores artísticos con sus ilustraciones que, en el siglo XIX, formaban parte del equipo indispensable para que la confección de las obras literarias obtuvieran el éxito esperado. Un sector, no obstante, el de la ilustración de libros, al que no siempre se le consideró con el prestigio artístico merecido. La “decoración” de libros se veía como un arte menor, secundario e insignificante para los ojos de un artista consagrado en las Bellas Artes. Eran muy pocos los ilustradores que se dedicaban exclusivamente a la ilustración de libros, una profesión que, según Feliu Elias (ca.1948), normalmente se compaginaba con las artes plásticas, la proyección arquitectónica, la escenografía o la caricatura periodística.



Retrato de mujer con libro en las manos
Terradas Illa, Esteve (1883-1950), ca.1910 © IEFC

2. LAS ARTES GRÁFICAS EN CATALUÑA A PARTIR DE 1850

2.1. Panorama de las artes gráficas y la edición del libro industrial en Cataluña

“Con el siglo XIX entramos en una época en que puede decirse que la imagen impresa ha alcanzado la mayoría de edad” (Ivins, 1975: 135)

El siglo XIX traía más técnicas para la reproducción de imágenes que todas las conocidas hasta entonces. El profesor Ivins exponía que el siglo XIX había sido visualmente el más ilustrado de todos los tiempos y que a partir de aquel momento la imagen iba a arrancar como una potente herramienta para nuestros pensamientos y nuestro conocimiento.

Para Eliseu Trenc el desarrollo de las artes gráficas en la Barcelona de mediados del siglo XIX pasaría de ser una actividad profesional familiar a una proyección esencialmente industrial, motivado por dos factores importantes. Uno, la llegada del maquinismo y los progresos técnicos y científicos que revolucionarían las técnicas de producción de la industria gráfica y otro, la modificación de las estructuras de la sociedad catalana, una burguesía capitalista muy rica y ávida de lujo, que incluía la cultura y que hacía que aumentara de forma desorbitada el consumo de libros (Trenc, 1977: XV).

Los avances técnicos en el sector de las Artes Gráficas catalanas permitieron una confección de libros más rápida y que las tiradas aumentasen significativamente. Si antes del 1850 una editorial producía a lo sumo un centenar de ejemplares de una obra, con la llegada a Barcelona de la máquina de tirada automática movida con energía, que había inventado Frederic Koenig (1774-

1833), se conseguía multiplicar las tiradas de hojas por hora sin necesidad del esfuerzo manual y en poco tiempo se pasó a producir más de un millar de ejemplares del mismo libro. Poco faltaba para que llegaran también las máquinas rotativas que llegarían a imprimir hasta diez mil ejemplares por hora.

Fueron grandes los avances que facilitaron el abastecimiento de libros para todos los gustos. Por un lado, se posibilitaba la edición del libro de difusión de gran tirada y de precio razonable que satisfacía las peticiones del gran público. Por otro lado, se satisfacía la demanda del libro de calidad, de fabricación industrial pero con apariencia artesana, que utilizaba papeles de alta calidad similares a los métodos tradicionales de fabricación de papel y en el que se procedía con sistemas de impresión casi artísticos como la xilografía -talla en madera- o la calcografía –grabado con buril, la manera negra o el aguafuerte- pero con una encuadernación industrial con aspecto de libro único. Libros que pretendían convencer a la exigente clientela del libro “artístico” y que se resistía a reconocer la buena calidad que podían ofrecer las nuevas técnicas industriales o que se creía que un buen libro nunca podía salir de una máquina sin la dedicación de la mano del experto, de que excelencia y técnica podía hacer muy buena suma.

Un acontecimiento capital para conseguir ese incremento de demanda de este tipo de libro industrial, fue el crecimiento de las fábricas de papel en nuestro país. Desde principios del siglo XIX, aparecen nuevas leyes del Gobierno que irían a fomentar el uso de papel nacional y hacer prohibitiva la importación de papel. Este fue un factor determinante para que en Cataluña hubiera un crecimiento de la Industria Papelera en los bordes de nuestros ríos, visibles en tres grandes áreas: Al norte, en la zona volcánica de Olot, donde se instalaron los Sucesores de Torras Hermanos en Sant Joan les Fonts y la Casa Capdevila en Banyoles; en Tarragona donde se establecieron papeleras en Francolí y en Brugent, y en la Cuenca de Anoia, en Capellades y en Gelida, donde la prestigiosa casa Guarro y la Gelidense, se convirtieron, entre otras, en las más demandadas (Trenc, 1977: 2).

2.2. Evolución de los sistemas de impresión para la ilustración de libros

Antes de mediados del siglo XIX, los sistemas más habituales para la impresión de ilustraciones en cualquier soporte -libros, estampas, naipes, carteles, etc.-, fue la calcografía, grabado sobre metal, y la xilografía, grabado sobre madera. Las ilustraciones para libros solían ser calcográficas mientras que la xilografía se utilizaba para el resto de impresos de carácter más popular.

Justo en ese momento histórico se produjeron dos importantes avances que permitieron desarrollar la imagen impresa a escalas inverosímiles bien entrado el siglo XIX: la xilografía a la testa y la litografía. La primera, sobre madera, ya había sido utilizada como sistema de impresión de imágenes incluso antes de la invención de los tipos móviles, pero había sido abandonada porque no convenía a los grabadores, insatisfechos de la rudeza de los trazos que producía. Gracias a la ocurrencia de Thomas Bewick (1753-1828) de trabajar la madera a contrafibra o a la testa, esto es en dirección perpendicular a las fibras de la madera que le daba más resistencia y durabilidad y permitía obtener un grabado xilográfico más fino y minucioso, se mejoró con creces la técnica y se consiguieron muchos más adeptos, de modo que el sistema xilográfico se expandió por todos los talleres europeos hasta llegar aquí, a los de nuestro país. Las palabras de Francesc Fontbona describen lo que ocurrió en la segunda mitad de siglo XVII:

“Un grabador descobrí que simplement tallant la fusta en direcció perpendicular a l’habitual s’obtenien unes matrius tan dures com les convencionals, però sense que les fibres destorbessin l’acció del gravador. Des d’aleshores, doncs, les matèries xilogràfiques començaren a ser fetes tallant els troncs -ara preferiblement de fusta dura, com el boix- en forma de llesques”
(Fontbona, 1992: 10-11)



Félix Noël (1839-1907) en su taller de Saint-Jean-de-Monts (Francia). Noël fue el grabador en madera de las ilustraciones de Daniel Vierge para *Colomba* (1908), novela de la Biblioteca Universal Ilustrada © Henri Cambon

Por otro lado, la litografía también llegó de Europa. Como muchos de los grandes avances de la Historia fue descubierta casualmente por Senefelder (1771-1834) cuando para no olvidarse, quiso apuntar unas anotaciones en lo primero que encontró, una piedra. Así descubrió lo que sería un revolucionario sistema de impresión. Resumiendo las magníficas explicaciones que nos aporta

Rosa María Subirana (1991: 15), los principios básicos de ese nuevo método consistían en dibujar con un lápiz o tinta de materia grasa sobre la piedra calcárea previamente pulida y acondicionada. Tras un tratamiento con agua engomada que sólo penetraba en las partes no dibujadas, se podía proceder a entintar el dibujo y estamparlo sobre el papel. Este sistema inmediatamente fue aceptado por la comunidad artística porque evitaba la intervención del grabador y ahorraba el problema del escalafón de verdad perdido entre la mano del artista y el trabajo de dicho artesano. Dado que el artista y el grabador podían ser la misma persona trabajando sobre la piedra, el dibujo y el impreso eran prácticamente idénticos. No era necesario el intermediario.

Nos explica Marie-Loup Sougez, en su *Historia de la Fotografía*, que a mediados del XIX hubo gran inventiva para desarrollar nuevos sistemas de impresión, pero que sólo prevalecieron aquellas que realmente llegaron a ofrecer dos cualidades básicas: “la estabilidad de la imagen en el tiempo y la posibilidad de obtener grandes tiradas”. Además, decía, debía cumplir dos requisitos básicos “que la impresión del texto fuera simultánea con la de la ilustración y que la imagen se reprodujera con todos sus matices, es decir, con una escala de grises intermedios entre el negro de la tipografía y el blanco del papel” (Sougez, 1981: 304). Parece ser que hacia 1850 la técnica que los artistas utilizaban para simular los semitonos se conseguía manualmente con un papel de textura tramada, que los franceses llamaron papel Guillot y aquí se conoció como Papel Ton (Fontbona, 1992: 179).

El grabado sobre acero, desarrollado en Inglaterra por Charles Warren (1762-1823), fue también una gran apuesta para la impresión industrial de libros ilustrados de lujo. Como nos indica Michel Melot, el acero proporcionaba una finura y una precisión que respondía perfectamente a las exigencias del realismo que pedían las imágenes. Su resistencia, además, permitía llevar a cabo grandes tiradas -miles de ejemplares- sin alteración y sin perder calidad, dando una solución ideal a las exigencias de rentabilidad de los nuevos editores. Aún así, el sistema no permitía imprimir con texto y por tanto de coste salía tan caro como el grabado en madera (Melot, 1984: 130). Si bien esto significaría una desventaja para la difusión del libro económico, para editoriales como Montaner y Simón fue de gran provecho dado que el procedimiento se convirtió en el medio idóneo para la confección de sus exuberantes ediciones, las más elegantes para su público.

Con el tiempo al difundirse las cualidades del nuevo sistema de impresión litográfico, la calcografía, que representaba un gasto insostenible para la edición, caería definitivamente en desuso. Pilar Vélez manifiesta que la litografía se instaló en Barcelona por primera vez en 1820 en el taller de Antonio Brusi i Mirabent, asesorado por un buen discípulo del gran Senefelder, lo cual queda co-

roborado en un interesante artículo de Jaime Andreu ¹⁴ donde afirma que fue, efectivamente, la casa Brusi la primera en traer la primicia. La técnica se consolidaría con la participación de Francesc Parcerisa y la publicación del libro *Recuerdos y Bellezas de España* aunque, como nos dice la misma Vélez, el verdadero impulsor de la litografía en Barcelona fue Eusebi Planas i Franquesa (1833-1897), quién a partir de 1860 empezó a aplicar esta técnica para ilustrar una producción exorbitante de novelas por entregas, el gran negocio de las editoriales barcelonesas (Vélez, 1989: 53-54).

La litografía industrial presentaba otras ventajas considerables respecto a los sistemas precedentes. La más interesante, bajo el punto de vista comercial, era la durabilidad de la piedra litográfica, pues permitía repetir gran cantidad de copias sin que la forma impresora se echara a perder. Sin embargo, a pesar de que la litografía dejaba muy satisfechos a los artistas porque podían controlar la calidad final de sus trabajos, el nuevo sistema no contentaba tanto a los editores que debían imprimir las ilustraciones con prensas separadas de las de los textos. Y esto encarecía sensiblemente los costes de producción.

Uno de los mayores cuidados que debían tener los litógrafos al preparar las imágenes de las piedras para imprimir era el no invertir el sentido original de los dibujos, sobre todo en el caso de retratos. Así se desprende de esta carta manuscrita que envía Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) a su editor, Wenceslau Ayguals de Izco a propósito de un retrato litografiado que debía insertar en una de sus publicaciones:

“Remito á V. el único ejemplar que me queda del retrato que mas se me parece entre los varios con que se ha reproducido mi humilde busto. No estará de mas que prevenga V. al que haya de litografiarlo de nuevo que cuide de que no salga estampado al revés, como ya ha sucedido, resultando un viceversa en los ojos, que se hace mas notable por no tener yo la fortuna de que ambos me sean útiles (manera ingeniosa de no negar ni confesar que soy tuerto)” ¹⁵.

Pero mientras que la litografía era el sistema de impresión más común en la edición industrial de libros de calidad a los que dotaba de un pretencioso aspecto de lujo, para la ilustración de libros de carácter más popular, las famosas novelas de folletín por entregas llenas de ilustraciones, el sistema xilográfico de Bewick, como nos asegura Francesc Fontbona (1992), fue el procedimien-

14. Jaime Andreu, *La Vanguardia*, 10.06.1894, p.1-2

15. Se puede consultar en: Ayguals de Izco, Wenceslao. Correspondència rebuda per Wenceslao Ayguals de Izco, 1866-1877 [Manuscrit]. Biblioteca de Catalunya, Dipòsit de Reserva, Ms. 1750



Muestra de impresión a tres tintas
© Jules Pinsard, 1897

to más utilizado hasta el último cuarto de siglo, momento en que acabaría su uso y no sería hasta bien entrado el siglo XX según explica Pilar Vélez (2003: 553) que la xilografía obtendría un nuevo uso y reconocimiento como técnica artística.

Pronto se pondría de moda la cromolitografía, una evolución cromática de la litografía, que permitía añadir color a las ilustraciones. La técnica era la misma, pero se utilizaban diferentes piedras, una para cada uno de los colores que formaban la descomposición cromática. Podían llegar a imprimirse hasta 12 colores.

Según nos explica Sougez, fue Louis Ducos du Hauron (1837-1920) quien descubrió que “la experiencia de los pintores me enseña que una mezcla en proporciones convenientes de rojo, amarillo y azul produce casi todos los colores”. Y así nos describe la autora como el fotógrafo descubrió que se podían descomponer los colores de una fotografía real

“Ducos obtenía sucesivamente tres negativos del mismo tema mediante un filtro colocado entre el objetivo y la placa. Un selector apropiado interceptaba uno de los colores primarios para cada negativo. Estos filtros son el verde, violeta y naranja (colores complementarios del rojo, azul y amarillo respectivamente). La superposición de los tres negativos recomponía lo que el análisis había asociado. La tricromía o selección de los tres colores primarios es el principio de todos los métodos de la fotografía en color, sean aditivos o sustractivos, y de la reproducción de los colores por procedimientos fotomecánicos. Posteriormente se descompuso la imagen con un cliché negro (cuatricromía) y se mejoró el resultado” (Sougez, 1981: 295).

Esta técnica, que había llegado de Francia, fue muy común en las imprentas entre los años 1860 y 1880. La litografía y la cromolitografía habían reemplazado a la xilografía como sistema de impresión. Y fue la que se usó mayormente para los libros lujosos como los de Montaner y Simón que

salían del taller de Carles Labielle (1825-1898) litógrafo francés de origen corso que desde 1854 se instaló en Barcelona (Canibell, 1900)¹⁶ y que según consta en las portadas que imprimió para la editorial en 1878, lo hizo desde la calle Olmo 8 de la Ciudad Condal.

El sistema cromolitográfico requería que las tiradas se hicieran en hojas independientes del cuerpo del libro. Después se barnizaban, para dar más vivacidad a las imágenes, lo cual podía suponer un problema con el tiempo de secado. A continuación se encartaban junto al resto de páginas de texto y para evitar que esas láminas se engancharan entre ellas, se protegían con un papel japonés de seda, aunque al final muchas de ellas se quedaban enganchadas al papel. Nos explicaba Vélez que:

“Aquestes làmines, a més, solien estar envernissades. Els editors acostumaven a envernissar-les per tal de revifar els colors, cosa que representava un perjudici pel que fa a l’asseccament massa lent del vernís, el mordent del qual s’adheria a les maculatures de paper de seda que protegien les cromolitografies i, a la larga, arribaven a enganxar-s’hi definitivament. La pretensió, suposem, era aconseguir una reproducció al màxim de fidel possible de l’acabat brillant de les pintures a l’oli, un dels temes més sovint reproduïts mitjançant aquesta tècnica. Els resultats eren llampants en excés. El gust de l’època, però, sembla que ho exigia.” (Vélez, 1989: 60)

Seguramente, dice Vélez, fue éste uno de los motivos por lo que ya en su día se dejara de utilizar esta técnica cromolitográfica. En cambio, encontraría su lugar en otros productos gráficos como carteles, cromos, estampas, etiquetas, calendarios o propaganda diversa (Vélez, 1989). Además, contra lo que pudiera parecer, no todo fueron elogios al referirse a ella. Emilio Brugalla nos explicaba que la litografía había llegado a vulgarizarse “puesta al servicio de toda suerte de anuncios y marbetes. Las policromas y pegajosas ilustraciones de las novelas folletinescas empeñaron su prestigio.” (Brugalla, 1996: 117).

El hecho de que la cromolitografía se tuviera que imprimir en hojas independientes, obligaba a llenar los libros con ilustraciones a página entera, un coste que no se podía soportar en cualquier tipo de publicación. En las ediciones más económicas, cuyo texto también disfrutaba de una ilustración o como mínimo de motivos ornamentales, se empleaba la técnica xilográfica. La ventaja de este sistema era el bajo coste de producción ya que en la misma forma impresora se podía hacer la impresión tipográfica y el grabado xilográfico. A pesar de que no fuera del agrado de los ilustradores, que veían en este procedimiento una mala interpretación de sus dibujos, a veces de-

16. *Revista Gràfica*, 1900, p.60-61

masiado infieles con sus originales por parte de los grabadores, se vino utilizando en impresiones a una tinta hasta que a finales de siglo fue sustituido definitivamente por el fotograbado.

El mundo de las artes gráficas también se benefició de otro gran invento, la galvanoplastia, que nació para sustituir a la joven estereotipia -un procedimiento que servía para duplicar moldes a partir de las matrices originales donde en cada plancha quedaba el texto y la imagen sólidamente fundida en una pieza- que no satisfacía la necesidad de encontrar una solución al deterioro de las formas de impresión ya fueran de texto o ilustraciones. Recogiendo las explicaciones de Fontbona:

“La necessitat d'utilitzar matrius multiplicables i de gran resistència, a causa de l'aparició de publicacions de gran tiratge, se solucionà, primerament, aplicant el sistema conegut com estereotípia. (...) El sistema, però, no donava reproduccions gaire perfectes i cal esperar la galvanoplàstia per trobar un mètode ideal de multiplicació de matrius. La galvanoplàstia es la reproducció en metall de superfícies en relleu a través de l'acció electrolítica. Es basa en el fenomen del galvanisme -descriu pel físic italià Luigi Galvani (1737-1788)- que consisteix en l'electricitat generada en posar en contacte dos metalls diferents amb un líquid interposat” (Fontbona, 1992: 14-15).

La galvanoplastia permitía reproducir exactamente una talla de la madera en una plancha de metal y multiplicaba ilimitadamente las reproducciones a partir de una misma matriz. Esto favoreció un expansivo comercio de planchas electrotípicas, que producían grandes beneficios a las editoriales permitiéndoles realizar enormes tiradas. El mismo Fontbona nos explica que:

“la importació i l'exportació de matrius galvanoplàstiques que multiplicaren enormement la capacitat d'Influència d'una mateixa fusta. Així, gràcies a la galvanoplàstia, es pogueren fer edicions més o menys simultànies d'un mateix llibre a diferents països emprant en totes elles les mateixes il·lustracions” (Fontbona, 1992: 14-15).

Para terminar, un último fenómeno remataría la cuestión tecnológica de las artes gráficas de los tiempos finiseculares del siglo XIX. Los procedimientos de reproducción fotomecánicos llegarían a sustituir definitivamente los anticuados sistemas xilográficos y calcográficos. El mismo Andreu, en su artículo de 1894 anteriormente citado indicaba que:

“La litografía, la fotografía, la cincografía y demás procedimientos modernos han dado un golpe mortal al grabado en cobre y al acero. Sólo quedan el grabado al agua fuerte, que será eterno, porque en él está impregnada el alma del artista, y lo grabado á la madera. Uno y otro son cultivados con éxito por los catalanes” (Andreu, 1894: 1-2)

Efectivamente, el fotograbado, tanto para fotografías como para dibujos, ofrecía la respuesta para dar solución al gran volumen de ejemplares que solicitaban las editoriales ávidas de satisfacer la irrefrenable demanda popular de libros. Los procedimientos fotomecánicos derivados de la fotografía como sistemas de reproducción de imágenes impresas entraban con fuerza en el mundo editorial. El descubrimiento, reconocido a Niépce (1826) desarrollado por Daguerre (1837) y por su homólogo inglés Talbot en poco tiempo, se expandiría por todo el mundo. Se obtuvieron placas de daguerrotipos mediante el aguafuerte y el grabado y rápidamente se intentaría imprimir con ellas. Los libros ilustrados fotográficamente contenían imágenes gráficas repetibles sin la necesidad de la interpretación y la mano de dibujantes y grabadores, oficios que según Ivins estaban condenados definitivamente a extinguirse en la producción industrial de libros. Los nuevos procedimientos fotográficos cubrían las necesidades visuales e informativas con mucha más precisión, rapidez y bajo precio, que cualquier otra de las técnicas anteriores. En palabras del autor, la fotografía ofrecía la *vrai vérité* que los caducos procedimientos no habían podido conseguir y desafiaba a la palabra escrita, que se quedaba lejos de representar tanto realismo e insistía en que “aunque la fotografía está muy lejos de ser una información perfecta, puede decirnos, y de hecho nos dice, muchas más cosas que cualquiera de los viejos procedimientos gráficos.” (Ivins, 1975: 198).

En poco tiempo las imágenes reproducidas con fotograbado ganaron la confianza de un público que apreciaba la exactitud y el detalle de la información que facilitaban las escenas ilustradas, sobre todo las de enciclopedias, libros de geografía, viajes o las de temática científica, como los libros que ofrecía Montaner y Simón. Además, la introducción de estos procedimientos fotográ-



Autotípia a partir de una fotografía
© Jules Pinsard, 1897

ficos en los últimos años del siglo XIX produciría un abaratamiento de los costes de producción, hecho muy significativo para el crecimiento del negocio del mundo editorial. En palabras de Esteve Botey:

“La ilustración gráfica original que triunfó como obra de Arte puro en el Libro, acompañando a la belleza poética y literaria hasta la aparición de la fotografía y de los sistemas de reproducción mecánica basados en ella, hubo de ceder su puesto, con dolor de los cultivadores, al poderío industrial. La gubia del xilógrafo, la talla dulce y el aguafuerte del calcógrafo, así como el lápiz y la tinta grasos del litógrafo, fueron relegados por el fotograbado” (Esteve Botey, 1948: 254)

Así pues, con la fotomecánica se conseguían los clichés que permitían reproducir ilustraciones, dejando obsoletos los sistemas anteriores y fue profusamente utilizada para llenar de imágenes, ornamentos -orlas, viñetas y otros elementos decorativos- las páginas tipográficas.

Gracias a la fotografía, y su manera de reproducirse mediante el fotograbado, nacía una nueva forma de explicar la Historia, la Ciencia y el conocimiento en general, facilitando la proximidad a la verdad, sin distorsionarla. Además, para algunos artistas significaba la liberación absoluta de su tarea de reproducir minuciosamente la realidad de los encargos y les permitía llegar al cenit de la creatividad expresiva con sus ilustraciones. Para otros, en cambio, la aparición de la fotografía significó una fuerte disminución de trabajo y eso que muchos lo aprovecharían para recuperar sus dedicaciones más plásticas.

Lejos quedaban aquellos grabados en zinc que, como aseguraba Canibell (1900), desde 1872 había ofrecido Carlos Labielle a sus clientes, entre ellos Montaner y Simón para su primera edición de la *Historia Natural* de J. Vilanova Piera. Hasta el 1880, Barcelona era la única ciudad española con talleres de fototípia, grabado y cincografía, pero este sistema no podía aplicarse a cualquier tipo de imagen. Quedaban excluidas las medias tintas, la mina de plomo, muchos dibujos a pluma o las tintas poco definidas. Es decir, no era válido para la ilustración de libros y revistas que no se hizo posible hasta la llegada del grabado directo o autotípia. Desde aquel momento, con la fotografía y el fotograbado, se podía prescindir del artista y del dibujante intermediario. Empezaba una nueva etapa gloriosa para la producción del libro ilustrado.

Aún así, en sistemas de impresión no estaba todo definido. Para grandes tiradas como prensa y libros de gran consumo, se impuso el Huecograbado, ideado para mejorar la calidad de reproducción de las imágenes en prensa. Al igual que el fotograbado reemplazó al grabado en madera,

el hueco desplazó parcialmente al fotograbado. Las primeras pruebas se realizaron en Berlín. En 1914 la Sociedad Heliográfica de Siegburgo desarrolló el sistema y evolucionó después hacia la industrialización que supuso el final de las tricromías y las cromolitografías (Sánchez Vigil, 2008: 179).

2.3. La tipografía también innova en el sector editorial

La sección de tipografía también fue una de las grandes favorecidas por los avances tecnológicos de la época. Históricamente las fuentes o las matrices tipográficas se importaban de Francia e Inglaterra, pero a mediados de siglo, según Josep María Pujol, con la aparición de la galvanotipia, se facilitó la reproducción de tipos sin la necesidad de punzones originales, lo que, en palabras del autor, dio la posibilidad de abastecer a las imprentas de copias ilegales de tipos:

“Amb la galvanotipia es fa possible per primera vegada deixar de banda dels punxons i accedir a la còpia il·legal de tipus, com aviat comença a fer-se evident en les mostres tipogràfiques d’arreu d’Europa i Amèrica i que contribueix a adotzenar la producció del darrer terç de segle” (Pujol, 2008: 46).

Desde 1869, según la hipótesis del mismo Pujol, una de las suministradoras de caracteres más importantes de Barcelona, la de los Sucesores de Antonio López, fue la primera en traer a España una máquina que permitía fundir tipos metálicos. (Pujol, 2008: 52).

La siguiente fundición importante que aparece en Barcelona fue la casa Sucesores de J. Neufville, que estuvo muy activa comercialmente hasta la extinción de los tipos de plomo a mediados del siglo XX. El alemán Frederich Bauer compró el importante establecimiento tipográfico de Henrich y Cia, que a su vez habían sido los propietarios de la fundición de Ramírez y Cia, con la intención de expandir su negocio de tipos y venta de maquinaria por toda España. Bauer confió la dirección de su empresa a Jacob de Neufville, hijo de una familia patricia de Frankfurt, pero finalmente fueron los Hartmann quienes adquirieron la fundición de Barcelona y siguieron fabricando tipos para ediciones especiales de bibliófilo, hasta que en el año 2007 se jubiló el último empleado que controlaba la maquinaria.

La mayoría de talleres de imprenta iban incorporando prensas mecánicas para la impresión, pero la composición tipográfica de los textos para libros seguía siendo manual. Algo diferente ocurría en los grandes periódicos, como *La Vanguardia*, que a finales de siglo ya había incorporado en su

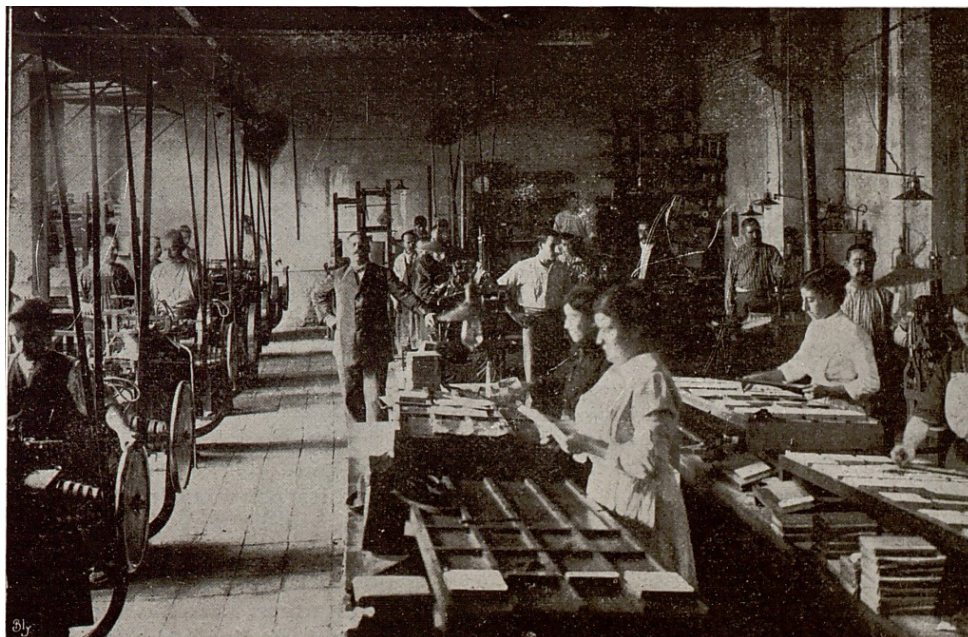
personal a los linotipistas. En 1884 Mergenthaler había inventado una revolucionaria máquina para componer textos de forma mecánica, la Linotipia. Esta máquina funcionaba con un teclado (similar al de las primeras máquinas de escribir) que conseguía automáticamente fundir los caracteres metálicos y crear líneas completas de texto en lugar de tipos sueltos. Con este invento, un sólo operario bastaba para teclear un buen número de páginas al día y para la prensa escrita era un interesante recurso para abaratar costes de producción.

Con todos estos avances, el sector editorial catalán se convertía en el principal beneficiado de las innovaciones gráficas. Contar con una buena maquinaria, fundiciones de tipos móviles, sistemas de impresión, papeles, tintas y toda la infraestructura necesaria para publicar industrialmente con una calidad excepcional, hizo que funcionaran igual que los mejores establecimientos extranjeros. El país era consciente de que el progreso venía del exterior, pero nuestros editores ya no necesitaban encargar las litografías a talleres franceses como habían hecho anteriormente. A pesar de ello, en lo que se refiere a las formas, al aspecto estético de las obras, las tendencias de influencia francesa seguían siendo visibles en la edición de libros de gran lujo.

2.4. La estructura de los establecimientos tipográficos

La organización en un taller de impresión del finales del siglo XIX nos obliga a colegir que la estructura no debió variar considerablemente desde los inicios de la imprenta. Básicamente, la producción gráfica de una editorial-imprenta era el resultado de dos oficios esenciales: el de tipógrafo-componedor, conocido como cajista, y el de tipógrafo-prensista, que era el maquinista. A su vez, este cajista dependía de otros dos profesionales. Los grabadores, que eran también profesionales independientes que le proveían de las planchas estereotipadas o galvanizadas para imprimir las láminas o los grabados xilográficos para incorporar intercaladas entre el texto, y el fundidor de tipos, que le proveía de los caracteres que necesitaría para la composición del texto. En la imprenta anterior al siglo XIX el trabajo del fundidor era un oficio dentro del mismo taller, pero en la Era del maquinismo estos fundidores se establecieron como negocios independientes cuya especialización requería de altos conocimientos de mecánica y tratamiento de los metales y, sobre todo, mucha rigurosidad en la confección de los tipos y en las medidas de todos los componentes de una fuente tipográfica. Las obras, finalmente, no se daban por acabadas hasta que los pliegos impresos llegaban a manos del encuadernador o “librero”, como los denominaba Famades (1882: 107), quien también disponía de otro tipo de empleados especializados.

La misión del cajista consistía en componer una forma impresora -el objeto preparado para imprimir- que contendría el texto y las imágenes grabadas. Además, este operario debía controlar la compaginación para que dicha imposición de la forma impresora se desplegara por múltiplos de dos páginas. En este proceso, era responsable de completar adecuadamente todos los detalles concernientes al libro: la foliación, las signaturas, los reclamos, el lanzado y el casado de páginas, los blancos, etc.



Sala de paginar en la fundición tipográfica de los Sucesores de J. de Neufville (Barcelona)
© Revista Gráfica, Octubre, noviembre, diciembre, 1911

El otro miembro capital de la imprenta era el maquinista, quien manejaba la máquina de imprimir. Su objetivo era conseguir las impresiones más perfectas a partir de las composiciones que le venían del cajista. Debía prestar mucha atención en la selección del papel, controlar su grado de humedad para que las hojas quedaran bien impresas y mientras la máquina realizaba el proceso de impresión, verificar el registro y el arreglo de las platinas de la prensa. En el siglo XIX los mismos maquinistas se encargaban de entintar las formas impresoras. El antiguo oficio de entintador que fabricaba las tintas y entintaba las planchas había desaparecido desde que las revolucionarias máquinas que llegaban a los talleres ya venían con dispositivos incorporados para administrar la tinta automáticamente.

Por último recordar que todo este despliegue estructural no hubiera sido posible sin tener en cuenta la generalización de la electricidad como fuerza motriz que la editoriales debían instalar en sus establecimientos.

2.5. El papel y las tintas

La fabricación de papel a mediados del siglo XIX también se industrializó. En Cataluña hasta 1845 el papel era elaborado manualmente, pero los trapos con los que se había realizado tradicionalmente fueron sustituidos por material vegetal, primero por paja y después por pulpa de madera. En consecuencia, el precio de la materia prima del libro se redujo en forma drástica, hecho que benefició enormemente a la venta y consumo de libros. Tal fue el fenómeno que parece ser que en 1914 el coste del papel representaba sólo un diez o quince por ciento de los gastos de producción editorial. A pesar de todo, las grandes imprentas y editoriales siguieron adquiriendo una parte importante de papel de importación porque era de mejor calidad y además les salía mejor de precio. Quizá esa fue la razón de porqué los pequeños molinos papeleros fueron desapareciendo y sólo sobrevivieron las grandes industrias que fabricaban papel continuo en bobinas. Hacia 1850 las grandes fábricas catalanas distribuían papel a toda España e incluso a Sudamérica.

Para conseguir un buen papel blanco debía extraerse totalmente la lignina de la madera, uno de los mayores componentes de características amorfas y de color oscuro que provocaba el envejecimiento rápido del papel y debía tratarse químicamente para blanquearlo. Muchas de las ediciones confeccionadas en esa época con ese tipo de papel industrial de baja calidad, se trataron con gran contenido ácido que actuaba como blanqueador y lamentablemente no han sobrevivido un siglo en nuestras estanterías.

Según nos indica Jean-François Botrel, los datos estadísticos que se conservan sobre el consumo de papel desde mediados del siglo XIX en Barcelona nos permiten autenticar la idea de que el número de imprentas instaladas y censadas en nuestra ciudad fue extraordinario y demuestran que Barcelona fue la capital de la edición española.

Desde principios del siglo XIX el Gobierno había dictado prohibiciones para la importación de papel extranjero, favoreciendo de este modo el suministro de papel que provenía de las papeleras catalanas. Gelida, Capellades, Sant Joan de les Fonts, Mataró, etc. eran las principales fábricas que abastecían a las imprentas barcelonesas, pero como nos indica Phillippe Castellano, eran producciones pequeñas y escasas dado el poco caudal de agua de los ríos que movía los molinos (Castellano, 2006). Este básicamente debió ser el motivo por el que las editoriales catalanas que publicaban obras ilustradas y lujosas, dependían de la industria papelerera extranjera que ofrecía mayor cantidad, variedad y calidad de papeles.

Dados la dificultad y el interés de todas estas editoriales por ofrecer ediciones competitivas con las lujosas publicaciones que se podían adquirir en el resto de Europa, en 1894, el Gobierno estatal volvió a beneficiar la importación del material preciado. Así queda de manifiesto en una nota de prensa en la Sección política y general de *La Vanguardia* donde se decía que “Los fabricantes de papel se lamentan que hayan bajado los aranceles para la importación de papel lo que supondrá la anulación de cualquier desarrollo de la industria española”. La medida bajaba un treinta y tres por ciento el impuesto sobre los papeles industriales que se importaban del extranjero. La nota citaba también el testimonio de los señores Montaner y Simón y Espasa de Barcelona y de otras principales casas editoriales de España que “afirman que exportan ahora más libros á América que antes, adquiriendo el papel á más bajo precio” (*La Vanguardia*, 24.04.1894, p. 5)

Los tipos de papeles que se utilizaban para la edición de libros de lujo solían ser los llamados papeles de tina (Esteve Botey, 1948). Eran papeles confeccionados con fibras que se extraían de trapos o prendas viejas de algodón o lino, que ofrecían mejores resultados para la impresión en hojas de ediciones de alta calidad y que, en ciudades con una humedad tan elevada como Barcelona, eran los más apropiados para su conservación. Como apuntaba Emilio Brugalla, más sofisticado era “el exótico papel de China es particularmente apreciado por su constancia de nítida impresión de los grabados, así como el papel Japón, el cual ofrece además imperial nobleza y nacarada suntuosidad” (Brugalla, 1996: 316)

El otro material indispensable para la producción de libros era la tinta. Antiguamente las imprentas tenían sus propios sistemas para elaborarla pero en el siglo XIX, las nuevas tecnologías desarrolladas, ofrecieron un tipo de maquinaria preparada para trabajar con tintas estándares que también llegaban principalmente de Francia y Alemania, donde unas pocas empresas dominaban el mercado europeo. Siguiendo los pasos de su padre, el francés Charles Lorilleux (1827-1893) abrió dos grandes fábricas de tintas en Europa, la primera en Dergano (Italia) y la segunda en Badalona, donde desde 1890 mantuvo el monopolio prácticamente sin competencia. La empresa siguió expandiéndose por el mundo entero. Precisamente José Famades Villamur, en su manual de tipografía, aconsejaba a los impresores el uso de esa marca por la calidad de sus resultados:

“Desde que conocemos las inmejorables tintas de la fábrica Lorilleux y Cia., creemos por demás que los impresores se preocupen en su fabricación, á no ser que lo hagan por mero capricho ó curiosidad propia de todos los hombres. Porque, en efecto, son tan recomendables dichas tintas, por su perfecta elaboración, que bien podemos asegurar, sin pecar de exagerados, que no tienen rival hasta el día, por su bondad y economía relativa” (Famades Villamur, 1882: 134).

Los conocimientos sobre la utilización de las tintas para imprimir requerían de una maestría que debió ser considerada una de las especializaciones profesionales mejor valoradas en los talleres. No todas las tintas eran útiles para la confección de ediciones de libros de lujo. Cada sistema de impresión requería de un tipo determinado. Esteve Botey (1948: 338) nos indica que para tipografía y para litografía, las tintas compuestas con aceite de linaza absorbían y secaban más fácilmente. Para huecograbado era preferible una tinta más fluida y especialmente para las ediciones más preciadas la tinta preferida era la de negro de humo, proveniente de América. Para la cromolitografía, los colores que se utilizaban eran normalmente de importación, lo que significaba un incremento considerable en el coste de las láminas.

2.6. La encuadernación industrial

Si hasta mediados del siglo XIX el oficio de encuadernador había sido una de las secciones dentro de los talleres de la imprenta, a mediados de siglo, como los editores requerían de profesionales más dotados y con medios que ofrecieran encuadernaciones más modernas, empezaron a independizarse. Así fue como alrededor de las grandes editoriales, entre las que se encontraba Montaner y Simón, nacieron una serie de empresas satélites que recibían los encargos para encuadernar los libros y las revistas de lujo. Eran talleres de encuadernación que podían abastecer la demanda de grandes cantidades. Se encargaban de coser y montar las tapas de las ediciones de forma industrial. Solían establecerse en locales cercanos a los clientes donde tenían la maquinaria necesaria para montar las tapas, coser los pliegos y estampar con dorados.

La encuadernación a escala industrial fue consecuencia del considerable aumento en la venta de libros y su evolución también tiene que ver con todos los avances y mecanización que llegaron con el siglo a las artes gráficas. Y amplió considerablemente un mercado que la encuadernación clásica artesana, más interesada en dedicar su tiempo a encargos de particulares y libros de bibliófilos, jamás hubiera podido asumir. Eso no significa que los encuadernadores industriales que trabajaron para editoriales exigentes como Montaner y Simón no se preocuparan por ofrecer la mejor calidad en sus acabados.

A pesar de todo, como nos indica Aitor Quiney, la encuadernación industrial que se realizaba a mediados de siglo era todavía muy rudimentaria. Hasta que no se introdujo en España la máquina de coser en 1889, el plegado de pliegos y el cosido se confeccionaba a mano (Quiney, 2008: 137).

Pero el maquinismo también alcanzaría a la encuadernación. Una inmensa variedad de máquinas, dispuestas para facilitar la encuadernación industrial como prensas de dorar, cilindros, guillotinas y el material más moderno de la época, se podían admirar en las Exposiciones Universales de París y otras ciudades cosmopolitas y los industriales catalanes, siempre con su mirada en la vanguardia, se apresuraban a importar para facilitar el trabajo e incrementar sus negocios.

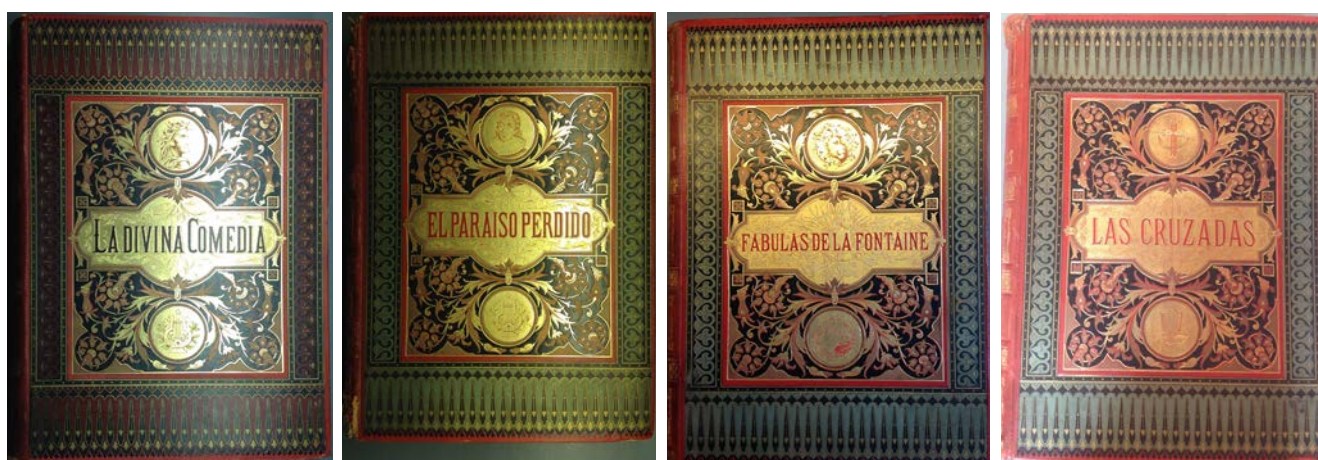
Hacia mediados de siglo, uno de los nombres más importantes de la encuadernación catalana ya independizados fue Pere Domènech i Saló. Según consta en el diseño de su marca dibujada por Lluís Domènech i Montaner (Quiney, 2008: 146), la casa se fundó en 1841. Su taller recuperó procedimientos clásicos y fue uno de los primeros en reincorporar el uso del dorado con hierros de composición, una técnica que había caído en desuso. Realizó “todo tipo de encuadernaciones artísticas y de lujo utilizando técnicas como el dorado, el cincelado, el gofrado, el trabajo de cortes con dorado, cincelado y pintado” (Bermejo Martín, 1998: 102). Pero fue su hijo, Eduard Domènech i Montaner, quien desde 1878 se dedicó enérgicamente a la encuadernación industrial dotando a su taller de las novedades técnicas, especialmente influenciadas por los grandes maestros parisienses y los gustos del *Art Nouveau*, la maquinaria y los utillajes gracias a las cuales pudo abastecer los miles de encargos que recibía de las editoriales barcelonesas y que dejaron una huella imborrable en los libros de la época.

El prestigioso negocio de los Domènech atrajo a numerosos aprendices que deseaban formarse en el arte de la encuadernación. Entre ellos, al joven Hermenegildo Miralles (1859-1931) cuyo taller, una vez independizado, atendió a los grandes bibliófilos catalanes que ansiaban obtener una calidad de encuadernación comparable a la que ofrecían los talleres franceses. El encuadernador barcelonés daba exquisita respuesta a ese gran vacío de profesionales que necesitaba la ciudad (Quiney, 2008: 24).

Barcelona, convertida en la gran capital de la producción editorial española, supo atraer a grandes expertos profesionales extranjeros del sector de la encuadernación o artistas autóctonos que se habían formado en talleres parisinos, que tanta falta hacían, para que abrieran sus negocios en la ciudad. Miralles reclutó a Pierre Schultz (1866-1913), un dorador alsaciano que trabajó en exclusiva en su taller y más tarde a Pierre Guérin quien, según nos indica Quiney (2010, 27) “realizó encuadernaciones brillantes como jamás antes se habían realizado en Barcelona”. Uno de los grandes profesionales de la época que trabajó como grabador de planchas para encuadernaciones industriales fue Josep Roca i Alemany (1865-1937) quien habiéndose formado inicialmente en la Llotja de Barcelona, se marchó a París y a Alemania para especializarse como grabador en placas

de bronce y repujados. Aunque constan otros grabadores como Josep Tersol Farriols (1846-1931) que firmó la cubierta de *La perfecta casada* (1898), Roca realizó la mayoría de las planchas para las cubiertas de la Biblioteca Universal Ilustrada de Montaner y Simón, entre ellas las diseñadas por Alexandre de Riquer, Josep Triadó, Josep Pascó, Adrià Gual, y muchos otros artistas de reconocido aprecio.

Según el mismo Quiney (2010: 41) fueron cuatro las circunstancias que coincidieron para que se llegara a producir una encuadernación industrial que se convirtiera en orgullo nacional. 1, Que

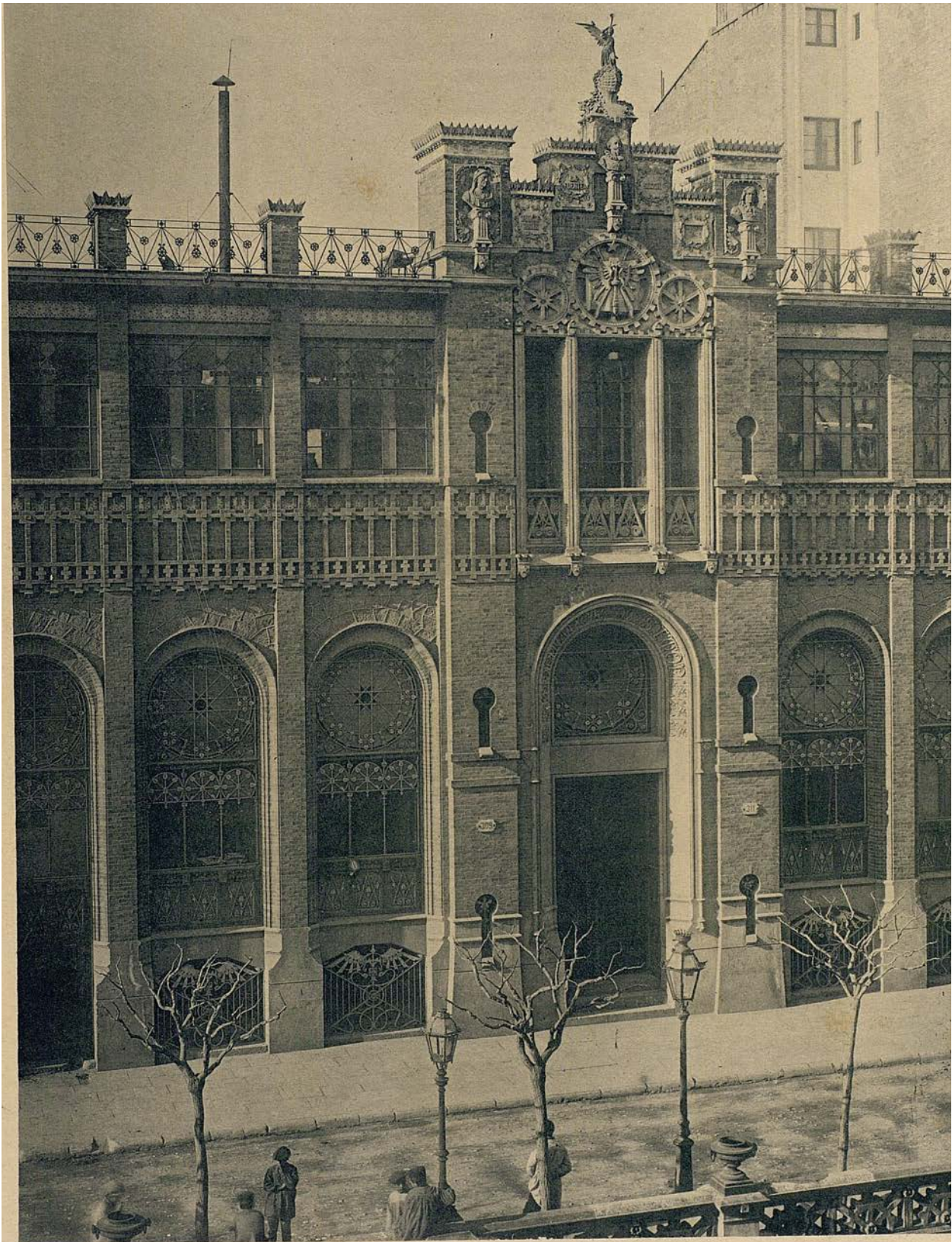


Encuadernaciones en serie del Taller de Pere Domènech, 1884-1886 para la colección de obras ilustradas por Gustave Doré editadas por la Montaner y Simón © LBP

las grandes editoriales como Montaner y Simón, Salvat, Espasa, etc., encargaran las tapas de sus libros y revistas lujosas; 2, que los talleres se abastecieran de la maquinaria más moderna para estampar y montar las ediciones; 3, que existieran talleres de grabadores a metal de las planchas como el de Josep Roca y Alemany, que realizaran primeramente la función de grabadores de pequeños hierros y más adelante, los nuevos sistemas de fotograbado y, por último, 4, la existencia de artistas ilustradores. Sin estas realidades objetivas jamás hubieran aparecido los bellos ejemplares que la encuadernación industrial proporcionó al público lector del país.

De Francia también vino la moda de encuadernar en tela. Atrás se dejaron las encuadernaciones en pasta española con piel bruñida teñida en fondo avellana o en pasta valenciana con piel de cordero en tonalidades verdes o azuladas. Las encuadernaciones industriales utilizarían tela y cartón adornados con encuadres de filetes y florones. Los lomos solían dividirse por nervios y filetes formando los tejuelos en cuyo interior se situaba el título de la obra, el autor, la editorial y algunos

elementos decorativos. En los libros baratos, normalmente los libros por entregas, se utilizaba la encuadernación en rústica o los llamados encartonados (Raquel Sánchez García, 2001: 114-116). Sin embargo en las encuadernaciones de gran lujo, los bordados y los efectos de pintado a mano, se imitaban industrialmente.



Talleres de los Sres. Montaner y Simón, Lámina XLIII en *Arquitectura moderna de Barcelona*. Francesc Rogent (et alt.) Barcelona: Parera y Cia editores, 1897 © LBP

3. LA EDITORIAL MONTANER Y SIMÓN (1868-1981)

3.1. Presentación

“La Casa editora Montaner y Simón, que existe desde 1868, desde su fundación se ha consagrado a las grandes obras artísticas, científicas y enciclopédicas, ha querido poner siempre un sello de distinción y de nobleza a los volúmenes salidos de sus talleres.

Como escribiera un distinguido publicista barcelonés, -no mencionan su nombre- los fundadores de esta Casa (...) marcan en Barcelona de una manera personal e inconfundible, una época literaria, artística, social y tipográfica en el sentido técnico de este último vocablo; abrieron ancho y profundo surco en el campo de la cultura. Los continuadores se han impuesto el deber de marchar adelante por el mismo camino, siguiendo el ritmo de los tiempos, con un deseo constante de mejora y superación.

La historia, bellas artes, bellas letras, geografía, lingüística y ciencias aplicadas, fueron objeto de especial cultivo de esta Casa con sólo el Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano, ha muchos años agotado. La Ilustración Artística que durante muchos años salió también de nuestros talleres.

(...), las primeras autoridades científicas y literarias de España y Hispano América: la Historia Natural de Vilanova y Piera, la del Dr. A.E.Brehm, Klaus, Toppinard y Odón de Buen; Geografía Universal de Malte-Brun, Atlas Geográfico Universal de Otto Neussel, las Razas Humanas de Ratzel y la Civilización de los Arabes de G.Le Bon, etc.

Entre las obras históricas y artísticas, la Historia de los Romanos de V.Duruy, la Historia de

América (precolombina) de F. Pi y Margall, la Historia General de Francia de Lavisse, la Historia de la Revolución Francesa y El Consulado y el Imperio de A. Thiers, la Historia del Traje de Hotenroth y una Historia General del Arte, por Doménech y Montaner, Puig y Cadafalch, Miquel y Badía, Cajal y Pueyo, etc.

Precisa citar el grupo de obras célebres ilustradas magníficamente por Gustave Doré, La Sagrada Biblia, La Divina Comedia, El Paraíso Perdido y Orlando Furioso.

Reñidos con el mal gusto, alejados del espíritu de sórdidas ganancias, los volúmenes de esta Casa ejercieron una verdadera educación artística del público (...) lectores asiduos y entusiasmados de sus libros.

No es extraño, pues, que obtuviera señalados éxitos en las Exposiciones nacionales y extranjeras en que tomara parte: Barcelona 1872, 1888, 1892, 1989, Madrid 1884-85, de Matanzas 1881, de Chicago 1892-93, etc. En la Universal de Barcelona de 1888 su triunfo fue completo. En la de París 1900 obtuvo Medalla de Oro, Leipzig 1914 diploma de Honor. Ha sido miembro del Jurado en la Exposición Internacional de Barcelona 1929-30 y últimamente ha obtenido el Gran Premio en la Exposición Internacional de Lieja 1930.

De la actividad de esta Casa dará prueba el presente catálogo a pesar de su obligado laconismo. Figuran en primer término las que son fundamentales para la ciencia y la historia, obras de varia y amena cultura y otras de carácter técnico. Obras indispensables tanto para hombres de profesiones liberales como para toda persona que se precie culta.

Prólogo del catálogo de 1936 ¹⁷

Este texto que figura en el prólogo del catálogo de las obras publicadas por la editorial en 1936 resume en poco más de una página lo que representó una de las editoriales más grandes del Estado español, fundada en la década de 1860 y que manifestó una vital actividad durante buena parte del siglo XX. Una editorial en la que sus fundadores, más allá de un sentido lucrativo del negocio, fueron conscientes y orgullosos responsables de su aportación como promotores del conocimiento y el pensamiento y supieron disfrutar y encomendar a la sociedad el placer por la lectura. Un sello que entendió que el lujo se podía extender a las bibliotecas porque los nuevos burgueses tenían sed de novedades y de productos muy cuidados, aparte de que tuvieran un contenido interesante. Un hito en toda España, a la altura de muy pocas casas europeas, que hoy es objeto de búsqueda y coleccionismo por su excelencia.

17. BC, Material de la Biblioteca Bergnes de las Casas, Caja (transfer) núm. 858



Francesc Simón Font (1843-1923)
© *Revista Gráfica*, 1923 *



Ramon Montaner Vila (1832-1921)
© *Revista Gráfica*, 1921 **

La editorial Montaner y Simón se fundó en Barcelona en 1868 por Ramon Montaner Vila y Francesc Simón Font. En sus inicios, emulando a otras que estaban haciendo lo mismo en el resto de Europa, apostaron esencialmente por la publicación de obras clásicas de la literatura universal en formato monumental e ilustradas por Gustave Doré o por Josep Lluís Pellicer, entre otros. Todas obras magníficas, muy cuidadas, que fueron alternando con publicaciones científicas e historio-gráficas, también ilustradas. En otro orden también editaron literatura más comercial y asequible, dirigida a un público más popular. Siempre eran obras en castellano, en las que aplicaron el mayor mimo a la edición, a la selección de autores literarios y sus textos, a la ilustración, al diseño de las colecciones, al formato de los libros, a la impresión, a la encuadernación, a las estrategias de difusión, a las ventas y a las tiradas. Para ello se rodearon de los colaboradores más distinguidos del

* *Revista Gráfica*. Sección “nuestros difuntos”, año XXIII, núm. IV a VI, abril, mayo, junio 1923, pp.24-26

** *Revista Gráfica*, Sección “nuestros difuntos”, año XXI, núm. IV, V, VI, abril, mayo, junio 1921, p.31

momento, especialmente en la primera etapa de la empresa, durante el final del siglo XIX y hasta la segunda década del siglo XX, cuando los dos socios fundadores fallecieron. En ese momento, empezó una segunda etapa en la que la editorial fue retomada por los herederos de ambas familias, quienes la dirigieron y administraron convirtiéndola en sociedad anónima hasta que en 1952, el editor latinoamericano José María González Porto se convirtiera, comprándola, en su mayor accionista, apoderándose de la empresa. Finalmente, en 1981, debido a las dificultades económicas y a una mala gestión empresarial, la editorial cerraba definitivamente sus puertas en la sede de la calle Aragón.

Vamos a intentar reflejar la época de mayor esplendor y actividad empresarial de la editorial que fueron sus primeros cincuenta años, un tiempo que coincide con el cenit también de otros muchos aspectos de la sociedad catalana de entre siglos.

Como otras muchas editoriales catalanas de finales del siglo XIX, entre las que destacaron Espasa, Narcís Ramírez, Tasso, Henrich y Cía o Salvat, Montaner y Simón adquiría notables dimensiones en el sector empresarial. Todas eran editoriales-imprentas que poco a poco conseguirían ampliar sus negocios hasta llegar a configurarse como los grandes imperios de la edición castellana y europea. Pero, entre todas ellas, la editorial Montaner y Simón destacó de un modo especial por el hecho de que los mismos escritores la ensalzaban en su momento. Así lo anunciaba un autor en la *Revista Gràfica* con un comentario muy significativo:

“El movimiento de la casa se traduce, al año, por los siguientes datos: gasta en papel trescientas mil pesetas; en franqueo y correo para la Península, cincuenta mil, sin contar los transportes por los ferrocarriles. El peso de los fletes á Ultramar no baja de ciento veinte mil kilogramos; el movimiento total de fondos oscila entre quince y diez y seis millones. (...) En resumen: es la casa de los Señores Montaner y Simón una de las que al honrar las Artes de la imprenta, honra singularmente á Barcelona y á España entera” (*Revista Gràfica*, 1900: 64).

O en este otro testimonio en el que quedaba patente el mérito y el reconocimiento de la editorial en el ámbito cultural:

“Sabemos también que en Barcelona se ha desarrollado poderosamente el arte tipográfico y las producciones que han sustituido al grabado, convirtiendo nuestra ciudad en un emporio editorial, el primero de la nación. El arte antiguo ha sido la semilla de la cual ha brotado el actual esplendor, sostenido por Montaner y Simón, Henrich y Compañía, Espasa Hermanos, Miralles y otros” (Andreu, 1894, 2).

Para entender las dimensiones a las que llegó la editorial en este primer período nos sirven los datos que aporta Jean-François Botrel (1993: 241) después de un primoroso vaciado de los archivos del Registro Mercantil de Barcelona. El autor asegura que en 1881 la editorial había conseguido un capital de 753.346,91 pesetas y, treinta y seis años más tarde, en 1919, el balance registrado había alcanzado las 1.333.146,-pesetas. Si atenemos a los datos que constan en el primer Libro contable de la editorial en cuyas primeras anotaciones se especifica que su inicio empresarial tuvo lugar con un capital de 137.778,- reales vellón (unas 34.444,-pesetas al uso), en trece años de existencia la editorial había multiplicado sus ganancias de forma más que extraordinaria.

Observa el mismo Botrel que en 1884, la editorial Montaner y Simón contrajo sociedad en comandita con Henrich y Cia. y se prorrogó con un capital de dos millones de pesetas invertidos por catorce tenedores a razón de 2.573 participaciones de 500,-pesetas. Dice Botrel que la editorial en esos momentos contaba con más de 800 obreros y trabajadores y era sin duda la editorial-imprenta más importante de España (1993, 241). Unos hechos de gran envergadura comercial y económica.

Montaner y Simón no tuvo nada que ver con la *Renaixença* catalana, el movimiento literario consolidado en Cataluña, movimiento identificado con la cultura catalana, el uso del idioma y el incremento de la producción literaria en catalán. En realidad, grandes autores como Marià Aguiló, Jacint Verdaguer, Àngel Guimerà, Manuel Milà i Fontanals, Victor Balaguer o el célebre Joaquim Rubió i Ors, autor de algunos de los textos más lúcidos del período, no publicaron nada en Montaner y Simón, una editorial que tendía más hacia Madrid donde se encontraban la mayoría de intelectuales y fundamentalmente porque la Corte se encontraba en esa ciudad. Sin duda, la editorial catalana tuvo su mirada más puesta en lo que se cocinaba en el resto de Europa y a través de sus relaciones con editoriales y agentes parisinos, extendía en nuestro país y en los países de lengua hispana las novedades británicas, alemanas y de los mismos franceses.

3.2. El inicio de la editorial, 1868. Su primera etapa

El 1 de noviembre de 1868 es la fecha oficial que consta en la primera anotación del primer Libro de cuentas de la Editorial Montaner y Simón. Como ya hemos dicho, la empresa se fundó con un capital inicial de 137.778,- reales vellón (34.444,- de las antiguas pesetas) aportados por Don Ramon Montaner Vila según figura en esa misma anotación del primer Libro de cuentas. Tendría-



“Casa fundada en 1861” figura impreso en el papel de carta desde 1936 © LBP

mos que dudar de esa fecha si consideráramos válida la leyenda que a partir de 1936 figura junto al sello de la editorial en algunos catálogos, listas de precios y papeles de carta en los que se explicita “Casa fundada en 1861”. Resulta difícil averiguar porqué los sucesores del negocio de la familia Montaner y los de la familia Simón, que sabían perfectamente los orígenes

de su empresa, situaron su inicio en 1861 cuando sabían positivamente que los datos contables declarados oficialmente y que se podían constatar en los Libros de cuentas de los fundadores que ellos mismos conservaban, estaba apuntada la fecha de 1868. Especulando sobre los motivos que les llevaron a presentarse con este desajuste de siete años, se encontraría una justificación al considerarse la posibilidad de que Ramon Montaner y Francisco Simón ya hubieran iniciado sus andanzas editoriales años antes de formalizar su sociedad, pasando por unos primeros años de prueba, de proyecto editorial -aunque siete años parecen demasiados- y que no decidieron oficializar hasta bien establecidos y asegurados de que el negocio podía ofrecer la prosperidad deseada. Otra conjetura podría ser que, por voluntad de la directiva de ese segundo período, se hubiera querido adjudicar más solemnidad a la casa o incluso que, con la intención de ocultar posibles connotaciones políticas referidas al 1868 y que hubieran podido asociarse con el momento de pleno conflicto social, político y bélico que atravesaba el país en 1936, decidieran manifestar esa fecha para que no se realizaran paralelismos. En cualquier caso, deberíamos considerar la fecha que figura en los Libros de cuentas como la opción más certera ya que son los datos registrados oficialmente y por tanto otorgan el carácter riguroso que se merece nuestro estudio.

Los efectos de esta imprecisión sobre la datación, originada por la misma editorial, tuvieron como consecuencia que entre los diferentes autores que mencionan a Montaner y Simón en sus estudios sobre la Historia de la Edición y las Artes Gráficas de nuestro país en el siglo XIX, no se pongan de acuerdo y aparezcan contradicciones, de manera que casi ninguno de ellos acabe de concretar con exactitud una fecha definitiva. Por ejemplo, en la cita que aparece en la segunda edición de la Gran Enciclopèdia Catalana de 1986; en la presentación de la Colección de Autógrafos de Ramon Borràs de la Biblioteca de Catalunya y en gran parte de autores consultados se puntualiza el año

1861 como inicio. En cambio, otros autores, entre los que se encuentran Francesc Cabana (1994, 98-101) y Pilar Vélez (1989, 225), precisan que la fecha fue 1868, aunque ésta última en otros contextos de su misma tesis cae en contradicción y ubica los inicios en 1864 (1989, 193). Incluso autores más recientes como Manuel Llanas (2004, 244), Philippe Castellano (2008, 229) y Eliseu Trenc (2008, 106) apuntaban el nacimiento de la editorial un año antes de su constitución oficial, en 1867. Un baile de cifras que varía dependiendo de la fuente consultada pero que todos los autores emplazan sin duda en la década de los sesenta del siglo XIX.

Para acabar con este asunto, mencionar que hay autores como Jean-François Botrel (1993, 241) o Hipólito Escolar (1986, 462) que en un primer momento aportan una información cronológica más dispar que la de sus colegas datando erróneamente la fundación de la editorial en el año 1881 o en 1887 respectivamente. Desacuerdo que queda vastamente demostrado una vez consultados los catálogos y comprobados los años que figuran en las mismísimas portadas de las obras publicadas por la editorial y, sobre todo, después de cotejar los libros de cuentas citados donde queda sobradamente argumentado que en 1881 y 1887 la consolidación de la editorial estaba más que definida, dado que ya habían publicado más de una treintena de libros.

Para justificar el enigma de la fecha, nada mejor que proceder al estudio de la primera obra publicada por la editorial, que consta que fue en 1868, de la que se ha podido obtener cierta documentación que revelará fechas concretas y permitirá extraer conclusiones.

Se partirá pues, de la hipótesis aceptada universalmente de que fue *Ecos de las Montañas* -una obra en verso escrita por José Zorrilla e ilustrada por Gustave Doré- la primera publicación con la que se estrenó en el mercado la editorial Montaner y Simón. Los dos socios, Ramon Montaner y Francisco Simón, habían obtenido en uno de sus viajes a Inglaterra, los derechos para editar en España la obra artúrica de Alfred Tennyson, *Idylls of the King*, que contenía grabados del ilustre artista francés. Al parecer, Doré realizó los dibujos para la obra del poeta inglés en su estancia en Londres que no tuvo lugar antes de 1867 (Kaenel, 2014: 326), lo que demostraría por tanto que la editorial barcelonesa no los pudo haber obtenido con anterioridad a esa fecha.

Por otra parte, el ilustre historiador Narciso Alonso Cortés, biógrafo de Zorrilla, apuntó que el poeta vallisoletano recibió en 1867 una carta remitida por Francisco Simón en la que se le encargaba la traducción de unos versos ingleses para su edición española. El autor alegaba que:

“Dícenos Zorrilla que una carta de Barcelona, recibida en Quintanilla de Somuño -localidad de la provincia de Burgos donde el poeta solía refugiarse- le anunció la llegada de uno de los

socios de la casa Montaner y Simón; y que en efecto, este último, presentándose en su retiro, le propuso la traducción de los poemas de Tennyson en su edición ilustrada por Gustave Doré” (Alonso-Cortés, 1943: 719).

Más adelante, dice el historiador que el poeta se instaló en 1868 en Cataluña y comenzó a escribir unos versos muy diferentes a lo que se le había encargado:

“Puig y Llagostera dio alojamiento a Zorrilla en su casa de Barcelona y en su fábrica de Esparaguera y de este modo comenzó el poeta a escribir, no ya la traducción de Tennyson, sino unas leyendas originales, *Ecos de las Montañas*, adaptadas a los grabados de Gustavo Doré” (Alonso-Cortés, 1943: 720).

Por último, en el Fondo de la Colección de Autógrafos Borràs de la Biblioteca de Catalunya se conservan los textos originales de *Ecos de las Montañas* y de *La leyenda del Cid* escritos por el poeta y unas cartas manuscritas que enviaba el mismo Zorrilla a ese buen amigo suyo Josep Puig i Llagostera (1835-1879) un gran industrial de las élites catalanas y político diputado de las Cortes Españolas durante la Restauración Borbónica. En ellas, el autor le explicaba la difícil situación económica que estaba atravesando en ese período de su vida por lo que queda finalmente probado que la obra del poeta vallisoletano fue iniciada y publicada a partir de 1868.

Gracias a la lectura ordenada de esas cartas observamos como el autor pasó de la sórdida estrechez a gozar de una mejoría económica tras recibir el encargo de Montaner y Simón un año después. En una de las cartas dirigidas a su amigo se lamentaba de su grave situación:

“Mi querido Puig de la Zaira -así se le dirigía amistosamente-: estrañará v. mi poca exactitud en la correspondencia: pero no puedo más. Entre mis cuentas con mis editores que definden el dinero que me han sacado indebidamente, las de la testamentaria de mi muger, los negocios con el gobierno, y las miserias del teatro, estoy metido en una batalla de escribanos, duquesas, cómicos y millonarios que ya no me entiendo” (BC, *Fons Borràs*, caja Z5. Zorrilla, Madrid, 07.09.1866)

En una nueva carta escrita también en Madrid el 8 diciembre 1867, refiriéndose a una editorial madrileña, explicaba al amigo que no cerró el trato con aquellos “dudo mucho que ahí puedan hacerme proposición alguna aceptable, porque la mayor parte de las casas librerías de esa, tienen mucho papel pero nada de plata”. Días más tarde, en otra carta escrita en Madrid el 21 de diciembre de 1867, se despedía escribiendo que “No he cerrado trato ninguno definitivo aquí siguiendo el consejo de v. y espero que me ayude con sus paisanos, para impedir que mis intereses sean

desfalcados como hasta ahora”, lo que hace pensar que tal vez el amigo, Puig i Llagostera, pudiera influir en su relación con los editores Montaner y Simón.

Todo hace pensar que la situación mejoró cuando poco tiempo después, el 13 de enero 1868, desde Estépar, provincia de Burgos, el escritor dirigió una nueva carta al catalán, diciéndole:

“Me he comprometido a escribir una leyendas fantásticas para una magnífica ilustración inglesa. De una obra que quieren publicar ahí Montaner, Simón y Cía editores nuevos, por va.vh. 16,000-. Tengo que cumplirles la palabra, antes de pedirles el dinero; por que no es decoroso que me adelanten un real; y por eso le decía a v. y le repito hoy, que si no puedo permanecer encerrado y oculto en esa, hasta concluir al menos la primera leyenda, tendré que preferir estarme aquí agazapado como un conejo”. (BC, *Fons Borràs*, caja Z5, Zorrilla, Madrid, 13.01.1868).

Observaremos que esta carta manuscrita de 1868 nos da la clave definitiva que confirma que fueron los dos socios catalanes esos “nuevos editores” que en 1868 estaban arrancando su editorial.

Zorrilla tenía pensado venir a Cataluña a pasar una temporada con su amigo que le ofrecía cobijo, pero ciertas circunstancias -como la venta de unos caballos, entre otras- le retenían todavía en Madrid. En el último párrafo de la carta fechada el 21 enero 1868, al escritor le observaba muy preocupado que:

“Habiendo hecho un trato con la casa Simón Montaner y Compa. de esa ciudad, tengo que entregarles en febrero, marzo, abril y junio cuatro leyendas por valor de 10.000,-. Como no quiero faltar en los plazos, me he puesto a trabajar para adelantar. Dígame ahora si es posible que yo llegue a esa sin ruido, me encierre en su casa de v. de absoluto incógnito, y saliendo a tomar el aire sólo á primera hora de la noche, y sin v. para que no me atisben, acabar yo mi leyenda antes de entrar en broma sin ganas, porque lo primero es la palabra dada. Si esto es posible, a vuelta de correo. En la semana entrante, me tiene v. ahí y cumplo...” (BC, *Fons Borràs*, caja Z5, Zorrilla, Madrid, 21.01.1868).

Para acabar y no dejar duda alguna, a continuación se transcribe el contrato que se conserva en el Fondo de la Col·lecció d'Autògrafs Borràs de la Biblioteca de Catalunya en el que se especificaron todos los aspectos que mantuvieron ambas partes para la confección de la que acabó siendo *Ecoss de las montañas* y que fue el encargo inicial que recibió José Zorrilla de los “nuevos editores”.

El contrato escrito en diciembre de 1867, se firmó entre Francesc Simón y José Zorrilla en presencia de unos testimonios que dieron fe de los hechos y que también firmaron en el documento. La celebración se rindió con la mayor solemnidad que pudo conocerse, dotando al acto de la más rigurosa seriedad. El contrato entre ambas partes se refería básicamente a la “traducción, arreglo o paráfrasis de cuatro poemas de Tennyson originales ingleses a traducción castellana que le facilitará a los señores Simón y Compañía”, sus condiciones de trabajo y de entrega, el volumen de la obra escrita y el precio acordado por su realización. Dice así:

“Los señores Simón y Compañía editores de Barcelona y el Señor Don José Zorrilla, autor tienen tratado y convenido la traducción, arreglo o paráfrasis de cuatro poemas de Tennyson y llevados por el deseo de que su acuerdo tenga toda la fuerza legal necesaria a fin de asegurar sus intereses respectivos han determinado la formación de un contrato que les obliga a su fiel cumplimiento; y poniéndolo en ejercicio lo hacen y ordenan bajo las bases y condiciones siguientes:

Primera. El señor Zorrilla traducirá, arreglará o parafraseará cuatro poemas de Tennyson cuyos originales ingleses o sus traducciones castellanas le facilitaran los señores Simón y Compañía.

Segunda. El señor Zorrilla queda autorizado para aceptar la colaboración de los señores Don José María Díaz y Don Antonio Ferrer del Río para que le ayuden en este trabajo.

Tercera. Los señores Simón y Compañía entregaran al señor Zorrilla o a sus apoderados en Madrid, los señores Hostiz, las traducciones de los tres primeros poemas en todo el mes de mayo/marzo próximo de mil ochocientos sesenta y ocho.

Cuarta. El señor Zorrilla se obliga a entregar el primer poema en la primera quincena del mes de febrero del citado año sesenta y ocho. El segundo en la primera quincena del siguiente mes de marzo y el tercero en la primera quincena del siguiente mes de Abril.

Quinta. Cada uno de estos poemas deberá contar cuando menos de mil quinientas a mil seiscientas líneas.

Sexta. Si los señores Díaz y Ferrer del Río no pudiesen por cualquier circunstancia eventual concluir la parte de trabajo de que se encarguen el señor Zorrilla queda obligado a concluirla y a entregarla bajo su firma.

Séptima. Los señores Simón y Compañía pagaran al señor Zorrilla o a sus apoderados, señores Hostiz, cuatrocientos escudos por el original de cada una de las paráfrasis de los indicados poemas al entregarlos el señor Zorrilla en los plazos marcados a cada uno.

Bajo cuyas bases los señores Simón y Compañía y el señor Don José Zorrilla se comprometen y obligan en la más solemne forma a guardar y cumplir bien y fielmente este contrato con observación de todos y cada una de las condiciones insertas, tratadas y convenidas, sin que en ningún tiempos ni por concepto alguno puedan ni deban rechazar el compromiso que mutuamente adquieren en este acto a presencia de los testigos Don Manuel Martínez Judo y

Don Dionisio Garcia, vecinos de esta corte y para que conste firmamos el presente a Madrid a catorce de Diciembre de mil ochocientos sesenta y siete”. Firman con rúbrica: Simón y compa. José Zorrilla. Manuel Martínez. Dionisio Garcia. En Madrid, 14 diciembre 1867 (BC, Fons Borràs, caja Z5).

De este documento y de las cartas que se conservan de Zorrilla dirigidas a su amigo Puig i Llagostera, se concluye que el autor no debió iniciar su obra hasta enero de 1868. Que según se refleja en el contrato, en un principio, la obra pretendida por Montaner y Simón hubiera debido ser una traducción aproximada o paráfrasis de los versos del conocido y exitoso poeta inglés Alfred Tennyson pero, como veremos al analizar la propia obra y a partir del testimonio documentado de su biógrafo, Alonso-Cortés (1943: 720), el escritor vallisoletano decidió escribir “algo muy diferente a lo que se le había propuesto”; que el autor no dispondría de demasiado tiempo para realizar su trabajo pero, que para cumplir con los plazos de entrega impuestos por la editorial y que supuestamente ésta iría publicando por entregas, el escritor podría disponer de unos colaboradores a su servicio. Nótese además, que en este contrato no existe mención alguna a que las ilustraciones de Gustave Doré pudieran condicionar al autor, objeción que sorprende si consideramos el valor que se les dio en la obra finalizada y teniendo en cuenta el esfuerzo que supuso para los editores catalanes obtener tan preciados grabados para lo cual habían realizado un largo y costoso desplazamiento hasta Londres -en unos momentos en que el transporte no debía ser muy confortable- y por los que debieron pagar una considerable cuantía. Otra observación que se desprende de la redacción, aún siendo anecdótica, es que en los inicios de la sociedad, la editorial se llamó Simón y Cía.

De todo lo anteriormente se colige que el inicio real debió ser en 1867 y que la primera obra, la anteriormente citada, *Ecos de las Montañas* escrita por José Zorrilla e ilustrada con grabados al acero de Gustave Doré, se publicó en 1868.

3.3. Los fundadores de la editorial, Ramon Montaner y Francesc Simón

Ramon Montaner Vila (Canet de Mar, 1832- Barcelona, 1921) y Francesc Simón Font (Barcelona, 1843-1923) fueron los dos socios fundadores que dieron el nombre a la editorial. La relación entre ambos empresarios estuvo marcada siempre por una gran lealtad y una sólida amistad que les unió profesionalmente tanto a ellos como a sus familias sucesoras en el negocio.

El vínculo entre los dos socios se extendió a sus vidas privadas. Estuvieron siempre cerca el uno



Palacio propiedad de D. Ramon Montaner. Lámina XL en *Arquitectura moderna de Barcelona*. Francesc Rogent (*et alt.*) Barcelona: Parera y Cia. editores, 1897
© LBP

del otro, incluso físicamente. Los dos decidieron construirse en Barcelona sus viviendas familiares uno al lado del otro. Con el excedente de capital de la misma editorial, invirtieron en la compra de unos terrenos en el Ensanche, entre las calles Mallorca, Pau Clarís y Roger de Llúria, zona que en esos momentos era considerada la más elegante de la ciudad y allí levantaron ambos unos palacios similares. Los dos proyectos, el Palacio Simón -hoy desaparecido- que esta-

ba destinado a ser su vivienda principal en Barcelona y el Palacio Montaner -actual Delegación del Gobierno en Barcelona- que el editor encargó en un solar colindante, fueron obra de Josep Domènech i Estapà. El de Francisco Simón ya estaba acabado cuando en 1888 el de Montaner ultimaba su construcción. Parece que unas desavenencias entre el arquitecto y el propietario, hicieron romper la relación entre ellos, hecho que dio lugar a que su sobrino, el posteriormente famosísimo Lluís Domènech i Montaner, reemprendiera las obras avanzadas de Domènech i Estapà. Finalmente, sólo modificó la decoración exterior y el interiorismo. Se conservan unos documentos a nombre del arquitecto Josep Domènech i Estapà (1858-1917) y unas facturas oficiales que atribuyen la autoría de los cerramientos “á los señores Banaset y Deulofeu por la escultura de los pilares de la berja en construcción de la calle mallorca propiedad de estos señores” (Fons Borràs, 26.11.1884). Además, las investigaciones de Carles Sàiz aseguran que:

“L’editorial Montaner y Simon Editores va adquirir una gran parcel·la de l’eixample al carrer Mallorca, primer com a inversió i posteriorment els dos socis, Francesc Simon i Ramon de Montaner van decidir fer-s’hi dos palaus. Simon va començar a bastir-s’hi una gran mansió entre 1885 i 1886, obra de Josep Domènech i Estapà i anys després, Ramon de Montaner va encarregar al mateix arquitecte el Palau Montaner si bé a mitja obra va decidir que l’acabés el seu nebot, Lluís Domènech i Montaner” (Sàiz, 2013: 22).

El detalle de la compra queda confirmado en el Libro Mayor número 1 de 1881, en el que apare-

ce un apunte contable en la partida 202 de “Propiedades inmuebles” que con fecha 1 de agosto de 1883 por la cantidad de 87.384,50 pesetas refleja un concepto de compra de unos terrenos en la calle de Bruch y Mallorca, lo que unido a otros gastos ocasionados por la adquisición de otros terrenos no especificados en el apunte, el pago de impuestos a Hacienda y las comisiones por la compra de los terrenos mencionados, representan un total en el Haber de ese año 1883, de 200.150,14 pesetas. (MdD, Libro Mayor núm.1, 1881-1885).



Palacio de D. Francisco Simón. Lámina XXXX en *Arquitectura moderna de Barcelona*. Francesc Rogent (et alt.) Barcelona: Parera y Cia. editores, 1897 © LBP

El éxito del negocio editorial les permitió invertir, en nombre de la empresa, en otros terrenos y solares de la ciudad de Barcelona y también en municipios del territorio catalán. Así se traduce de los libros de cuentas conservados en los que se revela que, en 1884, habían aumentado su patrimonio inmueble en 206.514,64 pesetas. El año siguiente la inversión ascendía a 450.451,64 pesetas lo que en tan sólo ese período, al final de 1885, les suponía una fortuna de 857.116,42 pesetas. Según consta en 1893, los editores poseían un solar sin edificar en la Rambla de Cataluña chaflán con la calle Mallorca y, en el Balance de cuentas de 1905, eran propietarios de un solar en el Paseo de Gracia número 3, cuyo valor se estimaba en 383.828,82 pesetas.

Otro detalle que nos muestra la estrecha relación que mantuvieron las dos familias fue la inversión que realizaron ambos socios, en nombre de la editorial e influidos por la conocida “fiebre de las aguas” en Cataluña, en la compra de unos terrenos en Tona (Provincia de Barcelona) y el registro de la razón comercial “Nuevas Aguas de Tona”, escrituradas el 17.01.1896, con la idea de construir un balneario y la ambición de obtener grandes beneficios a partir de la explotación de las concurridas aguas termales que se acababan de descubrir en el Vallés Occidental. Consta que Montaner y Simón, en 1905, habían avanzado un capital total de 107.924,31 pesetas.

De la inversión que hicieron los dos socios en los terrenos del municipio de Tona (Barcelona), sólo Francesc Simón se hizo construir una torre residencial veraniega cuyo inicio no se llevo a cabo hasta 1918. La obra tardó cinco años en finalizarse por lo que el editor murió antes de poder disfrutarla. En toda la documentación consultada Don Santiago Simón Bach figura como heredero (Costa Sitjà, 2003: 32).

Habían empezado a la par, habían subido juntos, pero los dos socios acabaron sus vidas profesionales de maneras muy diferentes. Francesc Simón, además de mantener su compromiso profesional con la editorial, se dedicó al fomento y el desarrollo del sector de las Artes Gráficas y a mejorar las condiciones del sector literario. Ramon Montaner, en cambio, terminaría sus días más preocupado por su vida social de familia aristocrática.

Montaner vivió noventa y dos años y Simón ochenta. En los años veinte del siglo XX, la editorial pasó a manos de los herederos. Júlia Montaner Malató y su consorte Ricard de Capmany tomaron el relevo de la familia Montaner. De la otra parte, Santiago Simón Bach se preocupó de la herencia de su padre, Francesc Simón. Al morir ellos, fueron Ramon de Capmany Montaner y Laura Simón Gili quienes continuarían la línea editorial de sus antecesores.



El editor Ramon Montaner Vila en su juventud
© Revista Gráfica

3.4. Prosopografía de Ramon Montaner Vila (1828-1921)

Según las investigaciones del historiador Carles Sàiz Xiqués (2008: 3-8), Ramon Montaner Vila fue el quinto de seis hermanos, todos oriundos de Canet de Mar, una población del Maresme, comarca litoral de la provincia de Barcelona.

La familia Montaner se dedicaba a la explotación agraria y regentaba varios comercios en Barcelona, por lo que vivían a caballo entre las dos poblaciones. Cuando los hijos todavía eran menores, la familia pasó por muy malos momentos, se quedaron huérfanos de padre y se vieron en la obligación de vender sus propiedades. Hasta que la hermana mayor, Maria Montaner Vila (1824-1900), contrajo matrimonio con Pere Domènech (1821-1873), un destacado encuadernador de la ciudad que en 1841 estableció su taller propio ganándose un gran reconocimiento por ser uno de los mejores del país, no se restableció la situación familiar. Los miembros de la familia Montaner trasladaron su domicilio definitivamente a Barcelona y los jóvenes hermanos Ramon

y Josep (1829-1909) ambos en temprana edad de trabajar, fueron acogidos como ayudantes en el taller de su cuñado donde aprenderían los secretos de la encuadernación y de la tipografía. Así fue cómo Ramon Montaner se adentró en el mundo de las artes gráficas, especialmente en el de la encuadernación para las editoriales, obteniendo la experiencia y los conocimientos que posteriormente transmitiría a su futura editorial. Castellano nos cuenta que más adelante, Montaner se asoció con el editor Joan Aleu Fugarull (1845-1923) con quien acabaría de conocer las grandes novedades europeas y el fenómeno editorial de los libros ilustrados, hecho que le llevaría a tener un gran dominio sobre las tendencias y los gustos del público lector que cada vez era más amplio. El paso siguiente en su trayectoria, según nos indica Feliu Elias (ca.1948: 846) fue el ser uno de los fundadores de la editorial La Maravilla (1854-1864) situada en la calle Aviñó, donde además conocería al gran impresor Lluís Tasso. Parece que sería en esos primeros años de la década de los sesenta cuando Ramon Montaner entabló amistad con Francesc Simón quien posiblemente también debió trabajar en la casa editorial de Aleu Fugarull (Castellano, 2008, 224-225). Montaner se encargaría de los talleres y Simón de la gestión administrativa. Nos decía Alfonso Alegret que:

“Por eso, el primero nunca abandonó su primitiva condición, corrigiendo pruebas y dirigiendo la imprenta desde que la implantaron, y el segundo tenía á su cuidado los libros de contabilidad y demás movimientos oficinescos” (Alegret, ca.1914: 66)

Nos gusta imaginarlos juntos y conjurados, teniendo conversaciones apasionadas sobre el futuro de la edición. Una vez emancipados y compartiendo sueños e ideales emprendieron juntos la aventura de la edición de libros.

Ramon se casó joven con Florentina Malató Surinyach (?-1900) y del matrimonio nacieron tres hijos, Joaquín, Carlos y Júlia. Fue una historia triste.

En 1881, en pleno triunfo, Montaner con el capital que había reunido gracias al éxito de su empresa, pudo recuperar la casa patriarcal de sus antepasados y decidió convertirla en residencia de veraneo, se llamaba la Casa Forta. Cuando adquirió el edificio, conocido ahora como el Castillo de Santa Florentina de Canet de Mar, presentaba un avanzado deterioro por haber estado largo tiempo abandonado. Las primeras noticias que se tienen sobre este castillo lo datan en el siglo XI y se había malogrado como consecuencia de los acontecimientos bélicos de la Guerra de la Independencia y las sucesivas guerras carlistas. El editor encargó a su sobrino Lluís Domènech i Montaner su restauración y el prestigioso arquitecto aprovechó para introducir el estilo modernista, tan en boga en esos momentos, en su interior.



Castillo de Santa Florentina, fachada interior
© LBP

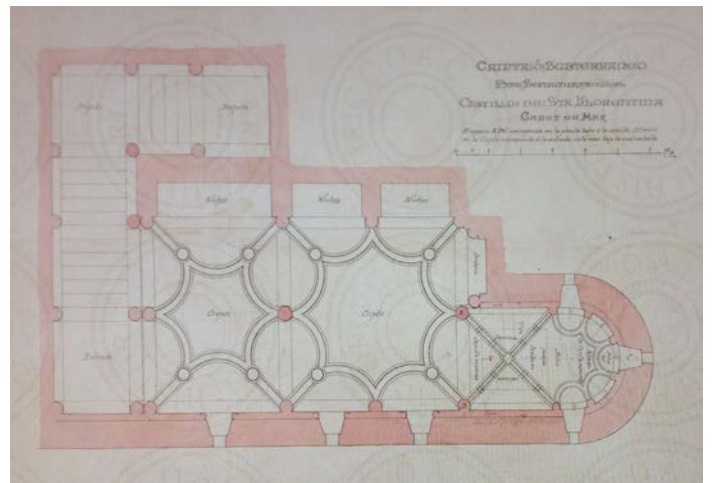
Como gran burgués que fue, Ramon Montaner se aficionó a coleccionar obras de arte y antigüedades¹⁸ que albergó en su Casa Forta de Canet. Su apetito coleccionista se manifestó con el interés de legitimar su posición recién adquirida y recuperar su linaje familiar. Para ello encargó excavar los terrenos de la casa con el deseo de encontrar indicios de sus antepasados y consiguió descubrir unas paredes que podrían haber sido los cimientos de dos torres, enlucidos y algunas monedas del Reinado de Carlos V. También se preocupó de investigar sobre la saga de los Montaner, los Spanó y los Canets. Fue entonces cuando decidió dignificar la Casa Forta y convertirla en Castillo. Para ello, compró fragmentos de edificios medievales y entre otros, consiguió el claustro gótico de Tallat en Vallbona de les Monges y en 1898 lo hizo trasladar piedra a piedra hasta Canet de Mar. También se hizo con otros edificios del siglo XV-XVI de la Cataluña interior e incluso de la misma ciudad de Barcelona que incorporó alegremente en su propiedad.

En 1900, su querida esposa Florentina Malató murió después de una corta e inesperada enfermedad. Fue enterrada en Canet y a la ceremonia asistió un amplio abanico de personalidades de la aristocracia y de la política, así como intelectuales e industriales del país. El desconsolado editor decidió construirle un mausoleo en el Castillo y de ello se encargó el mismo arquitecto Domènec i Montaner. En la cripta intervinieron los artistas más consagrados del momento como Josep Triadó, autor de una vidriera dedicada a Santa Florentina y un fantástico friso traspasado a mosaico veneciano dedicado a Santa Úrsula. El monumento se coronó con una impresionante estatua yacente de mármol blanco del prestigioso escultor Miguel Blay.

La repentina muerte de la Señora de Montaner significó una gran sacudida entre las élites sociales de Barcelona. Así quedó manifestado en la prensa del momento. *La Vanguardia* del viernes, 7 de Diciembre de 1900, dedicó un destacado espacio en su sección de Entierros y Funerales:

18. Existe un inventario de todo lo que acumuló. Ver García Llansó, A. “La colección de D. Ramon Montaner” en *La Vanguardia*, 06.07.1898, p.4.

“Una verdadera manifestación de duelo fue ayer mañana el entierro de la distinguida señora doña Florentina Malató y Suriñach digna esposa del conocido editor don Ramon Montaner. Desde mucho antes de la hora anunciada para que el cortejo se pusiera en marcha, principiaron á acudir á la casa mortuoria multitud de personas conocidas, pertenecientes á todas las clases sociales. Los restos mortales de la finada, fueron sacados por los dependientes y empleados de la casa editorial y conducidos a la iglesia parroquial de la Concepción, donde se entonaron solemnes responsos. El féretro iba cubierto de flores y coronas con sentidas dedicatorias y lo precedían una sección de asilados de la Casa de Caridad y la comunidad de la parroquial. Presidían el duelo el hijo de la finada, don Joaquín; los hijos políticos de aquella; el consocio del editor Montaner, señor Simón, un sacerdote de Canet de Mar y el ilustre poeta mosén Jacinto Verdaguer. El cadáver fue conducido desde la iglesia á la estación de Francia y de ésta al Cementerio de Canet da Mar donde recibió cristiana sepultura. Puede decirse, que el acto fúnebre fue una grandiosa manifestación de sentimiento con cuyo motivo reiteramos á la afligida familia nuestro más sincero pésame.” (*La Vanguardia*, 7.12.1900, p.3).



Plano de la Cripta de Santa Florentina. Lluís Domènech i Montaner © COAC

A partir de los descubrimientos de Carles Sàiz aprendimos que el acomodado señor Montaner también pudo adquirir de forma individual numerosas fincas y tierras en diferentes municipios de Cataluña. Destacaron unos bosques de haya en los que en 1914 el avisado editor instaló una gran aserradero para explotar la madera. “*Sembla que l’inici de la Guerra Mundial havia portat al país força restriccions de paper per a la indústria editorial i l’experimentat editor no volia que la Montaner y Simón quedés paralizada*”. (Sàiz Xiqués, 2008: 7).

Según nos explica el mismo Sàiz (2008), Ramon Montaner se distinguió por su pensamiento catalanista, lo que le llevo a simpatizar con la *Lliga de Catalunya*. Pero parece ser que como muchos otros catalanistas conservadores que pudieron enriquecerse con sus oportunos negocios y fábricas revolucionarias, se fue decantando hacia los círculos de poder que en aquellos momentos -la opción monárquica, conservadora y unitaria- ofrecían más garantías que la catalanista o

republicana. La amistad y el interés que unió al editor con la monarquía española quedó reflejada en numerosos escritos e instantáneas que se conservan de la época y tuvo como consecuencia que, durante el primer cuarto de siglo, cuando el rey Alfonso XIII con la intención de contar con el soporte económico de las grandes fortunas catalanas, se dispuso a repartir títulos nobiliarios a diestro y siniestro, a Ramon de Montaner le otorgara el título de Conde del Valle de Canet el 30 de Abril de 1910, consciente de su poder en el mundo editorial en todo el territorio estatal, cargo que ostentó según se acredita, por haber favorecido las relaciones hispanoamericanas gracias a la edición de su *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano* (1887-1910).

Francesc Cabana (1994, 101) asegura que Montaner alojó a su amigo el rey Alfonso XIII en su castillo de Santa Florentina y que por ello le otorgaron el título de Conde. Philippe Castellano aporta otros datos interesantes, que apuntan hacia otra dirección:

“el editor Montaner había comprado el título de Conde del Valle de Canet a raíz de las relaciones hispano-americanas que se crearon a través de su *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano* (...) José y Juan Espasa Escayola también pretendieron unir a su fortuna un título de nobleza (...) Durante el período de regencia de Alfonso XIII se crearon 214 marqueses, 167 condes, 10 vizcondes y 28 barones, sin contar los títulos paralelos creados por los que se consideraban carlistas o los que podían ser fácilmente adquiridos en las oficinas del Vaticano” (Castellano, 2000: 91).

El conde ostentó el título nobiliario y vivió en su Castillo de Florentina hasta su muerte acaecida a los 92 años. *La Vanguardia* del sábado 18 de junio de 1921, se hizo eco clamoroso dedicándole una emotiva mención en su sección “Los que mueren”, publicando la siguiente noticia:

“General sentimiento ha causado en esta ciudad la muerte de esa distinguida personalidad barcelonesa, porque Don Ramon de Montaner y Vila, conde de Canet supo ganarse en vida la consideración y el cariño de quienes le trataron de cerca y pudieron apreciar sus altas cualidades. Por ellas acertó a labrarse la posición social que ocupaba; por ellas imprimió a la casa editorial que fundara, asociado al señor Simón, el gran impulso que prontamente adquirió. Sus fecundas iniciativas sirvieron de mucho, habiendo conseguido que de los tórculos de aquella casa, salieran obras importantes, que merecieron el éxito que alcanzaron. Las aficiones artísticas del señor Montaner, era un coleccionista inteligente y entusiasta —compruébense en su conocido castillo de Santa Florentina de Canet, honrado en una ocasión por S. M. el Rey don Alfonso XIII. Ayer efectuose el entierro de su cadáver, acto al cual asistió un concurso numerosísimo de amigos y conocidos del finado. Presidieron el duelo don Joaquín de Montaner, hijo del difunto; nuestro querido amigo particular don Ricardo Capmany, hijo político; el reverendo director espiritual de la familia; el presidente de la Diputación, señor

Valles; y el secretario del Gobierno civil, don Manuel Luengo. En una segunda presidencia figuraban el ilustre arquitecto señor Doménech y Montaner y otros parientes. El cadáver fue trasladado al castillo del Valle de Canet, en la cripta del cual recibió sepultura. A la respetable familia doliente, en particular la hija del difunto, la distinguida dama doña Julia Montaner de Capmany, y al hijo político Don Ricardo, enviamos el testimonio de nuestro pesar. L.” (*La Vanguardia*, 18.6.1921, p. 6).

Don Ramon de Montaner cedió su herencia y su título nobiliario a su hija Júlia Montaner Malató (18?-1965) casada con Ricard de Capmany Roura (1873-1947), quien lo ostentó desde 1922. La familia Capmany Montaner vivió a caballo entre Barcelona y Canet de Mar. En la Ciudad Condal, se establecieron en la calle de Lauria en un edificio colidante al Palau Montaner, muy cerca de



Castillo de Santa Florentina. Salones donde recibieron a su majestad el rey Alfonso XIII en 1908 * © LBP

la editorial a la que iban a supervisar la labor de los diferentes empleados a los que confiaron el negocio, entre ellos Joan Estelrich. Ricard de Campany, además, fue pintor y un apreciado decorador modernista autor de la decoración del célebre bar Torino del Paseo de Gracia, un proyecto de 1902 firmado por Puig i Cadafalch en el que también participó Gaudí. Cuando se hospedaban en Canet lo hacían en la finca familiar de Santa Florentina, donde desgraciadamente murió el señor Capmany. Según dejó escrito Joan Estelrich en su *Dietaris*, los miembros anarquistas de la FAI en 1936 “*han destruït el Castell de Santa Florentina, dels Capmany*” (Estelrich, 2012: 208).

Rastreando la información oficial sobre el título nobiliario de Conde del Valle de Canet se advier-

* Ver SÀIZ i XIQÜÉS, Carles. “Ramon Montaner i Vila (1828-1921). Aproximació biogràfica del primer Comte de la Vall de Canet” en *El Sot de L'Aubó*, Centre d'Estudis Canetencs, Canet de Mar (Barcelona), 2008, núm.25, p.8.

te que el traspaso no correspondió al que por lógica hubiera debido ser su sucesor, don Ramon de Capmany Montaner (1899-1992) casado con Maria Victoria de Udaeta París, sino que la condesa lo transmitió directamente a su primer nieto varón, Ramon de Capmany Udaeta, médico afincado en Barcelona quien lo disfrutó de 1966 a 2015. Recientemente, según se desprende del BOE de 30 junio 2015, el conde Capmany Udaeta cedió su título en vida al joven empresario Don Ramon de Capmany Aubiñá quien lo ostentará en cuarta generación (BOE, 30.6.2015).

El Castillo de Santa Florentina y una finca en Fogás de Monclús (En el término del Montseny de Barcelona) fueron cedidos en herencia a las dos nietas de Don Ramon Montaner, hijas del primer matrimonio entre Ramon Capmany Montaner y Teresa Suqué, ésta última emparentada con la familia Perellada. Doña Maria Teresa y Doña Florentina Capmany Suqué, acabaron vendiendo la parte más vistosa de la finca a unos empresarios rusos, quienes en la actualidad explotan sus salones para la celebración de elegantes ceremonias y reconocidos actos culturales que dignifican el ambiente y el patrimonio arquitectónico del ilustre municipio del Maresme.

Ya hemos contado que don Ramon Montaner contrajo matrimonio con Florentina Malató Suriñach con quien tuvo tres hijos, Carlos, Joaquin y Júlia. De Carlos Montaner Malató no ha trascendido información alguna y de Joaquin Montaner Malató (1855- posterior a 1930) se sabe que en 1881 obtuvo plaza oficial de funcionario por oposición en la Secretaría de la Diputación provincial de Barcelona (*La Vanguardia*, 24.12.1881, p.4), que era un gran aficionado al ajedrez, quedó segundo en la final del Torneo para el Campeonato de Cataluña de 1905 y que contrajo matrimonio con Doña Carmen Giraudier Mérle (*La Vanguardia*, 15.2.1887, p.2). De dicho enlace nacieron tres hijos: Carmen Montaner Giraudier (1896-1924) que se casó con el doctor Vicente Carulla Riera (1895-1971) y murió joven (*La Vanguardia*, 02.12.1924, p.2); Ramon Montaner Giraudier (?-1966), químico de profesión especializado en la obtención de productos derivados de las sulfamidas y aficionado a las ediciones de bibliófilo, fue el socio número 16 de la Associació de Bibliòfils de Barcelona y del quien consta una publicación de 1953 *Comentarios a un protocolo cerverino de MCDLXI* del cual se editaron 100/165 ejemplares sobre papel de hilo Guarro fabricados a mano con un aguafuerte de R.Bataller y letras capitales coloreadas a mano de Ricard Marlet. Del último, Joaquin Montaner Giraudier sabemos que fue presidente de la Juventud de Unión Patriótica de Barcelona (*La Vanguardia*, 20.1.1926, p.8), secretario de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 (*La Vanguardia*, 07.04.1929, p.13) y fue designado miembro del Consejo de la Cámara de la Propiedad Urbana de Barcelona (*La Vanguardia*, 15.11.1946, p.6). En el Archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica existe una “Ficha de encausado de Joaquín Montaner Giraudier” creada en 1940 por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo español, en la cual consta que se le procesó por el delito de “comunista y masonería”. Según hemos podido comprobar, Joaquin Montaner Giraudier no fue el poeta que publicó para la

casa Montaner y Simón en 1949 la obra “Misisipi” que figura con el homónimo.

Recordamos que fue finalmente la hija del matrimonio, Doña Júlia Montaner Malató y su cónyuge, Ricard de Capmany Roura, quienes se encargarían, por herencia, de la parte Montaner de la editorial y ella, concretamente, recibió además el título nobiliario de condesa. Murió el 30 de Diciembre de 1964 y la noticia salió publicada en *La Vanguardia* con todos los honores que se merecía:

“Entierro de doña Julia de Montaner, condesa de la Vall de Canet. Ayer por la mañana tuvo efecto el acto de trasladar a su última morada los restos de la ilustre dama doña Julia de Montaner y de Malató, viuda de Capmany y condesa del Valle de Canet, fallecida en nuestra ciudad. Una nutrida representación de los diversos estamentos sociales de la ciudad se sumó al cortejo fúnebre. En la presidencia del duelo figuraban, junto al hijo de la finada, don Ramon de Capmany y de Montaner, y nieto, don Ramon de Capmany y de Udaeta, y demás familiares; el presidente de la Asamblea Provincial de la Cruz Roja, don José María de Muller de Abadal, y varios jefes de la Brigada Sanitaria de la institución, de la cual la finada era presidenta de honor. La comitiva fúnebre se dirigió a la iglesia parroquial de la Concepción, donde se rezó un responso y, seguidamente, se despidió el duelo. Después, el féretro fue colocado en un coche para ser trasladado a Canet de Mar, donde los restos de doña Julia de Montaner y de Malató recibieron cristiana sepultura en el panteón de la familia, sito en la cripta del castillo de Santa Florentina. Reiteramos a la familia Montaner-Capmany nuestro más sentido pésame y elevamos nuestras preces al cielo por el eterno descanso de la ilustre y virtuosa dama.” (*La Vanguardia*, 01.01.1965).

Observamos que el desarrollo de toda la saga de la familia Montaner, a través de sus enlaces y parentescos, responde clarísimamente a un modelo prototípico, cargado de endogamias y cruces de intereses característico de la sociedad catalana finisecular. Como ya hemos explicado, la hermana de Ramon Montaner, María Montaner Vila, se casó con el reconocido encuadernador Pere Domènech i Saló. Tuvieron dos hijos, Eduardo Domènech i Montaner quien también dedicó su vida a la encuadernación y el gran arquitecto, Lluís Domènech i Montaner. Éste, contrajo matrimonio con Maria Roura Carnesoltes, emparentada con el marido de Júlia Montaner Malató, Ricard de Capmany Roura. Del matrimonio entre Maria y Lluís, nacieron dos hijos, Félix y Pere Domènech i Roura. Félix fue autor del *Nobiliari General Catalá de llinatges* (1923) y Pere, también ejerció como arquitecto y se le reconoce por tener una participación muy activa en la Exposición de Barcelona de 1929.

3.5. Prosopografía de Francesc Simón Font (1843-1923)

Poco sabemos de Francesc Simón Font de quien ha trascendido escasa información y su trayectoria tampoco está demasiado documentada. Se conoce que entró a trabajar en la editorial de Joan Aleu y Fugarull como aprendiz a la edad de catorce años y como hemos conjeturado un poco más arriba, parece que fue allí donde su destino se cruzó con el de Ramon Montaner.

Adolfo Alegret en un texto manuscrito que dejó sobre las artes del libro y concretamente en su capítulo sobre Barcelona en el siglo XIX nos aseguraba que Francesc Simón “fue oriundo de un



Propiedad funeraria de D. Francisco Simón y Font. Arquitecto José Domenech Estapà. Lámina VIII en *Arquitectura moderna de Barcelona*. Francesc Rogent (*et alt.*) Barcelona: Parera y Cia. editores, 1897 © LBP

pueblo de la Cerdeña española y que trabajó como contable de un centro de suscripciones” (Alegret, ca. 1914: 65). Efectivamente, Francesc tuvo un hermano, Arturo Simón, quién dirigía una librería y centro de suscripciones en la Rambla de las Canaletas muy frecuentados por el gran público barcelonés (Castellano, 2008: 225). Seguramente Francesc aprendió allí a amar los libros y fue donde adquirió un gran conocimiento sobre ellos: cuáles y porqué se leían, qué buscaba el lector en ellos, qué formatos eran más atractivos. Y todo ese gran conocimiento a buen seguro le sirvió para triunfar en el negocio editorial.

Se casó con Anna Bach Bobés y tuvieron seis hijos. Francesc, Anna, Santiago, Magdalena, Maria Mercè y Maria Carme. El mayor, Francesc Simón Bach, murió tempranamente en 1888.

Las investigaciones de Carles Sàiz revelan que la familia Simón Bach vivía en el inicio del Paseo de Gracia, concretamente en el principal del número 3 y que pasaban los veranos en la Torre Simón, levantada en la calle de la Salut 22, en el Barrio de Gràcia. Dicha casa estival tiene un valor histórico, pues figura como la primera obra del joven arquitecto

Lluís Domènech i Montaner, sobrino de su socio, cuya construcción se inició en 1878 (Sàiz, 2013: 14). El mismo año de la venta de la Torre Simón -cuyos motivos desconocemos- en 1885, se iniciaron las obras de su gran palacio de la calle Mallorca por el arquitecto Josep Domènech i Estapà (Sàiz, 2013: 20 y 22). A pesar de lo dicho, en una relación jurada de la riqueza patrimonial en Fincas Urbanas de 1888, Francisco Simón declaraba que vivía en la calle Sant Pablo 52-54, 1er. de Barcelona.

El prestigioso editor barcelonés formaba parte del más selecto círculo social de la Barcelona de finales del XIX, su riqueza y generosidad se comentaba por toda la ciudad. Las noticias de la prensa escrita se hacían eco de las actividades sociales a las que acudía o que generaba, como uno de sus ciudadanos más notables:

“En el lujoso hotel que habita en la calle de Mallorca don Francisco Simón, se verificó el domingo por la noche una espléndida fiesta para festejar la Navidad. Los amplios salones cuajados de riquezas artísticas se poblaron de numerosa y selecta concurrencia que se deleitó con la música que se hizo, y admiró el «Árbol de Noel», instalado en una de las estancias y lleno á rebosar de chucherías y golosinas. Magdalena, Anita y Carmen Simón, animaron la velada con las diversas piezas musicales que respectivamente interpretaron en el piano, harmonium y arpa, mostrándose hábiles artistas, que el auditorio premió con nutridos aplausos, que se hicieron extensivos á los niños Mata, al terminar la ejecución de una pieza de concierto para guitarra y bandurria. Entre las distinguidas familias que asistieron á la fiesta, figuraban las de Milá y Pi, Julia de Mata, Bofill de Compte, Degollada, Burés, Roviralta, Uriach, Aynaud, Andreu (don Salvador), Egozcue, Vallcorba, Bach, Suñol, Torrella, La Rosa, Goytisolo, Camps, Pich, Pons, Bosch y Piera”. (*La Vanguardia*, 27.12.1898, p.2)

A principios del siglo XX, era muy típico que las familias bien se reunieran los días de fiesta para leer poesía en voz alta, mientras que un miembro de la familia, normalmente la primogénita, las amenizaba acompañando al piano.

Su reputación como editor profesional fue intachable, pero además Simón ejerció otros cargos significativos. El año 1899 ingresó como miembro activo de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País (fundada en 1822), una reconocida entidad al servicio de los intereses económicos, el progreso social y el concilio y el bienestar colectivo de la ciudad de Barcelona, desde donde se crearon instituciones culturales, artísticas y científicas y que ejerció una gran influencia en la vida social de la ciudad ¹⁹. Ese mismo año, tenemos constancia de que fue nombrado vicepresidente del Consejo de Administración de la Sociedad Anónima El Tibidabo, proyecto urbanístico promovido por el farmacéutico Salvador Andreu para la creación de una línea de tranvía, un funicular y el conocido parque de atracciones en la montaña del Tibidabo.

En 1900, junto a otros editores barceloneses, impulsó el Centro de la Propiedad Intelectual que pretendía proteger los derechos de sus asociados, básicamente editores y librerías, en lo que concernía a la explotación de las obras compradas a un autor literario (Martínez Martín, 2001: 204)

19. Puede consultarse en <http://www.sebap.com/es/historia/>

Simón fue escogido presidente de esta entidad, cargo que ejerció hasta 1918 (Sàiz, 2013). En 1905 también lo sería de la Junta de Gobierno de la Casa de la Maternidad y del Instituto Catalán de las Artes del Libro (ICAL), lugar desde el cual, con una visión muy anticipada del mundo editorial, de la situación social y laboral del sector, se dedicó al estudio y desarrollo de nuevos planes de Enseñanza en la Escuela Práctica Profesional (Barjau, 2008: 267) a la vez que hizo realidad los propósitos fundacionales de la entidad estableciendo cursos prácticos de composición para cajistas así como otros de impresión tipográfica, de litográfica y de encuadernación. La escuela funcionó más de treinta años. De su paso por el ICAL también se benefició enormemente la *Revista Gráfica*



Aspecto de una sesión de la Asamblea de Editores y Libreros en el Ateneo Barcelonés en el que asistió Francisco Simón. *Revista Gráfica*, abril, mayo, junio 1909 © Revista Gráfica

que editaba la entidad. La dirección de arte, a cargo de Josep Triadó, mejoró su aspecto estético, las publicaciones tuvieron mayor regularidad y continuidad y se optó por darle un contenido de carácter más técnico (Barjau, 2002: 85). Desde 1908, fue también miembro de la Cámara de Comercio de Barcelona.

A su muerte, acaecida en 1923, le sucedió en la editorial uno de los seis hijos de su matrimonio con Anna Bach Bobés, Don Santiago Simón Bach. Observamos que en 1929 también figura como accionista y gerente de la empresa editorial su cuñado Ramon Bach Bobés. Santiago Simón murió en 1939 y su viuda, Laura Gili Ros, le sucedió hasta 1948, fecha de su muerte. Los hijos del matrimonio, Laura y Santiago Simón Gili fueron quienes relevaron a la familia hasta que en poco tiempo fueron vendiendo sus acciones al empresario Don José González Porto.

En la actualidad no se conoce que haya trascendido ninguno de los dos apellidos Montaner y Simón. De la segunda generación de los Simón Bach, los hijos de Ana Simón Bach recibieron el apellido de Joan Llussà Duran. Del matrimonio de Santiago Simón Bach y Laura Gili Ros, nacieron dos hijos. Santiago Simón Gili murió el año 1946, a los 31 años, sin dejar descendencia y una hija, Laura Simón Gili, que se casó con Carlos Loverdos Mérida, también vinculado con la editorial. Magdalena se casó con Alejandro Morillo Doremus y del matrimonio de Maria Carme con Ignacio Abadal Soldevilla, nació Anna Maria Abadal Simón, recientemente desaparecida.

3.6. La editorial y sus ubicaciones iniciales

Los diferentes autores que han estudiado a Montaner y Simón nos explican que en sus primeros momentos la editorial estuvo en distintas ubicaciones hasta que finalmente se trasladó a un edificio diseñado por Lluís Domènech i Montaner en la Calle de Aragón de Barcelona. Las primeras noticias sobre la sede de la editorial las explica el mismo Adolfo Alegret quien aseguraba que:

“El ejemplo de los Espasa incitó a Ramon Montaner Vila y Francisco Simón Font á emprender el comercio editorial y lo hicieron con unos escasos elementos que utilizaron, como si dijéramos en calidad de realquilados, un cuartucho del taller que el malogrado escultor Rosendo Novas tenía en la calle de Casanova, en sitio inmediato á la ronda de San Antonio teniendo aquella calle apenas edificada su primera sección. Pronto tuvieron necesidad de un local para depósito de impresos y alquilaron unos bajos de la calle de Sitjas” (Alegret, ca. 1914: 65).

Más cierta parecía la hipótesis de Francesc Cabana Vancells (1994: 98) quien nos indicaba que el primer despacho de la editorial y sus talleres tipográficos se instalaron en un local de la Plaza de Cataluña chaflán Rambla de Cataluña, idea que corroboraba Philippe Castellano (2008, 225) alegando que los editores se iniciaron en un local de la Plaza de Cataluña. Este último autor también hacía mención a que la editorial estrenó su actividad con el nombre de Simón y Montaner pero las investigaciones que hemos realizado recientemente nos remiten a que utilizaron como nom-



Centro Editorial de Obras Ilustradas Montaner y Simón, 1870
© LBP

bre comercial el de Simón y Cia hasta, al menos, el año de su establecimiento oficial, en 1868. En esa fecha los dos socios decidieron invertir los apellidos y llamarse Montaner y Simón, Editores. Fueron momentos de tanteos poco definidos en los que encontramos algunos documentos con el nombre de Montaner y Simón acompañado de la leyenda de “Centro Editorial de Obras Ilustradas”.

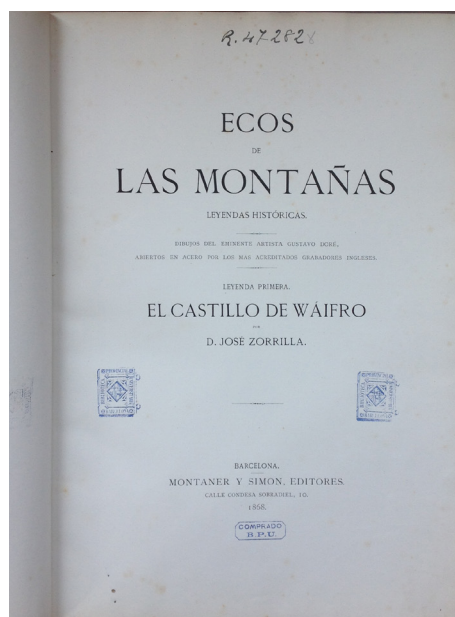
Hay que advertir que la investigación que se lleva a cabo y la información

que se extrae de la documentación que se conserva sobre los emplazamientos de la editorial nos facilita un valioso conocimiento sobre su trayectoria, pero debemos considerar que algunos de estos datos no coinciden exactamente con lo que sucedió. Lo mismo ocurre con las fechas que se imprimen en las portadas de sus libros que no son las mismas que figuran en los libros de cuentas e inventarios oficiales.

Dicho lo cual, si nos atenemos a la información que se extrae de los libros de cuentas de la editorial, una de las primeras anotaciones acumuladas que figuran en el Primer Libro de cuentas, el Diario de 1868, indica que se pagaban 960,- reales al trimestre por el alquiler del local que utilizaba la editorial en la calle de la Condesa de Sobradíel número 10 de Barcelona. La cifra hace pensar que se pudiera tratar de un espacio de grandes dimensiones pero hoy en día no queda ningún rastro de él, seguramente como en muchos otros casos, a causa de las sucesivas mutilaciones que han sufrido las construcciones de este barrio de Ciutat Vella.

Con la misma precaución que se ha observado en el párrafo anterior sobre la precisión de las fechas, se pueden examinar los frontispicios que aparecen en las obras publicadas por la editorial, en las que además de constar el título y el autor, junto al año de publicación figura la dirección de la editorial en cada momento, lo que permite conocer aproximadamente cuales fueron sus ubicaciones tempranas. La edición monumental de la obra de José Zorrilla, *Ecos de las Montañas*, reconocida unánimemente como la primera obra publicada por Montaner y Simón en 1868, la sitúa efectivamente en la calle de la Condesa de Sobradíel. Un recibo que se conserva entre la documentación contable de la editorial, delata que debieron mantener las dependencias de esa ubicación al menos hasta 1870, fecha y dirección que constan en el documento.

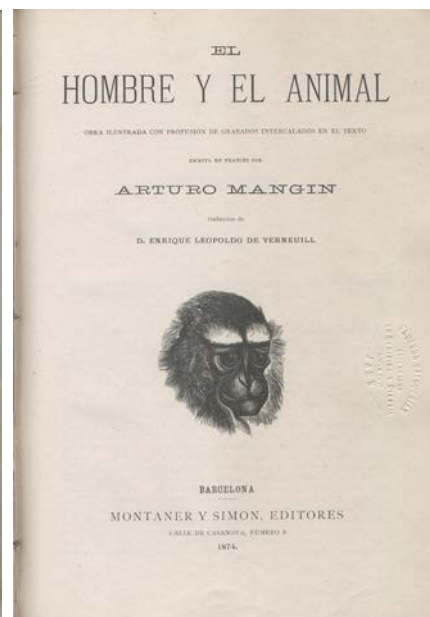
Los editores fueron organizándose poco a poco como empresa dejando el Barrio Gótico y mudándose al Ensanche, una zona que a raíz de la destrucción de las murallas condales se apreciaba como el futuro expansivo de la gran ciudad. En 1871 se instalaron en unas nuevas oficinas de la Rambla Cataluña esquina Plaza Cataluña núm. 18-20, tal como puede constatarse en las portadas de las ediciones de ese período, la *Historia de los Estados Unidos* -que aunque se gestó en 1868, salió a la luz en 1872-, *La Sagrada Biblia* (1871-1873) y *La Divina Comedia* (1871-1872), entre otras. Algo no debió encajar en sus propósitos porque pocos años después, volvieron a empaquetar el material y se trasladaron a la Calle Casanova, número 8. Como se desprende de las portadas que aparecen a partir de 1873, en obras como *El paraíso perdido* (1873-1874), *Geografía Universal* (1875-1876), *El mundo en la mano* (1876-1878), *La Creación Historia Natural* (1880) y la edición de *Don Quijote de la Mancha* (1880). En esta dirección, según se constata en los inventarios conservados, la editorial ya se había provisto de una maquinaria propia para la producción de sus libros. No se conocen los motivos reales que llevaron a los editores en estos primeros años de su existencia a tener una trayectoria tan inquieta, aunque se puede entender que el crecimiento y el éxito de sus ventas les obligara a buscar espacios más amplios que les permitieran gestionar y almacenar el gran volumen de las ediciones que iban produciendo. Todo hace pensar que el local de la calle Casanova sería la última sede hasta su traslado definitivo de la calle Aragón, 309-311 (actualmente Aragón, 255), donde los fundadores alcanzarían uno de sus objetivos principales, disponer de un edificio único y de propiedad para poder instalar unos talleres de imprenta más espaciosos, para poder controlar mejor los tirajes y para poder realizar rápidamente las reimpre-



Ecos de las montañas, 1868 editado desde la calle Condessa Sobradriel, 10 © LBP

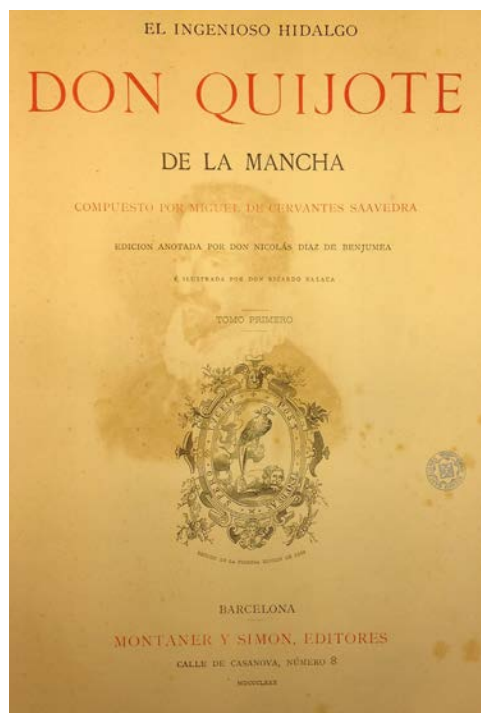


La creación. Historia Natural, 1873 editado desde la Rambla y Plaza Cataluña, 18 y 20 © LBP



El hombre y el animal, 1874 editado desde la calle Casanova, 8 © LBP

siones de las obras agotadas, mediante la recién inventada estereotipia. En definitiva, una nave industrial que reuniera todo junto, los talleres, los despachos, las oficinas, el almacén de papel y los stocks.



Don Quijote de la Mancha (1880-1883). El primer tomo se editó estando en la calle Casanova (1880) y el segundo tomo en la sede de la calle Aragón (1883) © LBP

No conservamos ningún documento oficial que nos permita asegurar con precisión cuando fue la fecha en que la editorial se instaló definitivamente en el edificio de la calle Aragón. Por una parte, sabemos que en 1879 Ramon Montaner encargó a su sobrino, Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) la construcción del edificio que albergaría la sede de la editorial y que el proyecto con los dibujos y planos originales del arquitecto

llevaban manuscrita la fecha del 6 de diciembre de 1879. Tan sólo podemos conjeturar sobre ello a partir de las fechas que figuran en las portadas de las obras publicadas por la editorial. Ya hemos demostrado que en 1880 la editorial publicaba sus obras desde la calle de Casanova. Una de las más importante que salió de allí, *La creación: Historia Natural* (1880-1883) dirigida por Alfred Edmund Brehm, en el primer tomo consta la dirección de Casanova y en el segundo, de 1881, en su portada ya figura la dirección de la calle de Aragón. Los dos primeros tomos de la *Nueva Geografía Universal* (1881-1883) aparecen en la misma fecha y la misma calle. Aún así, resulta extraño que en las otras fuentes consultadas, los libros de cuentas, no aparece ningún dato en el que se haga referencia a algún traslado o compra de enseres por lo que, ateniéndonos únicamente a las portadas de las publicaciones, presumimos que la editorial podría haber sentado su base definitiva en la calle Aragón el año 1881 y a partir de entonces permaneció ubicada en ella durante un siglo completo, hasta su cierre en el año 1981.

De atender a las fechas que figuran en las portadas de las primeras ediciones de la casa editorial, podemos afirmar que la empresa estuvo ubicada en las direcciones que se detallan a continuación:

1868-1870	Calle Condesa Sobradíel, 10
1870-1873	Plaza y Rambla de Cataluña, 18-20
1873-1880	Calle de Casanova, 8
1881-1981	Calle de Aragón, 309-311

Fte.: Portadas primeras ediciones Montaner y Simón

3.7. El edificio de la calle Aragón, 1881

La situación nómada que los editores barceloneses vivieron en sus primeros años de existencia debió ser incómoda e insostenible. Cuando los dos socios se dieron cuenta de que su negocio editorial iba creciendo de forma espectacular y por ende las circunstancias económicas lo permitieron, decidieron invertir sus beneficios excedentes en solares situados en el codiciado Eixample y construir allí un edificio de su propiedad donde pudieran progresar con la estabilidad propia de sus mentalidades empresariales.

El crecimiento de la población barcelonesa en general y en concreto, el aumento de una sociedad burguesa catalana que veía acrecentar sus riquezas gracias a la situación económica que atravesaba el país en ese período, propició que se tuviera que expandir la ciudad más allá de su centro histórico. Tras el derribo obligado de algunas partes de las murallas medievales en 1857 Barcelona transformó su fisonomía planificando su gran proyecto del *Eixample* –calles anchas y rectas cruzadas perpendicularmente que albergarían grandes edificios decimonónicos agrupados por islas- donde los dos socios Montaner y Simón decidirían implantar su definitiva sede social.

La ubicación no estuvo alejada de polémica. El proyecto del trazado de la calle Aragón contemplaba la construcción de una red ferroviaria que atravesaba el *Eixample* en dirección Besós-Llobregat y permitiría fusionar las vías del tren de la Estación de Francia con las de las que iban a Martorell y la terminal de la Plaza de Cataluña. Las vías hubieran ido a nivel de tierra, según dictaba la orden gubernamental de “*El 21 de Maig del 1881 la nova companyia ferroviaria obté una ordre reial que li permet de connectar les dues línees seves a través del centre de l’Eixample d’acord amb el Pla Cerdà del 1859, pel carrer d’Aragó*” (Llibre del Centenari, 1888, p.300/36). Todo el vecindario -incluidos Ramon Montaner y Francesc Simón- y una amplia ciudadanía se manifes-



Calle de Aragón en su paso por el edificio de la Montaner y Simón © Barcelofilia

taron en oposición al proyecto ferroviario despachando comunicados y cartas a la prensa escrita del momento. A través de *La Vanguardia* en su edición del sábado, 17 abril 1881, se publicó una misiva firmada por más de novecientos vecinos y propietarios que iba dirigida al Ayuntamiento Constitucional de Barcelona en la que se alegaba la “votación casi unánime al Gobierno de S. M. para que suspenda la autorización al mencionado proyecto” que se había presentado en fecha 28 de marzo. En el mismo diario aparecía otra nota dirigida a la Comisión Informadora sobre el enlace de los ferrocarriles de Tarragona a Barcelona y Francia donde los inscritos, propietarios y vecinos de la calle de Aragón, suplicaban:

“Que haciendo caso omiso de todo cuanto se haya alegado en cualquier sentido sobre el grave asunto, en el cual está llamada á dictaminar, se sirva fijar ante todo su atención en el plano general del Ensanche del ingeniero don Ildefonso Cerdá, aprobado por real orden de “7 de junio de 1859; y convencidos los señores comisionados de que la línea férrea indicada por la calle de Aragón y de Marina, debía pasar por zanja y no á nivel como ahora se proyecta, se



Calle de Aragón en su paso por el edificio de la Montaner y Simón en estado actual, 2016 © LBP

sirvan amparar á los que suscriben en el indiscutible derecho que les asiste para oponerse, como se oponen, á la aprobación del proyecto á nivel que ha presentado la compañía de Francia. Barcelona 16 de abril de 1881". (*La Vanguardia*, 17.04.1881, p. 10-13).

Fue el alcalde Rius i Tauler quien consiguió suspender las obras ya iniciadas y aprobar, por consistorio, el 15 de diciembre del mismo año, la construcción de un foso que recorrería la calle Aragón y que sería atravesado por puentes que permitirían la conexión entre los dos lados de la calle. Así permaneció hasta 1957 en que se cubrieron las vías y dio lugar a su estado actual.

Si atendemos a lo que Cirici Pellicer nos explica sobre el edificio de Lluís Domènech i Montaner deberíamos creer que la obra arquitectónica se empezó en el año 1881 y se terminó el 1884. Dice este autor que la obra del gran arquitecto significó una novedad estilística que huía de las tendencias academicistas y clasicistas dominantes y que ya entonces se consideró uno de los modelos arquitectónicos más notables del Modernismo barcelonés (Cirici Pellicer, 1963: 26-33).

Pero los estudios más recientes de la Fundació Tàpies²⁰ concretan que “aunque la bibliografía tradicional sitúa la construcción del edificio entre 1879 y 1884 o, incluso, entre 1881 y 1885 o 1886, la investigación hecha por la Fundació Antoni Tàpies ha revelado que las obras se iniciaron en 1880 y podrían haber acabado en fechas tan tempranas como 1881 o 1882.” (Fundació Tàpies, 2010). Secundando esta hipótesis, sabemos que los dos socios compraron los terrenos en 1879 y el mismo año, Simón iniciaba el expediente administrativo para la construcción de la nueva sede. Aún así, de la documentación que se conserva se desprende que las obras se debieron iniciar antes de solicitar y obtener los permisos y que se pararon por no ajustarse a los planos. El permiso definitivo llegó en 1880 y en 1881 el consorcio concedía permiso a Ramon Montaner para ultimar la acera delante del edificio.

El mal estado de conservación del único Libro de cuentas que se conserva de fechas próximas a 1881 hace que no sea posible consultarlo. Tampoco existen otros albaranes que permitan obtener datos contables del período comprendido entre 1871 y 1881 por lo que la investigación realizada se interrumpe durante esos años, que hubieran sido fundamentales para conocer de primera mano el desarrollo de la construcción del edificio y que nos proporcionarían valiosa información sobre la compra del solar y el precio total que supuestamente se pagó por su construcción. Aún así, la información que aparece en un volumen de los libros contables de años posteriores, nos indica que el valor de las “Propiedades Inmuebles” que la casa poseía en 1891 -obsérvese que son 10 años después- era de 115.000,-pesetas. El apunte contable se refiere al total de los solares de la calle Aragón-Rambra Catalunya de 528m./96 df. (se deduce que significa “de fondo”) y los de la calle Mallorca-Lauria donde, como vimos, se ubicó el palacio residencial de la familia Montaner, curiosamente propiedad de la editorial.

La existencia de unos valiosos documentos hallados en los archivos consultados, nos aporta más información sobre la fecha concreta de ejecución de la obra. El primero de ellos, datado el 6 de Marzo de 1880, consiste en un permiso de edificación concedido por Don Enric de Duran y de Duran, alcalde de Barcelona entre los años 1879 y 1881, a los Sres. Montaner y Simón autorizándoles para la construcción de su edificio de la calle Aragón. El escrito reza así: “Documento oficial de acuerdo: De mi presidencia en sesión del día 24 de febrero último vengo en conceder a D. Francisco Simón en representación de la razón social Montaner y Simón, el permiso solicitado para edificar de un solar de su propiedad con fachada a la calle de Aragón, mediante las siguientes

20. Núria Homs, historiadora de la Fundació Tàpies ha realizado una exhaustiva investigación sobre el edificio de la editorial. Se puede consultar en HOMS, Núria. “*L’antiga editorial Montaner i Simon (1879-1881). El passat fabril de la Fundació Antoni Tàpies*” en Domenechiana, III-5 (2015) pp.8-33

condiciones”; en primer lugar, la cerca de precaución debía colocarse a 2,33 metros de la fachada. La segunda condición advertía que las obras se debían ejecutar en conformidad con los planos presentados. La tercera, que la fachada debía estar alineada según marcara el ingeniero designado, y que se debían construir letrinas. Pero la más significativa era la quinta condición que advertía:

“que la construcción de que se trata debe destinarse única y exclusivamente á talleres de manera que en el caso de que realice en la misma obras destinadas á que puedan utilizarse para habitaciones o viviendas de personas, viene obligado el propietario á demolerlas por si, o bien por orden de la tutoridad municipal á sus costas sin poder reclamar indemnización alguna”.

A continuación, escribía que los afectados:

“han satisfecho por derechos novecientos cincuenta y ocho pesetas veinte y siete céntimos con un talón núm. 142 y con el de núm. 1123 cincuenta pesetas por la cerca de precaución, cuya última cantidad deberá satisfacer cada tres meses que la espresada cerca ocupe la vía pública”. (BC, *Fons Borràs*, caja D8).

El permiso se firmaba en Barcelona, 6 marzo 1880 por Enrique de Duran y por el secretario, García Solá

El siguiente documento administrativo está datado el 20 de junio de 1881 por el alcalde Francesc de Paula Rius i Tauler (1833-1889), quien ejerció sus funciones desde ese mismo año, en sustitución de Enrique de Duran, hasta 1884, durante su primer mandato. El permiso municipal que se les concedía para edificar en la calle Aragón, debió matizar algunos aspectos que el concedido el 6 de marzo de 1880 no había apuntado y que el nuevo alcalde, ante su preocupación por la unidad estética de la ciudad, remarcó: “Primera: los pavimentos y bordillos que se empleen para la construcción de la acera deberán ser de piedra arenisca de grano fino, compacta y dura procedente de las canteras de la montaña de Montjuic ó de otras que sumen las indicadas condiciones”. Las siguientes condiciones son de carácter técnico sobre medidas y sobre la disposición de los pavimentos exteriores. Entre todas, llama la atención la séptima condición en la que se observa que “los pavimentos podrán sustituirse por granito artificial pero en todo caso similares a los del establecimiento de la Boquería” (BC, *Fons Borràs*, caja R4).

Sabemos por tanto, que en 1880 obtuvieron los documentos oficiales que les permitía iniciar las obras. Tal vez no fuera la fecha exacta y comenzaron antes ya que según queda de manifiesto en las portadas de las publicaciones de 1881, la editorial ya estaba situada en la calle Aragón y eso

supondría que se habría construido muy deprisa. Por lo tanto, cabe imaginar la posibilidad de que los constructores hubieran iniciado sus trabajos arquitectónicos antes de la fecha del permiso, hecho muy generalizado en el sector de la construcción, a la espera de que los trámites burocráticos municipales requeridos se agilizaran. Esto explicaría que el edificio estuviera acabado en 1881, tan sólo un año después del permiso concedido. En realidad, nunca sabremos si la fecha que aparece en las portadas de los libros publicados fue la verdadera o simplemente un dato de cortesía circunstancial.

Existen otros datos interesantes sobre la posible fecha de finalización de la obra de Domènech i Montaner. Se trata de una nota que apareció en la edición del miércoles 16 de febrero de 1881 de *La Vanguardia*, sección de Anuncios Oficiales, donde el Ayuntamiento Constitucional de Barcelona hacía público que los

“Señores don Ramon Montaner y don Francisco Simon han solicitado permiso para instalar en su casa editorial, sita en la calle de Aragon, núm. 309, bajos, un motor á gas horizontal é inexplorable, de la fuerza de seis caballos al objeto de que los vecinos y propietarios inmediatos á la expresada localidad, puedan presentar las reclamaciones que estimen oportunas...”
(*La Vanguardia*, 16.02.1881, p.2)

lo que demostraría que, en febrero de 1881, el edificio debía estar terminado o en su última fase de su ejecución y por tanto estuvieran ultimando la puesta en marcha de la nueva sede.

Un nuevo dato que confirmaría la fecha de 1881 es la noticia publicada en *La Vanguardia* sobre la visita de Francesc Pi i Margall, quien hubiera sido segundo presidente del gobierno de la Primera República Española, a las instalaciones de la nueva sede de la editorial.

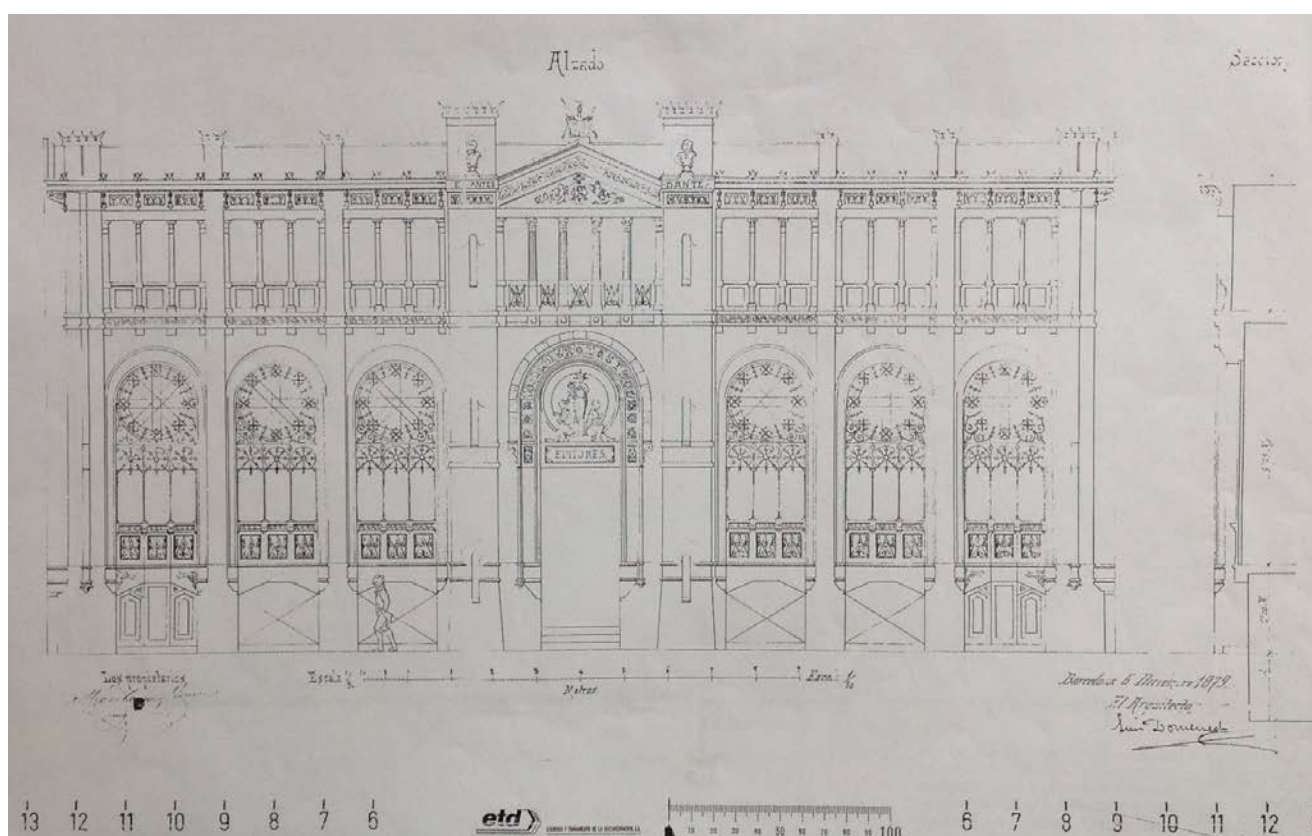
“Anteayer el señor Pi y Margall, acompañado de varios amigos, visitó algunos establecimientos y fábricas, entre ellos el tipográfico de los señores Montaner y Simón, la grandiosa fábrica de los señores Batlló, la tipolitografía de don Celestino Verdaguer, la fábrica de galleta de los señores Viñas y Compañía y La Maquinista Terrestre y Marítima”. (*La Vanguardia*, 04.06.1881, p.2)

Otra de las noticias significativas al respecto aparece publicada a mediados de 1881 en el mismo diario en la edición del jueves, 23 de junio de 1881. El comunicado hace referencia a la visita que realiza un cronista a una exposición de proyectos del Bolsín de Barcelona. El autor de la columna advierte de la pluralidad de estilos en las fachadas de las obras realizadas en nuestra ciudad en ese período arquitectónico

“que en nuestro siglo la arquitectura es anárquica (...). En nuestros días el individuo es el estilo, y tan cierto es esto que las bellas líneas proyectadas por el señor Vilaseca en el Instituto de segunda enseñanza, y la lindísima fachada, obra del señor Domenech, de la imprenta de los señores Montaner y Simon, no han obedecido á otro gusto que á la inspiración de sus autores”.
(*La Vanguardia*, 23.06.1881, p.7).

Lo que hace presumir que a mediados de ese año, la fachada del edificio ya estuviera definitivamente levantada.

En el Archivo Municipal Administrativo de Barcelona se conservan microfilmados los planos originales del edificio. Están firmados por el arquitecto, los propietarios –llama la atención que uno de los dos rubricaba en representación del otro- y datados el 6 de Diciembre de 1879. Lo más espectacular es la vista de la altura que se dibuja con todo tipo de detalles, incluso el de las esculturas alegóricas que coronarían la fachada. El edificio construido es prácticamente igual al



Proyecto inicial presentado de la fachada del edificio (1879) *.

© Archivo Municipal Administrativo de Barcelona

* Los trazados de Domènec i Montaner se pueden consultar en el Archivo Municipal de Barcelona (servicio de edificación particular. Archivo de minutas, copias y antecedentes), Carpeta n. 31256.



Detalle de la fachada actual del edificio con los bustos de Cervantes (centro), Milton (derecha) y Dante (izquierda). Boceto para el conjunto escultórico de la fachada dibujo de Lluís Domènech i Montaner © LBP; © COAC.



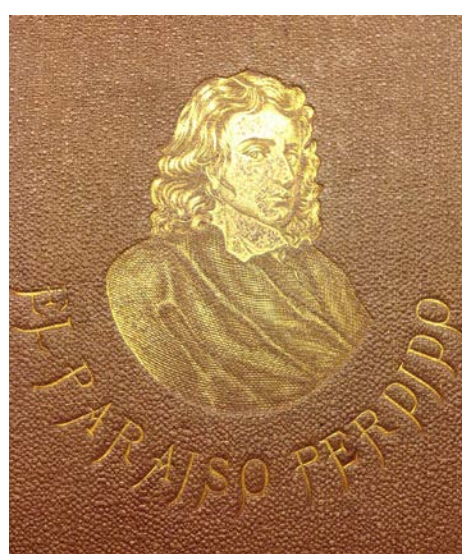
que ideó Domènech i Montaner aunque se pueden apreciar algunas mínimas modificaciones respecto a los dibujos originales del arquitecto. Mantiene su estructura original de tres plantas pero la fachada del edificio, que en su parte central del piso superior coincide con la puerta prin-



Dante Alighieri visto por Doré. *La Divina Comedia* (1871-1872) © LBP



Cervantes visto por José Luis Pellicer. *Don Quijote* (1880) © LBP



John Milton en la cubierta de *El paraíso, el paraíso recobrado* (1873) © LBP

cipal, se construyó una ventana geminada dividida en el centro por dos columnas mientras que en el dibujo original del artista se diseñó una balaustrada con columnata jónica y un frontón al más puro estilo clásico que iría decorado con unas piezas escultóricas, con los bustos de Alighieri Dante y de Miguel de Cervantes a derecha e izquierda respectivamente. En la obra definitiva son tres los personajes que se inmortalizaron en terracota, entre los que se reconoce a Dante y a Cervantes que Gustave Doré y Josep Lluís Pellicer realizaron para los frontispicios de las obras impresas de *La Divina Comedia* y de *Don Quijote* respectivamente. El tercer personaje homenajeado sería John Milton y según nos indica el periodista J.Roca Roca en una nota de prensa de *La Vanguardia* y que más adelante corrobora Rossend Casanova (2005, 324), fueron modelados por Rossend Nobas Vallbé (1838-1891), el mismo artista que en 1888 esculpió el monumento a Rafael de Casanovas. Roca escribía que,

“había fallecido el escultor Rosendo Nobas, víctima de una pulmonía que contrajo cuidando a su madre. El artista, prolífico escultor en la ciudad donde las mejores familias catalanas se disputaban el honor de que el artista les retratase, fue el autor de “los bustos de Cervantes, Milton y Dante que coronan la fachada de la casa editorial de los señores Montaner y Simón” (*La Vanguardia*, 8.2.1891).

En el proyecto original, el arquitecto había ideado una entrada principal más destacada que el resto de los cuerpos y con un arco de medio punto en cuyo tímpano iría situado un conjunto escultórico en mandorla con figuras alegóricas al conocimiento. En su lugar, se decidió colocar una cristalera artística con vidrios plomados de colores de formas estrelladas, que podría sugerir el estilo neoisláxico tan en boga por la época. Del proyecto original se mantuvo una arquivolta central más estrecha que la dibujada y en el interior de su arco abocinado se colocaron unas dovelas esculpidas en alto relieve con unos caracteres neogóticos que escribían los apellidos de los dos editores ²¹.

El edificio, catalogado como un ejemplo arquitectónico de tipología industrial ²², forma parte de un conjunto de construcciones que rompían con los movimientos conservadores acostumbrados y dotaban a la ciudad de una arquitectura muy creativa con aires frescos e innovadores al estilo de las corrientes que se manifestaban en el resto de Europa y de las que Domènech i Montaner se

21. Ver la descripción del arquitecto alemán Gregor Fuchshuber (1992) “El projecte original de l'editorial Montaner y Simon i el canvi de façana entre 1879 i 1881” a FUCHSHUBER Gregor. *El edificio de la Fundación Antoni Tàpies*, Barcelona: Sàpic, 1992.

22. Existe una excelentísima descripción sobre el edificio en Rogent, Francisco (et alt.) *Arquitectura moderna de Barcelona*, Parera y Cia., 1897.



Detalle de las losas en homenaje a Modesto Lafuente y Pietro Angelo Secchi junto al busto de Cervantes en la fachada
© Pobles de Catalunya

convirtió en unos de sus principales protagonistas en Cataluña. Estilísticamente, nos encontramos ante el primer ejemplo catalán de fachada arquitectónica “de estilo mudéjar de gusto moderno” (Rogent, 1897: 93) acabada en ladrillo visto que, en un momento donde las tendencias más convencionales apostaban por fachadas que dignificaban la piedra -o la falsa piedra- como se puede constatar, por ejemplo, en el conjunto urbanizado de casas diseñado por el arquitecto Josep Fontserè (1829-1897) alrededor del Mercado del Borne en el barrio de La Ribera, el edificio de Domènech i Montaner era revolucionario.

Además de los bustos de los grandes clásicos de la Literatura Universal, que la empresa publicaba en esos momentos, la fachada principal dispone de cuatro losas laureadas que también rinden tributo a tres de los grandes eruditos de las diferentes áreas del conocimiento, las ciencias y el pensamiento universal, contemporáneos a los artífices de la editorial. Se trata de Malte-Brun, de Secchi y de Lafuente. Una cuarta losa que se mostraba sin ningún nombre, se debió perder en el



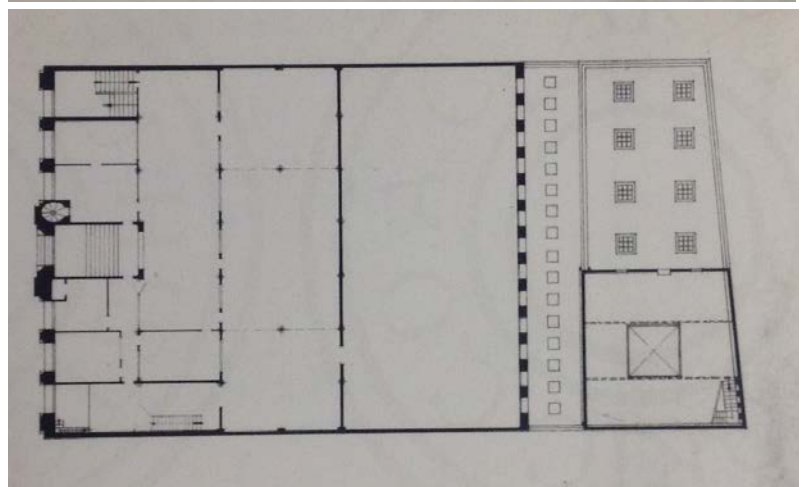
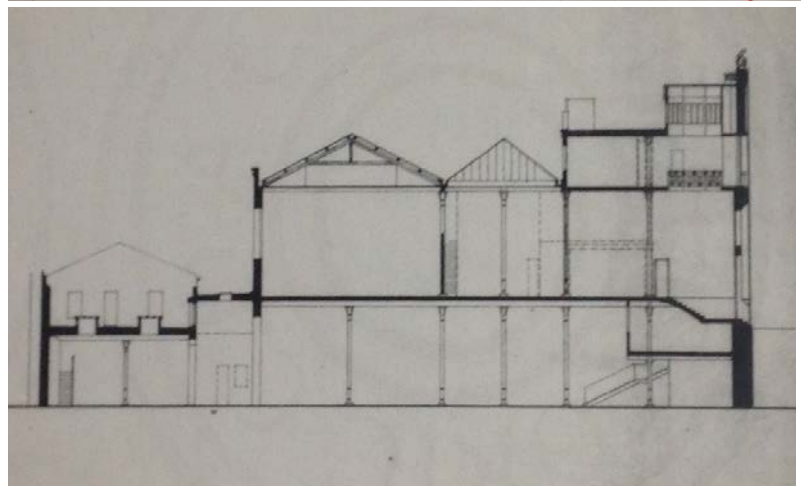
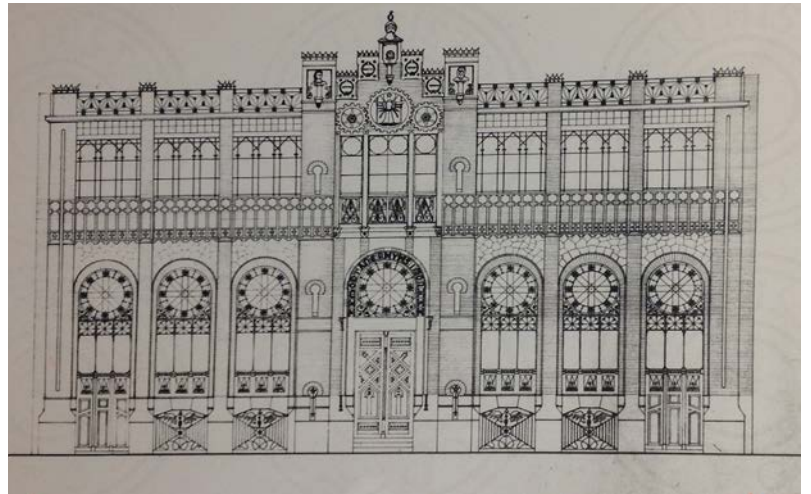
El primer Coup de fuet en el paisaje barcelonés según Cirici Pellicer. Foto Oriol Maspons, 1961 © COAC

siglo XIX (Homs, 2015) aunque una fotografía de 1897²³ nos revela que ese espacio ya permanecía vacío en esa época por lo que podríamos deducir que la editorial tal vez esperaba rellenarla más adelante con una nueva promesa intelectual. Finalmente, aprovechando la circunstancia, la Fundació Tàpies la utilizó recientemente para estampar los nombres de los arquitectos Domènech i Girbau y Roser Amadó, quienes realizaron la reforma para adecuar el edificio como museo entre 1986 y 1990. Pietro Angelo Secchi (1818-1878) fue un reconocido astrónomo italiano con un doctorado en teología de la Compañía de Jesús de Roma que muy pronto demostró sus calidades científicas y acabó dirigiendo el Observatorio Naval de los Estados Unidos. Montaner y Simón publicó *El Telescopio moderno: estudios generales sobre las obras del*

23. Rogent, 1897, lámina XLIII.

P. Secchi, Proctor, Flammarion, Guillemín y otros muchos (1878-1879), su obra sobre el ilustre científico. Modesto Lafuente (1806-1866) fue un gran periodista, historiador y escritor satírico que ya en su juventud, en 1837, fundó el celeberrimo periódico *Fray Gerundio* que le daría fama nacional. A pesar de sus ideas liberales progresistas, en su madurez optó por una postura más conservadora y moderada. Dedicó una parte de su vida a la política –participó en la redacción de una nueva Constitución española– y fue autor de la monumental *Historia General de España*, veintinueve volúmenes editados por Montaner y Simón, por la que mereció ser miembro de la Real Academia de la Historia. Conrad Malte-Brun (1775-1826) fue un geógrafo danés defensor de los principios de la Revolución Francesa, escribió varias obras de geografía entre las que destacaba la *Nueva Geografía Universal* escrita entre 1878 y 1887, tenerlo en su catálogo fue un gran orgullo para la editorial catalana.

El conjunto del eje central de la fachada incorpora otros elementos decorativos de gran calidad plástica, como son tres rosetones engranados en disposición simétrica dentro de los cuales se incorporan motivos alegóricos con águilas, temas heráldicos y nacionalistas. Tiene también importante presencia el trabajo de enrejados que protegen las puertas y ventanas de todo el edificio. En las rejas que ornamentan las ventanas que se sitúan



Fachada, planta y alzado definitivos. Autor desconocido, 1969
© COAC



Estancias interiores. Almacén de libros y archivos. Fotos Oriol Maspons, 1961 © COAC

a ras de tierra podemos observar una figuras entrelazadas que se consideran como el primer *Coup de Fouet* que apareció en el paisaje barcelonés (Cirici Pellicer, 1963: 26-30).

Según se constata en los planos originales, el interior del edificio presentaba un área total de más de 1.100 m² y unos jardines en la parte posterior. Era un interior de espacios diáfanos, idea muy innovadora para la época, que se conseguía gracias al uso de las estructuras hechas en hierro fundido, un material de gran resistencia que permitía crear espacios más amplios y abiertos. El arquitecto diseñó unas columnas de hierro a la vista sin recubrimiento alguno de yeso y decidió no tapar los techos con artesanados de madera como venía haciéndose en la arquitectura de sus contemporáneos más tradicionales. Es evidente que tuvo la intención de mostrar su dominio de la modernidad. Otro gran material utilizado en el edificio fue el vidrio, elemento que llega a tener un papel esencial en toda la estructura. Además de permitir una iluminación natural en todo el recinto, daba un juego cromático espectacular visible desde las ventanas de la fachada y desde las entradas de luz de las claraboyas a las plantas inferiores.

El proyecto del edificio mostraba tres cuerpos sucesivos, de un diseño muy peculiar. A nivel de calle sólo se habilitaba un pequeño vestíbulo con dos escaleras gemelas para ascender a la planta noble y una escalera central para bajar al semisótano. Tal y como figura en los planos conservados, en la planta superior del edificio se ubicarían las oficinas destinadas a la dirección y a la administración. En el segundo piso, a los dibujantes y a los grabadores y en la parte baja, los talleres de impresión y encuadernación. A nivel de la planta principal se veía, detrás la balaustrada del otro lado del patio, una gran sala donde se alinearían los estantes de madera para el almacenamiento de libros, hoy en día recuperado como espacio para la Biblioteca de la Fundación Tàpies.

Precisamente este espacio de estanterías del almacén fue considerado uno de los elementos más valiosos de la obra arquitectónica. La carpintería de madera de melis trabajada con molduras entrecruzadas

y los motivos neogóticos, según nos explica Cirici Pellicer, parecen inspirados en el repertorio temático del famoso *Diccionario Razonado* de Viollet-le-Duc. Su presencia adquiere gran protagonismo en la planta principal y se hace bien visible desde cualquier punto del local. Hoy se pueden ver muy bien conservados unos estantes de ocho tramos que se superponen en seis niveles distintos unidos por unas pasarelas donde, antiguamente, según escribe el mismo autor, se accedía con una escalera sobre vías que permitían disponer de los libros. Parece ser que los mismos empleados dejaron de utilizar este sistema porque les era más cómodo ascender trepando directamente por las maderas (Cirici Pellicer, 1963).

El edificio sufrió ciertas transformaciones interiores a lo largo del siglo XX. Según la documentación consultada, algunas de las obras hechas no fueron autorizadas por el Ayuntamiento y fueron penalizadas. En 1952 se presentó un proyecto para actuar sobre el suelo de la planta baja. El informe que le acompañaba decía que se pedía permiso para:

“construir una claraboya de baldosa pisable o pavés en el suelo de la planta baja, zona central de la misma, según indica el plano que se acompaña, a fin de proteger contra el polvo que procede de los bajos (almacén) en la sección de cajistas en el sótano, sin mengua de luz de que ahora disfrutan. La ventilación y complemento de luz continuarán recibéndola por los tragaluces de fachada principal y grandes ventanales en la posterior” (AMB, Carpeta 31256, 12.03.1952)

El documento es interesante porque aporta información sobre la distribución de los espacios y sus usos. Lo firman los diferentes propietarios que regentaban el negocio en los años cincuenta, Doña Júlia de Montaner, Vda. de Capmany y Doña Laura Simón Gili. También José Puig Verni –como director gerente- y el ingeniero Antonio Grau Palés.

En el proceso de investigación descubrimos la conmovedora noticia de que en los años cincuenta del pasado siglo, cuando la editorial atravesaba uno de sus momentos económicos más difíciles, el edificio hubiera podido venderse o derribarse de no ser por un acuerdo al que llegaron los accionistas de la sociedad, entonces anónima. En el Acta de la Junta Extraordinaria del 3 de Enero de 1950, el presidente de la editorial comunicaba a sus accionistas “la imperiosa necesidad de lograr nuevas aportaciones de capital para hacer viable el negocio”. También advertía de la conveniencia de llegar a concretar por parte de los propietarios del inmueble la situación que “puede presentarse por su venta ó derribo é indemnización o derechos respectivos”. De la reunión se convino:

“Facultar al Presidente y Gerente Don José Puig Verni para que en nombre de la Sociedad pueda convenir con las propietarias del inmueble de Aragón 255 donde está domiciliada

Doña Júlia de Montaner y Doña Laura Simón, cuanto haga referencia al contrato de arrendamiento, incluso su resolución para el caso de venta o derribo del inmueble, concretando en estos casos la indemnización a percibir por la Sociedad, pudiendo someter también las cuestiones a la decisión de amigables compradores” (BC, Acta 03.01.1950, p.22-23).

Afortunadamente el edificio de la sede de Montaner y Simón se mantuvo en su emplazamiento. Hubiera sido deseable que la declaración de edificio catalogado de interés en el Patrimonio Histórico de Barcelona hubiera llegado antes, pero lo hizo justo a tiempo, en 1974, fechas muy cercanas a sus últimos años de existencia. Una información localizada en la Dirección de Bellas Artes, Sección General de Patrimonio Artístico Nacional del Ministerio de Educación y Ciencia, fechada el 25 de Octubre de 1974, declaraba el edificio de Montaner y Simón como “Monumento Histórico Artístico con carácter Nacional”, un gran acontecimiento que significaba dignificarlo dentro de la Historia de la ciudad pero que en contrapartida, limitaba las posibles actuaciones de futuros planteamientos. Desde aquel momento, la documentación original sobre el edificio fue trasladada al Archivo Municipal y actualmente está custodiada por el ICUB donde, aún siendo un organismo municipal, el acceso a la información resulta complejo.

Cuando la editorial cerró sus puertas en el 1981, el empresario Enric Vives Valls presentó un proyecto faraónico para transformar el edificio en una prolongación laberíntica del *Boulevard Rosa* y conseguir un entramado interior dentro de esta preciada manzana del Ensanche. Los planos presentados por el empresario, exhibían unas disecciones de los amplios espacios de la editorial en pequeños locales. Pero lo más espectacular era la disposición de una escalera mecánica omnipresente que representaba el centro de la reforma, se añadían más plantas intermedias y se procedía al cierre de la parte posterior, convirtiendo el jardín ideado por Domènech i Montaner en zonas cubiertas. La propuesta se presentó el 3 de noviembre de 1984. Afortunadamente el Ayuntamiento la denegó. (AMB, carpeta 841736).

Según hemos podido contrastar, a partir de los testimonios de varias personas vinculadas con la editorial, ciertas personalidades implicadas con el Conservatorio de las Artes del Libro en Barcelona entre ellas, Enric Tormo y Freixes, que había sido responsable del taller de calcografía y de las ediciones de bibliófilo de Ramon de Capmany para la editorial desde 1942, habían manifestado su deseo de que el destino del edificio fuera para albergar la sede del futuro Museo del Libro de Barcelona. Finalmente, esa propuesta fue desestimada y se dio preferencia al proyecto para la ubicación de la fundación artístico cultural de Antoni Tàpies. Los nuevos usufructuarios realizaron las reformas que consideraron necesarias para acondicionar la futura entidad, proyecto que llevaron a cabo los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech i Girbau según consta en el expediente del Arxiu Municipal de Barcelona (carpeta 31256) del 24 de marzo de 1987. Los arquitectos



“El alfeizado de esta puerta vése esculpido en elegantes caracteres bizantinos el título de la casa editorial” (Rogent, 1897: 93)
© LBP

tos abrieron en el interior grandes espacios para hacer visible la obra del artista pero eliminaron la escalera principal de mármol de la entrada y los frisos cerámicos que revestían las paredes de los despachos. Reutilizaron las estanterías que habían servido para almacenar los libros de la editorial convirtiéndolas en biblioteca y respetaron la fachada original de Domènech i Montaner en la que sólo intervinieron integrando en ella una entrada moderna de vidrio y rellenando la cuarta losa pendiente con el nombre de los dos arquitectos. La Fundació Antoni Tàpies se inauguró el 5 de junio de 1990.

Desde su nueva función, los únicos vestigios que se mantienen y que constatan que el edificio de la calle Aragón constituyó la sede de una de las editoriales más importantes de la Cataluña del siglo XIX están en las arquivoltas que enmarcan la entrada principal del edificio donde “el alfeizado de esta puerta vése esculpido en elegantes caracteres bizantinos el título de la casa editorial” (Rogent, 1897: 93).

3.8. Las instalaciones de la editorial en la calle Aragón

El primer logotipo que la editorial Montaner y Simón imprimía en sus ediciones y documentos, una vez instalados en la calle de Aragón, exponía claramente que se trataba de un “Establecimiento Tipográfico Editorial”. Tal como advierte Satué, en el momento en que la casa se instaló definitivamente en esa calle y abrió sus talleres de impresión y encuadernación, nos debemos referir a una editorial-imprensa (Satué, 1997: 151). Sus fundadores habían entendido que sólo invirtiendo en las últimas novedades tecnológicas, que permitían producir mayor cantidad de ejemplares y de ese modo abaratando los precios, podrían satisfacer la gran demanda de libros que la sociedad catalana, española y también de los países hispanoamericanos, deseaba consumir. Así pues, en los 820 metros de superficie de los talleres de la calle Aragón 309-311, tal como consta en la Declaración de Fincas Urbanas de 25 octubre de 1888, estaba la maquinaria más innovadora que pudiera existir en esos momentos de la historia de las Artes Gráficas.

El mismo año de la construcción del edificio, Don Francisco Simón Font convino en un contrato fechado el 13 de diciembre de 1881 con la Sociedad Navegación e Industria, primera compañía barcelonesa de vapores, el pago de 15,-pesetas diarias en concepto del alquiler de una locomotora de vapor con la potencia suficiente para poner en funcionamiento la maquinaria que produciría las ediciones. Advertía el contrato que “corre de su cuenta el pago del carbón y del maquinista así como la chimenea que deba alargarse a la caldera que lleva adjunta”. En el mismo mes, en Barcelona a, 27 de diciembre de 1881, una Licencia de Obras concedida por Francesc de Paula Rius i Taulet, les permitiría la instalación de un generador de vapor para el funcionamiento de su maquinaria. El documento oficial decía que:

“Insiguiendo lo acordado por este Excmo Ayuntamiento de mi presidencia en consistorio del día 6 del corriente mes, vengo en otorgar a D. Ramon Montaner el permiso que solicitó para instalar un generador de vapor de segunda categoría y fuerza de veinte caballos de setenta y cinco kilográmetros en el taller de imprenta y litografía que posee en la calle de Aragón nos. 309-311 mediante el cumplimiento de las condiciones siguientes: Primera: Que la caldera no podrá repararse, sustituirse ni trasladarse sin autorización. En ningún caso será permitido construir sobre el local en donde exista el generador.; Segunda: que tendrá dos indicadores de nivel y dos válvulas de seguridad.; Tercera: La presión máxima absoluta a la que podrá trabajar será de 3,5 atmósferas.; Cuarta: La altura de la chimenea será de 22 metros obligado a elevarla el día que a instancia de los vecinos se lo ordene.; Quinta: sobre el mantenimiento en buen estado de servicio siendo calentada, manejada y cuidada según las reglas del arte y bajo la responsabilidad del propietario y jefe del establecimiento.; Séptima: “No podrá funcionar el generador hasta que á instancia del interesado se autorice el efecto” (BC, *Fons Borràs*, caja R4, Francesc de Paula Rius i Taulet, 27.12.1881).

Por último indicaba el documento que “Ha satisfecho en concepto de derechos trescientas pesetas con talón no. 948”. Poco tiempo después, el 10 de febrero de 1882, Ramon Montaner solicitó un nuevo permiso para instalar un generador de más potencia -cuatro atmósferas- que le fue concedido por el mismo alcalde:

“El consistorio del día 31 de Enero último vengo en otorgar a Don Ramon Montaner el permiso que solicitó para instalar en el taller de tipo-litografía que posee en la calle de Aragón número 309-311, un generador de vapor de primera categoría en lugar del que había proyectado establecer en el propio local con arreglo al permiso que se le expidió el 27 de diciembre último (...) de más potencia, más atmósferas: cuatro atmósferas” (BC, *Fons Borràs*, caja R4, Francesc de Paula Rius i Taulet, 10.02.1882).

Por el que no tuvo que pagar más derechos.

Toda esta información nos permite deducir la gran innovación que supuso en el sector de las artes gráficas el introducir en sus talleres una maquinaria de vapor de semejantes dimensiones y potencia si se compara con que un barco de vapor transoceánico, cualquiera de los que transportaba las balas de papel del norte de Europa a Barcelona, necesitaba cuarenta caballos para navegar velozmente. El documento además viene a refrendarnos en que definitivamente, la editorial empezó a funcionar en la dirección de la calle Aragón a mediados del último mes de 1881, hecho que queda en evidencia si se reconoce que nadie gastaría 360,-pesetas al mes en el alquiler de una maquinaria que no fuera a estar en servicio. Es obvio que la editorial tuvo que recurrir al alquiler de dicha maquinaria necesaria para que los talleres se estrenasen en la producción de libros mientras no llegaba la autorización oportuna para iniciar las obras de acondicionamiento de la instalación definitiva del generador, la chimenea, etc.

También nos queda constancia de esta fecha de 1881 y de la magnitud de los talleres de la editorial en un Aviso Oficial que salió publicado en *La Vanguardia* en el que se comunicaba a los vecinos colindantes la intención de la editorial de instalar potente maquinaria para su actividad profesional:

“Con arreglo á lo prevenido en el art. 123 de las Ordenanzas municipales, se hace público que los señores don Ramon Montaner y don Francisco Simón, han solicitado permiso para instalar en su casa editorial, sita en la calle de Aragón, núm. 309, bajos, un motor á gas horizontal é inexplorable, deja la fuerza de seis caballos al objeto de que los vecinos y propietarios inmediatos á la expresada localidad, puedan presentar las reclamaciones que estimen oportunas durante los quince días siguientes al de la publicación del presente anuncio, á cuyo fin estará

el expediente de manifiesto en el Negociado 4º de la Secretaria de esta Exorna. Corporación. Barcelona 15 febrero 1881.—El Alcalde constitucional, Presidente accidental, José Pujol Fernandez”. (*La Vanguardia*, 16.02.1881, p.12)

En su libro, *Arquitectura moderna de Barcelona*, Francisco Rogent y sus colaboradores daban detalles muy descriptivos sobre las instalaciones de Montaner y Simón. El autor se refería a que se trataba de un edificio industrial “cuya parte artística se reduce a la fachada” y que “componen su planta principal un vestíbulo que merced á unos peldaños conduce al despacho del señor Simón, situado a la izquierda, y á la oficina de contabilidad, á la derecha” (Rogent, 1897: 93). Después, continuando con la descripción, nos explicaba que se entraba en un espacio cuadrado con cuatro crujías alrededor de un patio acristalado donde se instalaban las estanterías para el material y embalaje y expedición. Por una escalera de hierro se bajaba al semisótano de igual plano que la planta superior en cuyo centro se ubicaron las máquinas de imprimir y en los laterales las cajas de caracteres de imprenta, el taller de encuadernación y la maquinaria para cilindrar el papel y las cubetas para humedecerlo. Al fondo de esta misma planta se hallaba un cuarto cerrado para la caldera de vapor con fuerza de siete caballos nominales. Por último, explicaba que en otra zona del edificio se hallaban instalados los talleres de fotografía y fototipia.

3.9. Presupuestos e inversiones en producción

Francesc Cabana (1994, 101) menciona que los talleres constaban de catorce máquinas tipográficas y litográficas y de otras destinadas a la impresión de grabados o al satinado y otras varias de impresión, que no concreta.

Josep Maria Delgado Ribas precisa que “A finales del siglo XIX, con una facturación estimada de 15 ó 16 millones de pesetas anuales y dotada de la tecnología más moderna -12 máquinas tipográficas, 6 para hacer litografías, 1 fototipia, 3 satinadoras, una sección de estereotipia y otra de fotocomposición-, Montaner y Simón era la empresa editorial privada más importante de toda España” (Delgado, 1991: 232). Esta información la confirma Philippe Castellano (2000, 102) pero se debe considerar con precaución si tenemos en cuenta que en el siglo XIX la fotocomposición, entendida como proceso fotográfico para la composición de caracteres tipográficos, todavía no existía.

Afortunadamente, se han podido consultar algunos textos sincrónicos a la editorial que permiten averiguar cual fue la envergadura de la maquinaria que dichos talleres poseían. Así lo suscribe la

Revista Gráfica en donde se detalla con precisión que en 1900:

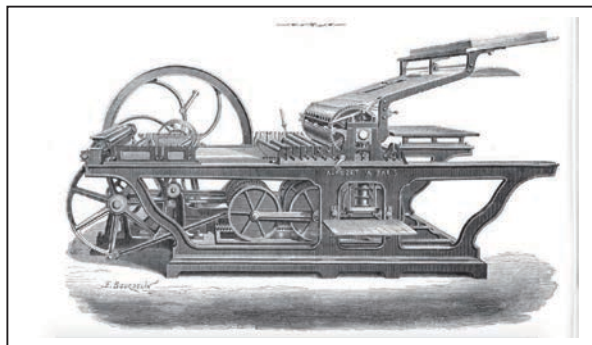
“El edificio que ocupa la casa Montaner y Simón proyectado y construido ad hoc, contiene doce máquinas tipográficas, tres de ellas de grandes dimensiones, seis de litografía, una de fototípia, tres satinadoras, una sección de estereotípia, una de fotografía, etc., que exclusivamente funcionan para las obras que la casa publica” (*Revista Gráfica*, 1900, 64).

José Famades Villamur en su *Manual de Tipografía* (1882: 104-109) describía el modelo ideal de imprenta y cómo debía organizarse para aprovechar bien los espacios. El autor, remitiendo a un texto de Serra y Oliveres (1852) explicaba que una buena imprenta debía construirse con un local bajo donde ubicar la maquinaria y las prensas. Que debía haber otro espacio adjunto para almacenar, para satinar y para los librereros, aquellos que darían la forma definitiva al libro, y que éstos debían estar bien separados. A continuación debían ubicarse los depósitos de letras, el almacén de útiles de imprenta, el mojadador y el lavador y en el espacio central, acristalado y bien elevado, se situarían los cajistas, los prensistas y los correctores. De este último oficio señaló que “se hallará algo distante de modo que esté libre de todo ruido” (Famades, 1882: 109). En unas galerías corridas a modo de anfiteatro se colocaría el despacho del regente desde donde pudiera observar a todos los operarios. Decía Famades que la estructura que describió Serra:

“lo realizó en Barcelona D. Narciso Ramirez, con alguna variación, en 1862, y más recientemente los Sres. Montaner y Simón han levantado un precioso edificio destinado á imprenta y litografía, que les honra sobremanera”. (Famades, 1882: 109).

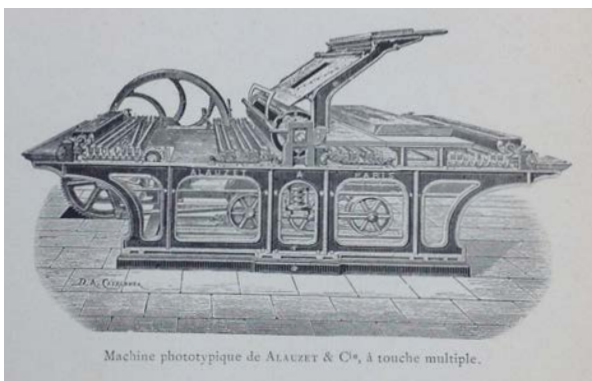
En Montaner y Simón, a pesar de que la mayor parte de las encuadernaciones se externalizaron, no faltó una Sección de Encuadernación. Los librereros, como les llamaba Famades, debieron trabajar en la parte más elevada del establecimiento “por exigirlo así el papel que reciben impreso, que se ha de secar antes de satinarlo y doblarlo” (1882, 107) y porque las herramientas de trabajo que necesitaban, más livianas que la pesada maquinaria de imprimir, lo permitían.

Los datos que se extraen del Libro de cuentas Mayor número 1 de 1881 revelan que hasta julio de ese año, la editorial calculaba a groso modo que en concepto de maquinaria de impresión y utensilios de tipografía que llevaba acumulados de talleres anteriores, tenía invertido un capital por valor de 200.000,-pesetas. A final de ese mismo año habían incrementado el saldo hasta un total de 251.348,63 pesetas. En 1882, debieron hacer compras en maquinaria por valor de 89.695,-pesetas; 110.822,-pesetas en el 1883; 15.855,47 pesetas en 1884 y 142.822,97 pesetas en 1885. En resumen, según figura en el Haber del Mayor número 1, a diciembre del año 1885 la editorial declaraba en su



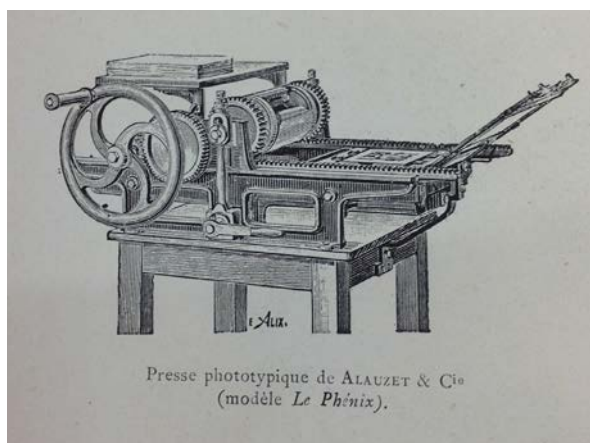
Prensa litográfica perfeccionada de la casa Alauzet & Cie., París. Dibujo E. Bourdelin en *La tipografía* (Madrid, 1866 p.120) © BNE

contabilidad que poseía un capital total acumulado de 610.544,07 pesetas. Tomando como referencia el salario de un empleado de la Sección de Tipografía que era de 32,-pesetas por semana (1881) y que el precio que se pagaba por una máquina tipográfica Koenig & Bauer (1923) era de 14.500,-pesetas, nos movemos entre unas cifras que permiten hacernos una idea de las dimensiones del negocio y del gran patrimonio que sus propietarios habían invertido en él por esas fechas.



Máquina fototipia de la casa Alauzet & Cie., París. Dibujo de D.A.Casalonga en Pinsard (1897) © LBP

En 1890 la editorial había hecho una inversión extraordinaria de 3.943,-pesetas en fotografía y de 115.880,-pesetas en maquinaria de impresión. Durante ese año se decidió la compra de 2 máquinas dobles más de tipografía, otras 2 prensas tipográficas y otras 3 calandras, 1 máquina para fototipia y fotocromos, 4 máquinas litográficas de la casa Alauzet de París²⁴, 2 prensas, 1 máquina para dorar, otra para moler, otra para reducir y otra para granear, todas ellas para litografía (MmD, Diario núm.5, 31.12.1890, p.377 y p.388). Detalles que nos confirman nuevamente que la editorial nunca cesó de invertir para ampliar su producción.



Máquina modelo *Le Phénix* de la casa Alauzet & Cie., París. Dibujo E.Alix en Pinsard (1897) © LBP

Otra fuente consultada que nos proporciona una información bastante certera sobre el volumen material que alcanzó el negocio la encontramos en la primera descripción de las existencias que poseía la editorial. Nos referimos al “Inventario-Balance verificado en 31 Diciembre de 1905 de la casa editorial de los Sres. Montaner y Simón”²⁵ donde se da cuenta oficial de los efectos que según el Artículo 36 del Código de Comer-

24. La casa Alauzet & Cie., Rue Brea, 7-Passage Staislas, 4 y 6, en París había merecido la medalla de oro en la Exposición de París de 1867 porque sus productos “permitían imprimir en cromo con un éxito satisfactorio” (*La tipografía*, Madrid, 1866, p.120).

25. Documentación que custodió la Biblioteca de Catalunya (consulta 08.2015 fuera de catálogo de la BC).

cio, presentados en el Juzgado Municipal del Distrito de la Universidad de Barcelona, la empresa declaraba como patrimonio. No se conservan inventarios anteriores a 1905 -y el último es de 1928- por lo que el que se ha consultado arrastra cifras que debieron acumularse desde el inicio de la sociedad. Tratándose de maquinaria de este inventario se desprende que la entidad había invertido, en tan sólo ese año, un importe total de 81.741,42 pesetas que podría corresponder a la compra de algunas de las máquinas que la *Revista Gráfica* aludía.

En este mismo inventario de 1905 destaca la partida de “Metales”. En ella se especifica con todo detalle el gasto que la editorial efectuaba en la compra de caracteres y enseres tipográficos. Ese año compró 352 kilos de tipos de imprenta a la prestigiosa fundición *Miller & Richard* de Edimburgo, más de 50 kilos a la fundición de Antonio López, una de las empresas de manufacturas tipográficas más importantes del país durante el siglo XIX (Corbeto, 2011) y más de 32 kilos a los Sucesores de J. de Neufville. En la partida también se da cuenta de que la empresa adquirió 3,5 kilos de espacios a Francisco J. Altes y más de 9 kilos de interlíneas a Neufville. Descontando el material de plomo desechado por el desgaste de su uso durante ese año, 1829,94 pesetas, al final del año, Montaner y Simón había invertido en metales tipográficos más de 60 mil pesetas que debieron guardar en los 17 chaviletes que figuraban entre los enseres de los talleres de 1890 (MdD, Diario núm.5, 31.12.1890, p.389). En definitiva, las cifras que se barajan nos permiten calcular y concluir que los caracteres ingleses se pagaban a 4,99 pesetas el kilo mientras que el producto nacional salía a menos de la mitad, exactamente a 2,32 pesetas el kilo.

Existen otras partidas significativas del inventario de ese año que nos permiten descubrir cómo se manejaba el Establecimiento Tipográfico Editorial de Montaner y Simón. En la de “Piedras litográficas” figura la suma de 36.818,78 pesetas en existencias en este material para imprimir, magnitud que podemos comparar con un dato que aparece en la contabilidad del año 1890 que nos revelan que la editorial almacenaba 7.170 piedras litográficas (MdD, Diario núm.5, 31.12.1890, p.388). El gasto en “Tintas de imprimir” también representaba un consumo importante. La editorial compraba dos calidades distintas de tintas negras, una superior a 12,08 pesetas el kilo y otra más sencilla a 5,62 pesetas el kilo. De la primera había consumido 57 kilos, mientras que de la más económica gastó 47 kilos. Es de suponer que utilizaba una u otra según el resultado que deseaba ofrecer en sus publicaciones.

También era cara la tinta en color que consumía. Consta que por 40 kilos pagó la considerable cantidad de 440,-pesetas. Las tintas utilizadas para la impresión en litografía, el blanco de plata y el amarillo de Baltimore, oscilaban entre 2,50 y 3,50 pesetas el kilo. Destaca sobre los demás el

precio que se pagaba por el color carmín, a 50,-pesetas el kilo. Para impresiones fototípicas en color se utilizaba otro tipo de tinta que costaba 5,-pesetas el kilo. El violeta, el azul, el siena, el verde y el negro, cada uno con referencia a un número concreto -observar que todavía no existía la gama *Pantone*, ésta nació en 1956- eran los más habituales para la producción editorial de ese momento. Volviendo a los datos que nos aportan los libros contables de 1890 merece la pena observar las diferencias y precios de las tintas que utilizaba la editorial. Las específicas para tipografía costaban 8,-pesetas el kilo y se compraron por valor de 1.056,-pesetas, las de fototípica eran mucho más económicas, 690,-pesetas. También se gastaron 1.238,-pesetas en tintas para litografía y 1.243,-pesetas en tintas purpurina litográficas. (MdD, Diario, núm.5, 31.12.1890, p.388).

Otra partida relacionada con los talleres de producción de ese año 1905, hace referencia a la Sección de encuadernación. En ella se especifican los gastos en planchas y materiales diversos, desde piezas de telas hasta utensilios varios. Cada publicación necesitaba sus propias planchas y las que se produjeron ese año estaban inventariadas, descontando su uso, por un valor de 2.131,24 pesetas. En la partida “Materiales de encuadernación” también se detallaba el material fungible que se utilizaba para cada publicación por separado. Telas, piel, pergaminos y panes de oro, eran los productos de más consumo, siendo de 13.278,85 pesetas ese año, una cantidad significativamente elevada. La sección de “Reproducciones” daba cuenta de las planchas de impresión. Disponían de 96 planchas de zinc, 60 kilos planchas en cobre, reglas de bronce especiales para grabar, productos químicos, etc., por un total que ascendía a un importe de 1.460,20 pesetas.

Sobre la partida del “Papel de imprimir” se daba referencia a la cantidad de resmas que había en existencias para cada tipo de publicación. En los libros contables, la editorial hacía recuento de la cantidad de papeles y materiales para la encuadernación. Las resmas, las medidas y las diferentes calidades de papel entre los que distinguían los papeles para textos, papeles para láminas, para cromolitografías, para patrones, para las cubiertas y para las guardas. Sin entrar en detalles, la editorial declaró un total de 28.863,45 pesetas en 1905.

Con estas sorprendentes cifras es fácil imaginar las dimensiones y el volumen de negocio que representaba la editorial en aquellos tiempos.

De los dos libros de inventarios que se conservan, uno que facilita la información desde 1905 hasta 1923 y el segundo libro de 1924 a 1928, se considera oportuno consultar el de 1923, ya que coincide con el final de la primera etapa de la editorial y la sucesión de sus herederos. En él se cotejarán los datos que se declaran para saber si nos ofrece alguna información relevante que permita valorar la situación en que se quedó la empresa tras la desaparición de sus fundadores.

El orden de lo relacionado viene establecido en primer lugar por el Activo, eso es el capital que la editorial poseía en caja y en las cuentas bancarias. En la partida de “Papeles de imprimir” figura un total de 29.647,02 pesetas, cifra algo mayor que la de 1905 que refleja igualmente el gran volumen de materia prima consumida por la editorial. La partida de “Metales”, que incluye juntos los caracteres de imprenta comprados a Neufville y las planchas de estereotipia de ese año por un valor de 48.912,90 pesetas revela un gasto considerablemente menor que en 1905. Como novedad se advierte ese año que el material de plomo deteriorado era reutilizado para la fabricación de planchas estereotipadas, un total de 265 kilos de caracteres inservibles que se valoraban en 265,-pesetas. También es menor el gasto generado en la partida de “Maquinaria” a pesar de que es el año en que se invierte en una máquina Koenig Bauer de 14.500,-pesetas. En la partida de “Planchas de encuadernaciones” se señala que las existentes estaban en poder de los encuadernadores H. Miralles y La Encuadernadora Moderna. El final del inventario indica que en ese año 1923 se generó un movimiento de capital de 1.460.203,12 pesetas que, a pesar de seguir demostrando que existía un gran volumen de negocio, era visiblemente inferior al que se había declarado en 1905, año de un inusitado esplendor editorial cuya cifra final había ascendido a 2.514.639,09 pesetas.

3.10. La organización interna de Montaner y Simón

Poco ha trascendido sobre los empleados que trabajaron para el negocio de la editorial en sus inicios. De nuevo recurrimos a los libros contables para descubrir que, además de los apuntes sobre los cargos y abonos de Ramon Montaner -éste firmó un documento mercantil para dejar constancia de que retiraba cantidades de 3000 reales de la razón social a cuenta de su capital invertido y en 1877 ya habían superado los 503.442 reales- y de Francisco Simón -que a finales de los años sesenta retiraba unos 500 reales mensuales-, en sus inicios la joven empresa contrató a muy pocos trabajadores. A Martínez se le pagaban 32 reales semanales y a García 40 reales semanales por algún trabajo seguramente de más envergadura. Otro empleado de la casa, a quien correspondía el nombre de Juan, en los inicios de la editorial cobraba 300 reales mensuales -que más adelante acabarían quedándose en 266 reales-, hecho que presupone que al cobrar por meses debió ser un miembro del personal técnico de más calificación (Borderías, 2004, 226). En diciembre de 1868 se habían pagado los 72 reales a los dos empleados y 110 reales en aguinaldos no especificados, cifras que indican que realmente era una empresa de pequeñas dimensiones.

En otro contexto, cuando la editorial ya disponía de sus propios recursos en el recién inaugurado edificio de la calle de Aragón, contrató al Sr. Domingo Bartolí para llevar la dirección de la Sección de Litografía y por ese cargo, dicho señor recibió durante los años 1881 a 1890, un sueldo

de 400,-pesetas mensuales. En los libros contables de 1890²⁶ se especifica el pago mensual de 125,-pesetas al dependiente Ramon Bach y el “pago mensual al maquinista alemán Kausir de 262,50 pesetas” (MdD, Diario, núm. 5, 30.04.1890, p. 121). Al resto de los empleados de la sección, de los que sólo hemos podido averiguar el tipo de trabajo que realizaban, se les pagaba por semanales:

Tipógrafos	844,39 pts.
Operador y conductor de la fototipia	150,- pts.
Libreros	371,45 pts.
Litógrafos	237,- pts.
Cajistas	755,- pts.
Cajistas del Diccionario	348,25 pts.
Muchachos	322,70 pts.

Fte. MdD, *Centre de Documentació*, Diario, núm.5, 1891, p.402.

Según sabemos, Manuel Maria Angelón fue director literario de la revista semanal *Ilustración Artística* (1882-1916) y Josep Lluís Pellicer figuró como director artístico durante varios años según consta en algunas de las portadas (por ejemplo en *La Ilustración Artística*, núm. 340, 1888) y según describieron algunos autores al escribir su biografía. Los dos directores debieron obtener unos buenos honorarios. En la contabilidad de 1890, Angelón aparece con unos honorarios fijos de 312,5 pesetas mensuales y durante varios años, a Pellicer le pagaban 500,-pesetas mensuales por su gestión artística de la revista. (MdD, Diario núm.5, 05.06.1890) aunque en otros apuntes se detallan 1.500 pesetas anuales (Mayor núm.4, 1891-1894, p.131). Además, por las ilustraciones que este artista realizaba para los artículos o para las cabeceras de capítulo de las obras literarias, se le pagaba aparte por trabajos acumulados. En la contabilidad de 1881 a 1885 figura un registro específico sobre los pagos que se le realizaban en concepto de los originales que el artista enviaba desde París donde debió trabajar como reportero gráfico para la revista. Las cifras de los pagos oscilan entre las 600,-pesetas y las 1.800,-pesetas por apunte aunque no se especifica el detalle (MdD, Mayor, núm.1, p.45). En enero de 1890, Pellicer cobraba 2.298,-pesetas y 1.000,-pesetas a cuenta de sus trabajos (MdD, Diario, núm.5, p.24).

26. Toda esta documentación contable (Mayores y Diarios) de Montaner y Simón están custodiados en el MdD, Centre de documentació. El material se ha consultado físicamente (a septiembre 2016) pero su consulta *on line* parece inmediata.

Según los mismos libros contables, descubrimos que hubo otros empleados de reconocido nombre. En 1892, Aniceto Pagés también figura como uno de ellos con un sueldo mensual de 1.800,-pesetas y a José Cabrinetty como corresponsal artístico se le pagaban 250,-pesetas mensuales. En otra sección de la gestión editorial, esos mismos libros contables nos revelan que en 1890 se pagaban 1860,-pesetas en salarios mensuales de Correctores y dependientes de la Administración y en definitiva, en un mes cualquiera, mantener la editorial costaba 14.698,68 pesetas en sueldos (MdD, Diario núm. 5, 31.01.1890, p.429).

Sobre los correctores, contamos con otros datos que nos ayudan a comprender mejor el valor y el funcionamiento del oficio. Se trata de una carta que escribe Lluís Carlos Viada i Lluch a la editorial en la que se redactaban las condiciones del contrato que se establecerían con Ramon Bach respecto a la redacción y corrección de los pliegos que formarían el segundo tomo del *Diccionario de Diccionarios o Políglota* (1917) de Arturo Masriera. Según las condiciones, “el precio de cada pliego de original de dicho segundo tomo será de 95,-pesetas o en totalidad, calculando que el tomo tenga 200 pliegos, de 19 mil pesetas”. Por la corrección de cada pliego acordaron que el lexicógrafo percibiría 35,11 pesetas y por la corrección final de las pruebas, 20 pesetas por pliego. Como ya había entregado 17 pliegos de la letra A, la editorial debía pagarle 596,87 pesetas. Por último, decía el autor, que se comprometía a “acabar todo el diccionario en 1915, siempre que no exceda de 200 pliegos”. (BC, *Fons Borràs*, caja V7, Viada i Lluch, Barcelona, 21.04.1914).

Otra aportación interesante sobre esta primera etapa de la editorial y su organización laboral es la que nos ofreció Adolfo Alegret en su escrito sobre *Las artes del libro* y su capítulo sobre Barcelona en el siglo XIX. El autor aseguraba que los primeros impresores de Montaner y Simón llegaron del extranjero porque estaban mejor preparados para poner en marcha la nueva maquinaria que habían importado. “Para el Diccionario Enciclopédico hicieron venir de Alemania, en 1885, á un entendido estereotipador llamado Máximo Schimansky y para la dirección de las máquinas de imprimir á otro alemán apellidado Sommer á quien sucedió al cabo de algunos años otro, nombrado Witenburg” (Alegret, s/d: 67-68). En 1889 Schimansky se estableció por su cuenta en un taller de estereotípia, galvanoplástia y niquelados (Alegret, s/d) y según figura en los libros contables de la editorial del año 1891 fue uno de proveedores de galvanos de la editorial. Más adelante, los libros contables de 1894, revelan que además de pagar semanalmente a un número no especificado de empleados por un importe oscilante de 2.800,-pesetas, la editorial contrató a Eduardo Kishner en sus talleres a quien pagaban por mensualidades de 25,-pesetas (MdD, Mayor, núm. 4, 1891-1894), hecho que nos permite deducir que debió ser uno de los profesionales más cualificados de la empresa en ese período finisecular.

En la segunda etapa, cuando la editorial ya estaba bien asentada en la calle Aragón, el volumen de obras que publicaban hacen pensar que la estructura de sus talleres de impresión debió contar con los servicios de una gran cantidad de personal especializado. Algunas fuentes consultadas, entre ellas Feliu Elias (ca.1948: 846), hablan de que en la editorial trabajaban doscientos cuarenta obreros entre los que se encontraban los impresores más cualificados de Barcelona, como por ejemplo Fidel Giró Brouil (1849-1926) y otros maquinistas venidos de Alemania que se contrataron para proceder en los talleres. Según nos indica Eliseu Trenc, Giró progresó tan rápido, en su maestría como impresor, que gracias a él pronto pudieron prescindir de artesanos extranjeros. Giró, además, fue uno de los técnicos más expertos en el manejo de prensas de imprimir, hecho que le llevó a publicar numerosos artículos sobre esa técnica profesional en la *Revista Gràfica* (Trenc, 1977: 218)

. Al margen, la editorial contaba con dibujantes y grabadores que se regían por otro tipo de condiciones. Lo cierto es que los libros contables de 1883 confirman que se pagaron en retribuciones semanales más de treinta y seis mil reales solamente en la importante Sección de Litografía.

Los oficios más imprescindibles para el funcionamiento de los talleres de la editorial fueron los de cajistas (tipógrafos-componedores) que componían los textos y preparaban las formas impresoras y los maquinistas (tipógrafos-prensistas) responsables de la puesta en marcha de las producciones. Los cajistas, a su vez, dependían del suministro de las imágenes que les proporcionaban los grabadores y del suministro de los caracteres que le proveía el fundidor de tipos. Las obras, finalmente, llegaban a manos de la Sección de encuadernación, donde los pliegos impresos se montaban y se daban por acabados los ejemplares.

El cajista que contrataba Montaner y Simón debía ser un hombre culto que, como marcaba el reglamento interno de la casa, debía saber leer y escribir correctamente, circunstancia que los convertían en muy buscados, ya que en el siglo XIX no abundaba el personal con un perfil de estas características. Además, debía disponer de una formación artística adecuada para el oficio pues debía saber combinar satisfactoriamente aspectos artísticos sobre la tipografía, los estilos de letra con otros aspectos técnicos como el manejo debido de los interlineados, los espacios en blanco, los márgenes y otros detalles de la estética del libro.

Una carta manuscrita del 1 enero de 1926, dirigida a Montaner y Simón por el ilustre escritor y traductor Lluís Carlos Viada i Lluch (1863-1938), autor de *El libro de Oro de la Vida* (1905), *Los pecados capitales* (1915) y traductor de obras tan conocidas como *Ben Hur*, *La Vida Nueva* de Dante Alighieri, *Nouvelle mythologie illustrée* (1927), -estas dos últimas fueron encargos de la editorial pero no se tiene constancia de que las hubieran publicado- entre otras, cuando llevaba

colaborando con Montaner y Simón durante más de treinta y cinco años, les suplica:

“... como quiera que desde que se estableció la semana inglesa en ella, tuve que dejar la Redacción de El Correo Catalán por incompatibilidad de horas, reduciéndome por tanto en 150 pesetas mi haber mensual, me veo, con el fin de mejorar mi situación precaria, en la necesidad de hacerles la siguiente petición: Que mientras haya original, y antes de tomar nuevos cajistas, se me permita trabajar como tal y a destajo, o sea con la presentación de pruebas de mi que componga, de 7 á 9 de la noche en los días laborables, y los sábados por la tarde y domingos y días festivos por la mañana que tenga libre. Con ello nada perderá la Casa y yo lograré hacerme un sobresueldo de 75 á 100 pesetas mensuales, que es lo que necesito para atender a mis ya limitados gastos...” (BC, *Fons Borràs*, caja V7, Viada i Lluç, 1926).

Esta carta nos permite entender que el oficio de cajista en Montaner y Simón debió estar bien remunerado pues, a pesar del apuro que denota la carta, era una ocupación apreciada por los intelectuales. No consta que la editorial contratara al autor como cajista. En su lugar, le encargó la traducción de una obra que nunca llegó a publicar.

En la sección de grabados, en esta primera época, los grabados de las ilustraciones que utilizaban los cajistas para componer sus páginas solían venir de importación -podían ser de *G. Masson* (París), *Castell*, *Petter & Galpin* (Londres), *Virtue & Co* (Londres), entre otros o de profesionales autóctonos como Artigas, Basseda, Caba, Sadurní, Carlos Labielle, J. Roca, etc. profesionales independientes que les proveían de las planchas estereotipadas o galvanizadas para imprimir las láminas o de los grabados xilográficos para incorporar intercaladas entre el texto.

Los fundidores que suministraban los caracteres de los textos de las publicaciones también fueron en sus inicios básicamente empresas inglesas. De la fundición *Miller & Richard* habían importado 667 kilos en 1868 y en cinco años, de 1881 a 1885, habían adquirido más material por un total de 56.590,-pesetas, que en 1905 ya habían incrementado en 58.888,-pesetas. En la imprenta anterior al siglo XIX, el trabajo del fundidor era un oficio dentro del mismo taller, pero en la Era del maquinismo estos fundidores se establecieron en negocios independientes cuya especialización requería de altos conocimientos de mecánica y tratamiento de los metales y, sobre todo, ser muy rigurosos en la confección de los tipos y en las medidas de todos los componentes de una fuente tipográfica.

El otro miembro indispensable del que hemos hablado, era el maquinista. A él le llegaban las composiciones del cajista y debía ocuparse de manejar la máquina para conseguir las impresiones más perfectas. Él era el responsable de la selección del papel, de controlar su grado de humedad

para que las hojas quedaran bien impresas y verificar que el registro de los colores fuera exacto. Además, las revolucionarias máquinas como la *Koenig & Bauer* que compraba Montaner y Simón, administraban la tinta de forma automática, hecho que facilitaba su trabajo.

3.11. El Reglamento Interior de la Casa Editorial Montaner y Simón de 1918

Según los 16 artículos del Reglamento Interior de la Casa Editorial Montaner y Simón del 20 de Julio de 1918 ²⁷, autorizado por la Secretaria de la Junta Local de Reformas Sociales de Barcelona, para ser admitido en los talleres del Establecimiento Tipográfico Editorial, era indispensable que los candidatos cumplieran con tres requisitos básicos:

- a) “Aptitud para el trabajo que se solicitaba”,
- b) “Buena Conducta”,
- c) “No pertenecer a ningún sindicato ni sociedad de resistencia”.

Reuniendo este primer bloque de condiciones, un operario podía aspirar al puesto de trabajo siempre que no fuera menor de 14 años y supiera leer y escribir correctamente.

El Reglamento también informaba a los operarios del taller que debían trabajar 54 horas semanales a razón de 9 horas diarias (de lunes a sábado) y los empleados de las secciones de Contabilidad y Administración, que cobraban por mensualidades, debían entrar puntualmente por la mañana como el resto de empleados pero, como exigían las normas de la casa, no tenían horario de salida hasta que hubieran acabado con sus responsabilidades.

La empresa disponía de una campana que avisaba de los horarios de inicio y fin de la jornada y éstos eran inalterables. Si un operario se retrasaba más de cinco minutos, se le descontaba la parte proporcional de una hora o de medio día de su salario. Pero, si el motivo de las faltas no estaba justificado o avisado previamente, podía ser despedido recibiendo como máximo el jornal de una semana. Además, las faltas de asistencia, aún siendo por enfermedad u otras causas graves, serían descontadas igualmente de sus haberes al final de la semana. De haber alguna avería o paro forzoso, que impidiera trabajar al personal, la Casa convendría con sus operarios la manera de recuperar este tiempo perdido, aunque, si la causa fuera ajenas a la empresa ésta se desentendía de cualquier responsabilidad con los trabajadores.

27. Documentación que custodía la Biblioteca de Catalunya (consulta 08.2015 fuera de catálogo).



Reglamento interior de la casa Montaner y Simón, 1918 © BC

El Reglamento era conocido por todos los empleados de la empresa desde el momento que acordaban el inicio de su actividad en los talleres de la editorial. En 1918, fecha del mencionado reglamento, había mejorado mucho la situación de las condiciones laborales que los obreros españoles habían sufrido hasta finales del siglo XIX, sobre todo en cuanto al número de horas, la edad mínima para trabajar y los bajos salarios. Aunque desde la perspectiva actual puedan parecer insuficientes, las condiciones que ofrecía Montaner y Simón debieron ser en su día un ejemplo de modelo de empresa.

Como se desprende de este “Reglamento Interior de la Casa Editorial Montaner y Simón del 20 de Julio de 1918”, una condición indispensable de la casa era que los obreros debían saber leer

y escribir correctamente. La realidad social de aquella época evidenciaba que el porcentaje de mujeres letradas era significativamente menor que el de los varones por lo que se hace difícil pensar que ellas pudieran ocupar cargos relevantes en el Establecimiento Tipográfico. Otro tema es que, como afirma Philippe Castellano, en la Sección de Encuadernación y gracias a las nuevas prácticas que ofrecía la maquinaria industrial, se permitieran contratar personal femenino para el trabajo minucioso del cosido de libros, con salarios más bajos, hecho que facilitaba el abaratamiento de los costes del producto.

3.12. Panorama editorial en la Barcelona, la competencia de Montaner y Simón

A pesar de que una gran mayoría de autores consultados coinciden en que Montaner y Simón fue la editorial más importante de finales del XIX y principios del XX por su volumen de ventas, sería injusto consagrarla como la primera en el podio de los triunfadores. Las estadísticas nos confirman que, en ese sentido, Barcelona desbancó al tradicional mercado madrileño convirtiéndose en la principal capital editorial y, obviamente, no fue mérito de una sola empresa.

Efectivamente, la producción barcelonesa creció hasta el extremo de superar a la madrileña gracias a la excelente situación económica de que gozaba la burguesía a finales de siglo y la gran pasión que sentía por las cuestiones culturales. El espíritu empresarial de muchos catalanes que viajaban al extranjero para conocer los progresos industriales e incorporarlos rápidamente en sus talleres, fomentó la producción de bellos ejemplares ilustrados encuadernados y con excelentes tipografías. Y por extensión, la propagación de las nuevas corrientes artísticas.

Las editoriales e imprentas barcelonesas en este periodo que estudiamos fueron tantas que se hace difícil enumerarlas a todas. Las hubo que tuvieron producciones pequeñas y que desaparecieron sin dejar rastro. Otras, poco profesionales, abrieron aprovechando el éxito comercial de las novelas por entregas, pero tampoco se consolidaron. En 1896, sólo en cuanto a editoriales, se anunciaron 41 en el Anuario Riera y, según el Anuario Estadístico de la Ciudad de Barcelona de 1902 consultado por Santi Barjau y Victor Oliva (2002, 64-66) por esas fechas habían 27 litógrafos, 62 encuadernadores, 267 imprentas y empresas litográficas y 4 fabricantes de tipos de imprenta. Pero a partir de los años setenta del siglo XIX, fue cuando las más hábiles, los monstruos del editorialismo como las definen Barjau y Oliva, construyeron grandes edificios de nueva planta para instalar sus talleres de artes gráficas y esas fueron las que realmente se disputaron el mercado junto a Montaner y Simón.

La Librería Bastinos, antecedente de Montaner y Simón, perduró hasta 1927. Joan Bastinos Coll (1816-1883) se inició como impresor y encuadernador. Hacia 1851 emprendió la actividad de editor a gran escala para exportar a América. Se estableció en la calle Escudillers 47, pero su sede más lujosa y espectacular la construyó en la calle Pelayo 52. Se especializó en libros escolares y, aunque estuvo mal considerada por la baja calidad de sus publicaciones, compitió con Montaner y Simón con su *Historia de España* (1872-1873) del historiador catalanista Joan Cortada.

Una de sus mayores rivales fue la Editorial Espasa, fundada en 1860 por José Espasa Anguera (1839-1911) y su hermano Pablo. En 1887, esta editorial inauguraba su gran sede en la Avenida de les Cortes Catalanas 223, próxima a la Universidad de Barcelona, y se especializó en novelas y literatura ilustrada por artistas catalanes, entre ellos los disputados Apel·les Mestres y Eusebi Planas. Desde 1907 y a partir de 1924 fusionada con Calpe, su *Enciclopedia Espasa* constituyó la obra que más desafió al *Diccionario Enciclopédico* de Montaner y Simón.

La casa Henrich y Cia fue continuadora de la razón social Sucesores de Narciso Ramírez. En 1886, Manuel Henrich Girona (1852-1925) levantaba un colosal edificio en la calle Córcega 348 destinado íntegramente a industria gráfica que resultó ser la mayor industria del sector de España. Allí se trabajó la tipografía, la litografía, el fotograbado, la fototipia y la encuadernación para la confección de todos los géneros editoriales. Entre ellos, destacaron los libros que ilustraron Apel·les Mestres, Josep Lluís Pellicer y Josep Pascó, éste último sobre todo para ediciones de lujo. Otro ilustrador relevante que colaboró con Henrich y Cia, hoy olvidado, fue Pedro Eriz, de quien trataremos más adelante.

La Imprenta Tasso, además de suministrar el material a Montaner y Simón, también fue uno de sus principales competidores. El menorquín Luís Tasso Goñalons (1817-1880) abrió su taller en 1847. Editó, entre otras, voluminosas obras ilustradas, vendidas por entregas semanales, enciclopedias, obras de carácter histórico y sobre todo obras del polifacético José Echegaray (1832-1916) premio Nobel de Literatura en 1904 y que tanto escribió para la Ilustración Artística de Montaner y Simón.

El Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús Roviralta activo desde 1861, publicó obras históricas referentes a Cataluña. Destacó por la calidad de los textos seleccionados, entre ellos *La Divina Comedia* que publicó en 1869 (Lépinette, 2003: 99), dos años antes de la majestuosa edición ilustrada por Doré para Montaner y Simón. También coincidieron en la publicación de *El Paraíso Perdido* de Milton que Jepús publicó en 1873 (Hernández Socorro, 1988: 305).

Manuel Maucci, un italiano que según nos explica Eliseu Trenc había viajado como representante en América Latina (Trenc, 1977) se estableció en Barcelona en 1892. Editó algunos libros de lujo impresos en papel de gran calidad, bellamente ilustrados con láminas y ricas encuadernaciones destinados a bibliotecas públicas y colecciones privadas pero sobre todo, fue el primero en dedicarse a imprimir novela barata, un librito destinado a devoradores de lectura, clases sociales con pocos recursos económicos, para los que reeditaba largas tiradas de calidad mediocre. Además publicó obras de temas cabalísticos, de divulgación sexual, de medicina, de corte y confección, etc.

Daniel Cortezo, dueño de un gran taller, influyó en las nuevas corrientes artísticas y editó la Biblioteca Clásica Española en la que publicó más de treinta volúmenes principalmente de escritores del Siglo de Oro. También adquirió la responsabilidad de la Biblioteca de Arte y Letras²⁸, que hasta 1890 había editado más de cincuenta volúmenes de poesía, teatro y novela de autores clásicos y contemporáneos entre los que figuraban Zola, Victor Hugo, Georges Sand, Shakespeare,

28. La Biblioteca Arte y Letras (1881-1890) está considerada una de las colecciones más representativas de finales del siglo XIX avanzándose al Modernismo. En las portadas de las primeras ediciones (*Cuentos de Andersen*, 1881; *El Nabad*, 1882, y otras) figura la dirección de Ausias March, 95 como “Administración” y en las contraportadas, la imprenta Tipo-Lit de C. [Celestí]Verdaguer-Barcelona. Pilar Vélez (1987; 1989), Aitor Quiney -quien asegura que primero fue “editada por Celestí Verdaguer y Eduard Domènech, más tarde por Francisco Pérez, después por Daniel Cortezo y finalmente por Manuel Maucci”- (Quiney, 2010: 43) y Luisa Cotoner Cerdó (2002) han presentado exhaustivos estudios sobre ella. La biblioteca estuvo vinculada a la revista ilustrada *Arte y Letras* (las dos publicaciones reproducen la misma marca editorial y la misma leyenda “*per angusta ad augusta*”) pero su primer número apareció un año más tarde que la biblioteca, el 1 de julio de 1882. Esta publicación era de ocho páginas en formato monumental, reproducía grabados al zinc de la Casa Thomas y fotograbados de la Casa Goupil (París). En sus cabeceras se indica que hasta su número 9 fue editada por E. Domènech, después por Francisco Pérez y, desde su número 14 en noviembre de 1883, lo fue por Daniel Cortezo. Los números que hemos consultado fueron impresos en los talleres de Fidel Giró de la calle Ausias March 95 y 97-Barcelona. Entre los autores literarios que redactaron sus líneas, participaron Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Eugenio Sellés, Armando Palacio Valdés y José Yxart, siendo éste último su director literario. Aunque en las publicaciones no figure el nombre, sabemos que su director artístico fue Lluís Domènech i Montaner (Quiney, 2010). Respecto a la identidad de su editor, Enric o Eduard Domènech, Carles Sàiz i Xiqués asegura que “*La Biblioteca Arte y Letras es va començar a publicar l'any 1881. L'empresa tenia la seu comercial al carrer Ausiàs March, 95 de Barcelona. Al capdavant del negoci hi havia Enric Domènech i Montaner com a administrador, Celestí Verdaguer com a impressor i soci i també Lluís Domènech, que actuava com a director, tal i com ho posen de manifest les cartes localitzades*”. (Sàiz i Xiqués, 2013: 23). El mismo autor nos explica que de los siete hijos que tuvo la familia de Pere Domènech i Saló (encuadernador) y Maria Montaner Vila (hermana de Ramon Montaner), Eduard (editor) continuó con el taller del padre y, Enric (técnico papeler) y Lluís (arquitecto), se dedicaron a las gestiones editoriales. (Sàiz i Xiqués, 2013: 22).

Dickens, Poe, etc. Las ediciones también iban acompañadas de ilustraciones de Mestres, Riquer, Pellicer, Pascó, etc.

El editor Manuel Salvat, cuñado de José Espasa, de quien fue socio en sus primeros momentos, se estableció con una editorial independiente en 1889 y publicó obras de medicina y diccionarios. La editorial se hizo muy conocida por sus enciclopedias, que siguió sacando durante todo el siglo XX. En sus últimos tiempos editaba obras en fascículos por suscripción o por venta en quioscos, obras divulgativas sobre ciencia, historia y arte muy ilustradas a todo color y con buen papel. En 1970 llegaron a ser en plantilla más de cuatro mil trabajadores, pero en 1988 los problemas económicos obligaron a la familia a vender la editorial a la francesa Hachette.

Destacaron otras editoriales como *l'Avenç* por su importancia cultural y artística específicamente catalana, preocupados por la estética de las ediciones que reflejaban una influencia inglesa; la Abadía de Montserrat consagrada a la consolidación de la lengua catalana; la Editorial Sopena, inaugurada en 1894, que se propuso poner el libro al alcance de todos y difundir la lectura; o la de Antonio López que editaba novelas de gran aceptación.

Ya entrados en el siglo XX, Montaner y Simón sorteó nuevas editoriales que arrancaban cubriendo el mercado con ediciones especializadas que ellos no habían incluido en su catálogo. Una de ellas fue Gustavo Gili, fundada en 1902 y que hoy continúa siendo una de las más exquisitas. Gili luchó desde sus inicios por la mejora de la condición de los editores y el desarrollo de la lectura, especializándose en tratados de carácter científico y técnico, obras de bibliofilia y algunos clásicos que son de reconocido prestigio por la calidad de la selección de sus títulos. La editorial Juventud, creada en 1923, obtuvo fama por su colección de novelas rosas que facilitaron la lectura a muchas mujeres desde principios de siglo. Editó obras de temas artísticos, de arqueología, de historia, de viajes y geografía, náutica y deportes. De economía y de contabilidad. Hoy ofrecen libros didácticos y literatura infantil.

La editorial Labor, fundada en 1915 por el alemán Georg W. Pflieger y el doctor José Fornés i Vila, quizás fue una de las más importantes en el primer tercio del siglo XX. Diversificó su oferta especializándose en diccionarios y enciclopedias en varios ámbitos de la cultura, muy reñidos con el mercado de Uteha, editorial con la que se fundió Montaner y Simón en sus últimos años.



Ilustración de cabecera de Ricardo Opisso para el capítulo XXII de *Pequeñas grandes almas* de G.A. Martínez Zuviría (1907), Biblioteca Universal Ilustrada © LBP

4. LAS TRES ETAPAS DE LA EDITORIAL MONTANER Y SIMÓN

4.1. La primera etapa: tiempos de esplendor

Cuando los dos socios, ya experimentados y bien instruidos, decidieron emprender su propio negocio en el mundo editorial, eran conscientes de que debían viajar fuera de España para conocer de cerca todo lo que estaba floreciendo en el epicentro de la cultura europea. Su impaciencia por conseguir estar al día en todo lo concerniente a la producción literaria y a los avances tecnológicos, les obligaba a visitar capitales cosmopolitas como Londres, ciudad con gran afición al coleccionismo de bibliófilo y donde la producción del libro industrial les hacía merecedores de un gran prestigio internacional. O París, donde se publicaban libros que encumbraban al arte francés al nivel más alto de creación y calidad. Dos ciudades pioneras en tendencias que marcaban los gustos decimonónicos tan ambicionados por los editores catalanes, que habían visto en ello la posibilidad de un gran negocio en Barcelona.

Nos explica Philippe Castellano que, en general, todos los editores catalanes tenían interés por conocer las innovaciones tecnológicas que iban apareciendo en el extranjero y eran frecuentes los viajes a Francia, Alemania e Inglaterra para visitar las editoriales más renombradas bien a la caza de traducciones, bien para entrar en las librerías y conocer sus nuevos sistemas de comercialización y también para visitar exposiciones internacionales o congresos industriales en busca de maquinarias que pudieran aumentar y acelerar la capacidad de sus producciones (Castellano, 2006: 98-99).



Galería de máquinas de la Exposición de París de 1889 en *Historia General del Arte. Arquitectura. Láminas*. Tomo III, Montaner y Simón, 1901 © LBP

Los dos socios, Montaner y Simón, debieron destacar entre esos catalanes. Aunque no conocemos detalles sobre su dominio de lenguas extranjeras, las gestiones comerciales en divisas internacionales que realizaron los dos empresarios quedaron reflejadas en sus libros contables y nos hacen suponer que debieron ser buenos negociantes y mejores pagadores. La casa editó sus primeras obras a partir de sus compras londinenses, a las que le siguieron otras de origen francés.

Seguramente debió traspasar fronteras el enorme éxito y la especta-

cular acogida de las obras que ilustraba Gustave Doré. Por esas fechas, el artista alsaciano ya tenía publicadas por la parisina Librairie Hachette, *El Infierno* (1861), que era la primera parte de dos volúmenes que formaban *La Divina Comedia* de Dante con 75 láminas talladas en madera y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1863) con 257 ilustraciones y 120 láminas, grabadas todas ellas por los mejores talleres de París. Así mismo debió tener mucho eco la monumental *La Sagrada Biblia* (1866) publicada por Mame. O también desde Inglaterra, *El Paraíso Perdido* (1866) de Milton, editado la casa Cassell, Petter & Galpin.

En los momentos que Ramon Montaner y Francisco Simón viajaban a Londres, Doré estaba ilustrando los poemas de *Idylls of the King* que el romántico Alfred Tennyson había escrito en 1859 y que la editorial de Edward Moxon, Son & Co le publicaría en 1869. Los afanados editores se apresuraron para obtener los versos originales del poeta y las láminas del artista, convencidos del gran negocio que estaban a punto de cerrar.

Animados por el éxito de sus primeras publicaciones, en 1872 decidieron publicar su primera obra íntegramente escrita por un autor español e ilustrada por artistas autóctonos: *La creación: Historia natural* de Juan de Vilanova y Piera (1821-1893) con ilustraciones de Tomàs Padró (1840-1877) y Eusebi Planas (1833-1897). En 1877, iniciaron su magna *Historia de España* de Modesto Lafuente a la que le siguieron obras de temas religiosos, científicos y otras tantas de historia y co-

nocimiento del mundo. En 1880, ofrecieron un Quijote ilustrado por otro de los grandes artistas del momento y continuaron su labor editora con los textos de los mejores literatos españoles. Todas estas obras, que se vendían por suscripción, se caracterizaban por sus formatos monumentales y sus encuadernaciones lujosas que iban destinadas, indiscutiblemente, a un público erudito y muy selecto. A partir de 1886, sin dejar de publicar ese tipo de obras de carácter monumental, la empresa cambió su estrategia comercial e inició la edición de obras completas en volúmenes enteros y en formatos más reducidos que reunían las entregas de su Biblioteca Universal y que a partir de 1890 sería su reconocida Biblioteca Universal Ilustrada. Este formato quiso ser la alternativa al libro barato que dominaba el mercado editorial, ofreciendo un libro de calidad, bien compaginado y de esmerada encuadernación, pensado para un público educado y estéticamente cultivado que se podía gastar 10 pesetas en un volumen. Además, ese mismo año, con la ayuda de colaboradores expertos en el mundo de la edición, los dos socios emprendieron otro gran proyecto monumental, el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. La obra se dirigió, en parte, desde Madrid donde contó para su redacción con los eruditos más ilustres de la España de entre siglos. Finalizó teniendo 28 volúmenes en 1910 y se extendió por toda la geografía peninsular y sudamericana considerándose la obra estrella de la casa Montaner y Simón.

Fueron muchos los momentos de gloria que obtuvo la editorial en el esplendor de sus primeros años. Sus méritos se reconocieron en las Exposiciones nacionales y extranjeras más prestigiosas y fue condecorada con medallas y premios en todas ellas. Así ocurrió en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1872, en la de Madrid de 1884-85, o cuando obtuvo un triunfo completo en la Universal de Barcelona de 1888 y en la de París de 1889. De su éxito en Chicago 1892-93 el corresponsal particular de *La Vanguardia*, Rafael Puig Valls, describía de este modo con elogios la sección española de Manufacturas:

“En el centro ha construido una vitrina especial para las casas Muntaner y Simón y Espasa y Cia., editores tan brillantes en España y en América por sus trabajos tipográficos y sus artísticas encuadernaciones; en un ángulo están los muebles con los libros editados y tan conocidos” (*La Vanguardia*, 08.08.1893, p.4), etc.

La prensa del momento no paraba de hablar de la editorial, de sus premios y de sus recompensas:

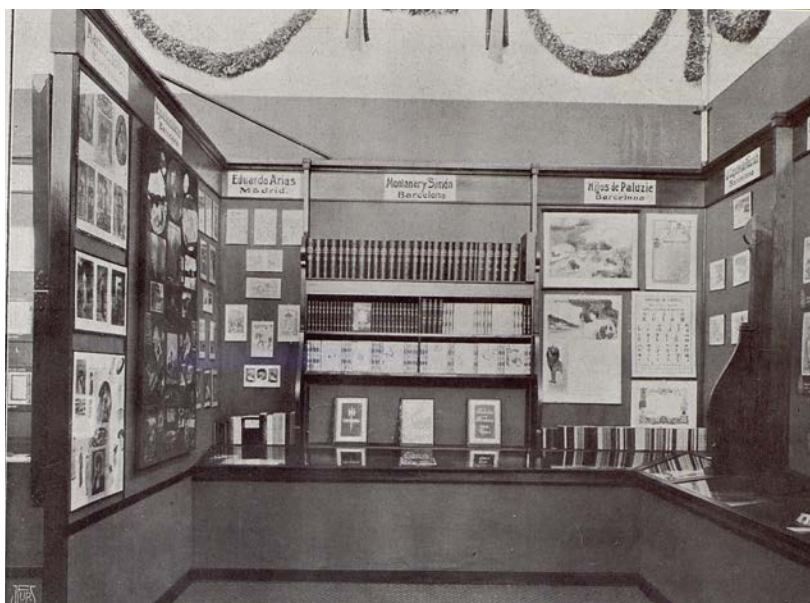
“Medalla de Oro a los Señores Montaner y Simón de Barcelona: en la Exposición de Matanzas de 20 julio 1881 se entregan los premios a los industriales que han remesado sus productos por vapores españoles. Y que los vapores que salgan para La Habana en el mes de Octubre admitiran sin pago de flete los objetos que á aquella Exposición se remitan”. (*La Vanguardia*, 24.08. 1881, p.5)

En la Exposición Nacional de Industrias Artísticas de 1892, un periodista hacía la crónica de lo que el visitante podía encontrar. Aseguraba que en las secciones de imprenta y encuadernación y en la sección de fotografía no había gran cosa a destacar pero que:

“Indudablemente, la mejor instalación de Imprenta y Encuadernaciones, es la de Montaner y Simón. Consiste en un gran armario en el que se exponen muestras de los diversos trabajos de aquella importante casa editorial. Llamen la atención y constituyen gallarda prueba del progreso que ha alcanzado la industria de libros en Barcelona, las ricas y bellísimas encuadernaciones del Quijote, de las Fábulas de Lafontaine y de La Divina Comedia, dos o tres planchas de estereotipia del Diccionario Enciclopédico Hispano Americano y los grabados de La Ilustración Artística”. (*La Vanguardia*, 01.11. 1892, p.3)

En el mismo diario, cuatro días más tarde, un columnista se quejaba del poco material que observaba en la Sección 4ª de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas “ó sea la de Grabados en todas sus manifestaciones, en talla, hueco, y relieve, agua fuerte, agua tinta, en madera, fotograbado, fototipia, heliograbado, litografía, zincografía, grabado en vidrio, etc.”. En otro punto de la noticia, destacaba los trabajos de J.Roca para Montaner y Simón y para los Sucesores de Ramírez,

“prueba evidente de que son muchos los trabajos que para aquellas dos casas editoriales hace el señor Roca. Sobresalen dos hermosas tapas de libro in folio, de terciopelo, con una cifra en el centro y bellos adornos dorados en los ángulos, uno, y con dos largas bisagras doradas el otro. Este, resulta de un gusto artístico extraordinario. Expone además el señor Roca buen número de clichés de variadas clases” (*La Vanguardia*, 05.11.1892, p.4).



Exposición Internacional de la industria del libro y de las artes gráficas, Leipzig 1914. La Montaner y Simón expuso sus ediciones en en el stand de España © Revista Gráfica, año XIV, núm.IV,V,VI (abril, mayo, junio 1914) pp.50 y 57

En la Exposición de París 1900 obtuvo la Medalla de Oro y en Leipzig 1914 el Diploma de Honor. En la segunda etapa de su existencia, la editorial fue miembro del Jurado en la Exposición Internacional de Barcelona 1929-30 y obtuvo el Gran Premio en la Exposición Internacional de Lieja 1930.

Recapitulando, en esta primera etapa, Montaner y Simón no tuvo competencia. De sus talleres salieron las majestuosas obras ilustradas por Gustave Doré, la cautivadora (*La Ilustración Artística*), una de las mejores revistas de su tiempo “regalo para los señores suscritores de la Biblioteca Universal Ilustrada” y de la que sabemos que se imprimía un promedio de 18.675 ejemplares de los números 471 y 478 (MdD, Diario núm,5, 28.02.1891, p.461), el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, la mejor historia del Arte editada nunca hasta entonces, la *Historia Universal* de Guillermo de Onken, la *Geografía Universal*, y con palabras de Francesc Millà “*tantes i tantes d’altres obres que situaren aquella casa editora molt per damunt de les de la resta d’Espanya i que, junt a les altres, donaren gran prestigi a la indústria editorial barcelonina i a la tipografia catalana*” (Millà, 1949: 100).

4.1.1. Aspectos administrativos: proveedores, distribuidores y empleados

Los 137.778,-reales vellón que invirtieron los dos socios fundadores de la editorial -capital aportado íntegramente por Ramon Montaner- sirvieron para financiar esos viajes al extranjero. Pronto se verían favorecidos por el controvertido decreto ley del Ministerio de Hacienda del 4 de Septiembre 1869 que permitía la introducción en España de toda clase de obras impresas extranjeras alegando, el señor ministro, criterios de “libertad y progreso” en nuestro país (Gómez Fuentenebro, 1869: 2-3).

Sus primeros contactos internacionales los establecieron con empresas de Inglaterra. En Londres llegaron a acuerdos comerciales con *Edward Moxon, Son & Co.* y con *Virtue & Co.*, ambas casas editoriales e impresores de grabados, quienes les suministraron en un primer momento los libros impresos y las láminas grabadas que enriquecían con excelentes ilustraciones sus ejemplares. También trataron con *Vicent Brooks*, una empresa litográfica de la misma ciudad a quienes la editorial encargaba importantes tiradas de láminas para varias de sus publicaciones. Otro gran editor británico con quien negociaron fue la prestigiosa *Cassell, Petter & Galpin*, una compañía dedicada especialmente a libros de temática religiosa, fundada al 1848 y que como ellos, también tuvieron una gran actividad hasta finales del siglo XX.

En cuanto a materias primas, las resmas del mejor papel de hilo para imprimir, que en nuestro país no se podían conseguir de equiparable calidad, provenían de dos importantes industrias, una de ellas también inglesa. *Spalding & Hodge*, una empresa familiar con una acreditada trayectoria desde 1789, especializada en la manufactura de papeles de lujo, les suministraba papel en grandes cantidades. También les encargaban a granel a unos importantes fabricantes de papel belgas,

Godin et fils de Huy. Por último, destacar que fueron buenos clientes de *Miller & Richard*, una importante fundición de tipos a quien comprarían sus primeros caracteres, 667 kilogramos en pólizas -una póliza completa de una familia tipográfica del cuerpo 12 solía pesar unos 6 kilos y una del cuerpo 20, unos 10 kilos aproximadamente- de la *Great Primer*, una familia tipográfica que los ingleses acostumbraban a utilizar para la edición de su tradicional Biblia. Los datos contables que recogemos de la editorial nos revelan que también el *Diccionario Enciclopédico* (1887-1910) estuvo compuesto con tipos móviles de esta empresa inglesa (MdD, Diario núm.5, 1890, p.389).

Todo este material llegaba a Barcelona por transporte marítimo. El Libro de contabilidad detalla estos primeros pagos a empresas intermediarias de compañías navieras como Ripoll y Cia, “por los fletes de una caja de láminas venidas en el Colón”, “por 21 cajas de papel para imprimir venidas con el Vapor Pizarro”, “...del vapor Balboa”, “...del Vapor Cortés venido de Londres”, o a Don Antonio Solá Amat a quien se le encargó, en una primera vez, el despacho de 460 kilos de láminas para *Ecos de las Montañas* y 20 kilos de libros ingleses y otros tantos en lo sucesivo.

Resulta significativa la labor que desempeñó Don Antonio Solá Amat como agente mediador entre los proveedores extranjeros y la editorial. En el libro de cuentas Mayor 1, de 1881 hasta 1885, se descubren las transacciones comerciales del intermediario y las que continuaron manteniendo con su sucesor, Demetrio Solá Llaborí. Los numerosos apuntes que se señalan en el Registro 163, a pesar de que no hacen referencia a ningún concepto concreto -todos son “por el pago de su factura, de su nota, etc.”- sí que demuestran que el volumen de movimientos entre las dos empresas fue extraordinario. Los Solá debieron arbitrar en monopolio los envíos desde Francia e Inglaterra que en 1881 fueron por un importe de 76.257,68 reales, cifra que ascendió, en un año, a 422.308,82 reales.

Cuando publicaron *Ecos de las Montañas*, la editorial tenía su sede en la calle Condesa Sobradíel 10, en el Barrio Gótico del distrito barcelonés de Ciutat Vella. No muy lejos se encontraban los talleres más acreditados de la ciudad que fueron sus dos proveedores principales, la gran Imprenta de Narciso Ramírez y Cia. en el Pasaje de Escudillers 4, y la de Lluís Tasso en la calle Arco del Teatro, 21 de Barcelona. El primero, según nos explicaba Francesc Millà (1949, 86) fue el impresor que asimiló el desarrollo industrial de aquellos tiempos más rápidamente y en consecuencia, el más destacado de Barcelona. Ramírez se había iniciado en el mundo de las artes gráficas con un dinero que ganó en la Lotería. En 1860 su imprenta ya era de dimensiones importantes y fue la preferida para abastecer regularmente a Montaner y Simón de las portadas, cubiertas, láminas, tiradas de pliegues interiores, satinados de láminas, firmas, material publicitario, etc. que requerían

para sus publicaciones. También trabajaron para ellos la Vda. de Roca Hermanos y los talleres de Manuel Palacios, según se describe en las anotaciones contables, quienes se encargaron respectivamente de imprimir y encuadernar los primeros libros de la editorial. En lo que se refiere al papel que utilizaron para sus ediciones lujosas, además del suministro del papel hilo proveniente de Bélgica y de los papeles seda de *Spalding & Hodge* de Londres, los apuntes contables también revelan que, aunque no en grandes cantidades, también compraron resmas a Capdevila y Cia., una fábrica de papel de Sant Joan de les Fonts (Garrotxa, Gerona) y a la sociedad de Torras Hermanos de la misma localidad.

Ya hemos explicado que las primeras obras editadas por Montaner y Simón se sustentaron básicamente de material extranjero. Todas las transacciones se realizaban en francos o en libras por lo que debió ser habitual que la editorial dominara los idiomas más necesarios y manipulara moneda extranjera con normalidad. Los datos que se obtienen del Diario 1, permiten realizar comparativas del volumen de papel que la empresa adquiría en el extranjero y su compra de producto nacional. Así por ejemplo, se informa sobre la llegada de 152 kilos de papel -21 cajas con 8 resmas de papel a 19 kilos cada una- provenientes de la casa *Godin et fils* de Huy y de un total de 49 resmas de papel de seda de *Spalding & Hodge* de Londres, mientras que en esas mismas fechas, de Capdevila y Cia, tan sólo se compraron un total de 22 resmas de papel de color. A la Gerundense, otra industria papelera de las grandes especializada en papel continuo (Cabana i Vancells, 1994) y que abastecía a la editorial, la compra más importante fue de 10 resmas de papel.

Veinte años más tarde, en 1890, la casa *Godin et fils* les seguía proveyendo grandes cantidades de papeles de alta calidad para las reediciones de sus libros artísticos y para los pliegos de las nuevas ediciones que publicaban en ese período. En la contabilidad de ese año aparece una factura total de 21.204,-pesetas por las compras realizadas a esa fábrica belga y en el mismo año también hay referencias contables de 861 resmas de papel color compradas a *Coesliner Papier-Fabrik*, una sociedad papelera alemana con sede en Berlín. Estos apuntes nos dan cuenta de la gran dependencia y consumo que generaba la editorial a las papeleras extranjeras pero en esa época los editores catalanes ya empezaban a abastecerse de papeles nacionales más económicos que los de importación para sus publicaciones más comerciales. La fábrica de Sucesores de Torras Hermanos de Sant Joan les Fonts en Gerona, consta como un gran proveedor de resmas de papel básico sin satinar para sus dos revistas y para la Biblioteca Universal Ilustrada. El libro contable de 1891 apuntaba que este proveedor les había facturado 313.700,-pesetas en papel (MdD, Mayor, núm.4 1891-1894).

Algo más significativo fue el consumo de material que se hizo a Amadeo Leouffré, un conocido comerciante de papeles del extranjero -según reza en un anuncio de la revista *La Tipografía*- con almacén en la calle de Escudillers núm. 7 de Barcelona (*La Tipografía*, 1869: 8) que suministraba papeles de importación venidos muchos de ellos en barcos desde Marsella, y que la editorial adquiría para la edición de sus primeros ejemplares de lujo impresos en Barcelona. Según consta en el libro de cuentas, en 1869 el proveedor entregó 162 resmas de papel para la edición inicial de su *Historia de los Estados Unidos* y les siguieron unas 36 resmas de papel especial para la impresión de láminas.

Las primeras gestiones que realizó la editorial con empresas inglesas fueron para publicar en España su obra *Ecos de las Montañas* escrita por José Zorrilla con láminas grabadas al acero de Gustave Doré. La empresa de *Thomas Brooker* de Londres le suministró las primeras impresiones de las láminas a razón de nueve mil unidades para los poemas de Genoveva, otras nueve mil para los poemas de Vivien y ocho mil para los de Elena. Los grabados tuvieron que adaptarse a la versión española por lo que se pagó para borrar los epígrafes que Doré había asignado a cada una. Una vez llegado el material gráfico a Barcelona, los editores encargaron la impresión del texto en el papel de importación a la imprenta de Ramírez. Con fecha de 1 noviembre 1868, en el Libro de contabilidad número 1, se puede comprobar la suma que la editorial pagó a dicha imprenta, un total de 3.942,50 reales vellón -1 real vellón equivale a 25 céntimos de peseta; por tanto, 1.381,62 pesetas- por la impresión de 131 hojas en tinta negra (7,5 pesetas cada hoja impresa) precio que correspondió seguramente a la impresión de los primeros pliegos de texto, dato que queda demostrado en el primer tomo de la obra al coincidir con las fechas de esa imprenta que figuran en los créditos de la anteportada. Un año después, en julio de 1869, la editorial volvía a realizar la misma operación con los ingleses *Edward Moxon, Son & Co.* y, más adelante, en 1870, de la impresión del segundo tomo de esa primera obra se encargó íntegramente el taller de Lluís Tasso, como así se constata en el libro de cuentas. Una vez finalizadas todas las entregas de esos primeros volúmenes de *Ecos de las Montañas*, la encuadernación final con “corte dorado y lomo en chagrín” fue un trabajo encargado a Palacios y la editorial pagó 80,- reales por cada tomo.

Ese mismo año 1868, mientras *Ecos de las Montañas* se iba publicando con la periodicidad y el ritmo que permitían las entregas acordadas con el autor literario, la editorial ponía en marcha una nueva obra. Se trataba de la edición de la *Historia de los Estados Unidos*, una traducción iniciada por Marcial Busquets de la que previamente se había pagado a la *Virtue & Cia* de Londres, el coste de grabar la portada, el dibujo del retrato de Lincoln, su grabado en plancha y la impresión de cien ejemplares de prueba. Una vez aquí, los talleres de la Vda. de Roca Hermanos se encargaron de imprimir las primeras cinco mil portadas y los primeros cinco mil retratos de

Lincoln que pronto saldrían a la venta. En esta misma obra participó el taller litográfico de Carlos Labielle, uno de los proveedores más habituales de la editorial desde sus inicios, así consta entre las primeras anotaciones del Libro de contabilidad, las del mismo 1 de noviembre de 1868, donde se apunta un importe de 260,-pesetas por el trabajo de estereotipos de esas planchas.

El vínculo profesional con Labielle fue más allá de ser el de un estricto cliente-proveedor, hecho que les llevó a comprometerse mutuamente en asuntos económicos de gran confianza. En los primeros años de la editorial, entre 1872 y 1876 apareció publicada *La Creación: Historia Natural* en la que según nos indicaba Eudald Canibell (1900, 61) se utilizó por primera vez la cromolitografía como técnica de impresión. Para ello, Montaner y Simón llegó a un acuerdo con Labielle mediante el cual le prestaban una importante cantidad de dinero para que pudiera comprar una prensa mecánica litográfica a un fabricante parisino. A cambio, el grabador debía comprometerse en exclusiva a suministrar las impresiones cromolitográficas de dicha obra. La carta manuscrita de Carlos Labielle, sin fecha, decía lo siguiente:

“Convenio celebrado entre don Carlos Labielle y los señores Montaner y Simon sobre cuyas bases prestan éstos a aquel la cantidad de mil pesos fuertes que deberán ser reintegrados en la forma que a continuación se expresa: Primero: los señores Montaner y Simon prestan al señor don Carlos Labielle con el interés de el seis por ciento al año, la cantidad de veinte mil reales destinados a ayudar a la compra de una prensa mecánica litográfica del constructor Mr. Mauret, de París, de valor de 40.000 r. Segundo: don Carlos Labielle se compromete a destinar dicha prensa exclusivamente a la impresión de láminas de cromo de la Historia Natural que los Sres. Montaner y Simon tienen en curso de publicación, siempre que dichos señores le proporcionen trabajo para la marcha continua de dicha maquina. Tercero: el precio de impresión de dichos cromos litográficos está fijado de mutuo acuerdo en cien reales por cada mil tirajes de un pliego de cuatro láminas y por cada color de que se componga cada cromo y en cada pliego; siendo de cuenta de don Carlos Labielle, todas las operaciones de transporte y cilindrage de papel. Cuarto: para el reintegro de los veinte mil reales prestados los sres. Montaner y Simon están autorizados a descontar el veinte y cinco por ciento de todas las facturas que don Carlos Labielle presente de los trabajos solicitados por cuenta de dichos srs. Montaner y Simón empezando este derecho de descuento a partir de los seis meses de la fecha del presente convenio y acabando con la conclusión de las láminas al cromo de la Historia Natural, llegado cuyo termino don Carlos Labielle se compromete a completar el reintegro total del préstamo de los veinte mil reales pagando en metálico, a los 30 días de la conclusión de las últimas impresiones el saldo que resulte en favor de los srs. Montaner y Simon más los intereses resultantes del tiempo de la amortización. Y para que conste lo firma, Carlos Labielle” (BC, Fons Borràs, caja L1a, Carlos Labielle).

El contrato nos permite interpretar que los avispados editores salían muy beneficiados de las diez mil pesetas de préstamo que ofrecieron al grabador. Además de recibir unos intereses del seis por ciento por el préstamo, pagarían 25,-pesetas por cada color impreso de las cuatro mil láminas que acordaron. Es difícil apreciar exactamente cuántas piedras se necesitaron para la impresión de dichas láminas, pero según demuestra una imagen que explicaba la cromolitografía en el *Diccionario Enciclopédico* de la misma editorial, podrían haber sido hasta unas ocho pasadas de color, lo que explicaría el gran rendimiento que obtenían de su anticipo.



Lámina que mostraba el proceso de impresión de la cromolitografía. *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, Tomo I, Montaner y Simón, 1887 © BC

El interés del público y el ritmo de ventas de la editorial debió alcanzar los propósitos deseados por los dos socios. Las impresiones de láminas, cubiertas de libros, portadas y páginas interiores iban aumentando significativamente en el transcurso del año. Así lo demuestran dos facturas emitidas a la editorial por la imprenta de Don Narciso Ramírez quienes, en septiembre de 1870 pasaron al cobro la suma extraordinaria total de 23.442 reales en concepto de circulares, estados de pliegos, impresiones

y retirados, portadas de cuatro páginas a dos tintas, cubiertas, fajas en octava y prospectos para publicitar *Ecos de las Montañas* con sus respectivas cubiertas a siete cambios de color. Lo mismo para *Historia de los Estados Unidos* por los que también se facturaban las portadas, seis mil títulos de láminas con tres cambios de color y dos mil impresiones de letras a dos tintas. El incremento fue notable y en tan sólo seis meses la factura que el mismo proveedor emitía en marzo de 1869, revela que entregaron cuatro mil títulos de láminas con dos cambios de color y diez mil cubiertas de *Historia de los Estados Unidos*, y a su vez de *Ecos de las Montañas* se habían impreso 4500 cubiertas.

Es posible que el taller de Ramírez no pudiera absorber toda la producción requerida por Montaner y Simón y que la producción se fuera alternando con otros talleres de la ciudad. Así hace pensar una nueva anotación en la contabilidad de la casa de julio de 1868 en la que se registra al

taller de la Vda. de Roca Hermanos como participante en la impresión de 970 portadas de Historia, 970 retratos de Lincoln y el satinado de las 17.200 láminas, siendo ésta última su verdadera especialidad. Tan sólo ocho meses después, la misma imprenta facturaba por el satinado de veinte mil láminas pequeñas, dos mil de grandes, otras mil portadas de la *Historia de los Estados Unidos* y otros mil retratos de Lincoln. Mientras tanto, en previsión de no depender de un sólo proveedor impresor, la editorial tanteó a la gran Imprenta de Luis Tasso lo que les permitiría decidir si los pliegos de su segundo volumen de *Ecos de las Montañas* se producirían, como así fue, en los talleres de dicha imprenta.

La editorial compraba en Londres sus primeras láminas y como confirman algunos de los apuntes del Diario 1, no dejó de hacerlo hasta 1869 año en el que aparece un aumento considerable en kilos de láminas para *Ecos de las Montañas*. Aún así, ese mismo año, también se hizo enviar algunos de los clichés para imprimir las láminas que adjuntarían en sus nuevas ediciones. A través de Antonio Solá Amat, se trajeron 283 kilos de clichés y poco después, Eugenio Hains de Marsella facturó 425,-reales por el envío de 4 cajas más. Con los clichés en Barcelona, la imprenta de Vda. Roca hermanos imprimió y satinó el material gráfico que ilustraría la edición de la *Historia de los Estados Unidos*. En un nuevo registro de 1885, se recoge que a la sociedad inglesa *Castell, Petter, Galpin & Co.*, proveedores de clichés y material de reproducción muy apreciados por la calidad y la selección de sus artistas, se les pagó 1254,-reales por un sólo grabado para esa misma publicación.

A finales de 1869 recogemos los primeros indicios de que la editorial estaba preparando otra nueva publicación. A Vicente Lagos, de quien no ha trascendido más información que la que se apunta en el Libro contable sobre sus compras, se le entregaron un total de 92 ejemplares de “Los apóstoles” y 8 de “Vida de Jesús” (MdD, Diario núm.1, p.172). A pesar de que también las anotaciones contables de Narciso Ramírez nos indican que hubo impresiones de dichas referencias, no constan entre las ediciones que se conservan inventariadas en las bibliotecas que se han podido consultar obras con estos dos títulos. La obra de temática religiosa más próxima a esas fechas tempranas sería *La Sagrada Biblia según la Vulgata latina* que la editorial Mame de Tours había publicado con ilustraciones de Gustave Doré en 1866. Por tanto, es presumible que dichas referencias formaran parte de la versión española de *La Sagrada Biblia* que, aunque consta que Montaner y Simón inició su edición en 1871, podría tratarse de cuadernillos de su Tomo IV. Otra información relevante que coincide con esta idea es que según nos indica el mismo Trenc, el maestro impresor Fidel Giró Brouil (1849-1926) que se había formado como maquinista en los talleres de Ramírez, desde 1872 trabajó para Montaner y Simón imprimiendo sobre máquina plana la monumental Biblia (Trenc, 1977: 218).

Según los datos que aparecen en las últimas hojas del mismo Diario 1, en 1870, la editorial debía estar preparando para sus suscriptores los primeros pliegos de la obra *El mundo antes de la creación de hombre, origen del hombre; Origen del hombre, Problemas y maravillas de la naturaleza* (1870-1871) escrita por Guillaume L. Figuier (1819-1894) y traducida por el ilustre Enrique L. Verneuil. El hecho de que haya desaparecido el siguiente libro contable que seguía al Diario 1, nos impide conocer más acerca de la evolución de la publicación de esta nueva obra.

Consta también en el Diario 1 que la editorial negociaba con libros de importación que revendía a países sudamericanos. Así lo revelan algunos apuntes que detallan el envío a los Sres. Pablo Mases y Cia. de Buenos Aires de títulos como *Las mil y una noches* -una obra que Doré había ilustrado en 1865 para la *Librairie Hachette*- y para los que la editorial catalana encargaba la adaptación en castellano de sus tapas a imprentas españolas. Las cifras que se manejan en estas ventas demuestran que no debieron ser de gran importancia para el negocio editorial.

Como ya se ha contado, hasta que la editorial no estableció sus talleres propios, otra de las imprentas que más la abasteció fue la de Luis Tasso. Desde 1881, en sus talleres de la calle Arc del Teatre se imprimieron numerosos pliegos y cubiertas para la *Historia de América* (1878) de Pi y Margall a razón de 4.750 ejemplares por entrega, cuya suma total ascendió en cinco años a más de once mil reales. También siguió trabajando con bastante frecuencia con J.Roca a quien se le encargaba la impresión de sus planchas y por último, descubrimos un nuevo proveedor, el taller de un tal Esplugas que le facilitaba las cromolitografías. El cosido de las ediciones solía ir a cargo del reconocido taller del familiar de Montaner, el encuadernador Pere Domènech.

Ya en la calle Aragón, en los años que se implantó el fotograbado en los talleres de impresión, Montaner y Simón se aprovisionó de nuevos aparatos, artículos y productos de fotografía para su Sección de reproducciones. Uno de los mayores suministradores que figura en los libros contables de la editorial desde 1890 fue el almacén de Fernando Rus²⁹ a quien compraron grandes cantidades de productos químicos y otros materiales fotográficos. En este apartado, según consta en el inventario de 31 diciembre de 1905, la editorial declaró que las placas fotográficas, placas de zinc, kilos de cobre y otros materiales para la confección de sus productos supusieron uno de sus mayores gastos.

29. Fernando Rus se anunciaba como la casa más importante de España dedicada a la venta de material fotográfico (Anuario Riera, 1897, núm.7, p.3)

• **Venta y distribución de las publicaciones de Montaner y Simón**

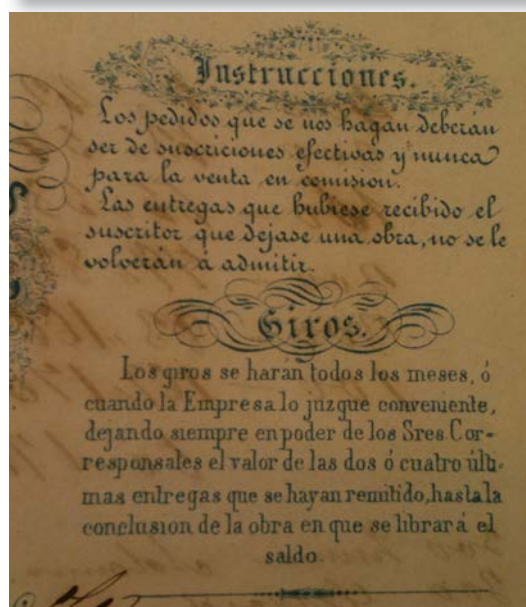
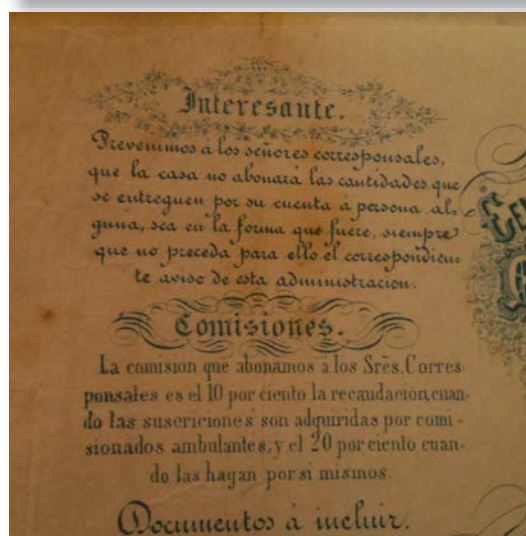
La venta de las publicaciones de Montaner y Simón en esta primera etapa solía ser por suscripción a las obras, que se adquirían por entregas. Observa Jean-François Botrel:

“Son las que no llegan completas al lector o consumidor si no por cuadernos o pliegos a los que suelen acompañar ilustraciones fuera de texto o incluidas en él. La entrega es la unidad base de uno o varios pliegos de un libro por hacer. Se distribuye por fragmentos o unidades de extensión variable de una obra acabada o en vías de creación, con arreglo a una periodicidad mensual, bimensual o semanal” (Botrel, 1996: 258).

Después de la entrega del último cuadernillo, se daba la opción de adquirir la obra completa encuadernada. *Ecos de las Montañas*, por ejemplo, se ofrecía al precio de 532,-reales el tomo cosido y con tapas en “corte dorado y lomo chagrín”. No obstante, el precio de venta al público era orientativo e incluso la misma editorial ofrecía sus tomos encuadernados a precios que variaban ligeramente según la cantidad de ejemplares solicitados o la situación geográfica del cliente. La colección obtuvo 1460 suscriptores, y gracias a ellos la editorial adquirió el éxito comercial y el reconocimiento unánime por haber publicado esa obra tan majestuosa. En agradecimiento, cada uno de los suscriptores fue mencionado al final de la edición, en el segundo tomo.

La distribución directa al público de las primeras obras de Montaner y Simón en Barcelona, se hacía a través de las mejores librerías de la ciudad y centros de suscripción autorizados. En las provincias españolas, en el extranjero y en América, los interesados en adquirir dichas obras debían acudir a los corresponsales o dirigirse por escrito a la Administración de la editorial. Se tiene constancia de que en Barcelona una de las librerías al uso fue la del hermano de Simón, Arturo Simón Font situada en la céntrica Rambla de Canaletas número 5. En Madrid, según consta en las portadas de la primera edición de *Historia de los Estados Unidos* (1868), se podían adquirir en la Librería de A.D. San Martín, de la concurrida Puerta del Sol, número 6, y en París, sus publicaciones se encontraban en la Librería de Don Francisco Brachet situada en la 8, rue de l'Abbaye, muy cerca de *La Sorbonne*.

El elevado porcentaje que percibía el librero por las ventas, que según nos indica Castellano podía ser del treinta al cincuenta por ciento (2000, 477) hizo que surgieran otros medios de distribución directa para el público potencial. Una de las alternativas fue que se pudiera adquirir los ejemplares a través de repartidores y comisionistas. Los primeros se dedicaban a la tradicional venta a domicilio de particulares, les hacían las entregas y cobraban en nombre de la editorial. La editorial



Comisiones que obtenían los correspondientes, 1870 © LBP

se beneficiaba de ellos por la promoción directa que hacían de sus obras. Los segundos, los comisionistas, solían ser la mejor opción fuera de Barcelona ciudad. Se les entregaban las publicaciones en depósito y se les ofrecía un porcentaje sobre las ventas según la modalidad del acuerdo profesional que adquirieran con la casa. Así lo anunciaba un impreso de compra que se proporcionaba a los comerciales: “la comisión que abonamos a los señores correspondientes es el 10 por ciento la recaudación cuando las suscripciones son adquiridas por comisionados ambulantes, y el 20 por ciento cuando las hagan por si mismos” (MdD, Diario núm.1, 1868-1871. Hoja impresa insertada en el libro contable).

Para hacernos una idea del volumen de ventas de la editorial, las cifras que movieron bajo este concepto de comisiones, nos descubren que estos profesionales del libro obtuvieron grandes beneficios como intermediarios. En el libro contable Mayor 1, se apunta un registro en concepto de dicha actividad, entre los que figuran los señores Cuspinera, Valls y Artiaga, Roura, etc., en el que se recoge que solamente durante el año 1882, cobraron un total de 2.180.722,75 reales. También nos permite llegar a la misma conclusión una carta que el célebre Pi y Margall remite a sus editores desde Madrid el 5 de Mayo 1882 en la que exclama que “La Biblioteca Universal y la Ilustración Artística los honra. Mucho me

alegraré de que lleguen V.V. cuanto antes á los veinticinco mil suscritores de que necesitan”, hecho que refleja las enormes previsiones de ventas del negocio.

La tercera vía de distribución de obras fue a través de los representantes. A medida que las poblaciones urbanas fueron aumentando, la editorial requirió de intermediarios de confianza que hicieran las entregas de sus fascículos en plazos razonables. Las ventas que la editorial obtuvo en el territorio nacional, según las anotaciones de los abonos que figuran en el Diario contable de la empresa, sitúan a los primeros clientes representantes, además de en la ciudad de Barcelona, en poblaciones de todas las provincias catalanas, principalmente Mataró, Sabadell, Tarrasa y Tarragona. Cuando el interés por sus ediciones se fue extendiendo, se citan ventas en Sevilla, Málaga, Valencia, Madrid, Gijón, Oviedo o Bilbao entre las más importantes. Estas anotaciones detallan los nombres de las librerías y de los suscriptores particulares, el número de ejemplares y de cuadernos individuales que adquiriría cada uno de ellos y los precios de venta. Una valiosa información que configura más de ocho mil entradas con nombres y apellidos que podría ser provechosa para una investigación sobre las redes de distribución y venta del sector editorial de la España de mediados del siglo XIX pero que, para lo que a nosotros nos concierne, si bien nos permitiría calcular las tiradas de cada publicación, un simple recuento a grosso modo nos proporciona una idea sobre la magnitud del gran negocio editorial de Montaner y Simón. Es de lamentar que muchos de estos asientos, los que hacen referencia a las ventas, tan sólo ofrecen entradas como “Abono á x de x localidad por ns. Ll. a su cta. of. Garriga Nogués núm.41”, apunte que ofrece una información demasiado escasa para entender algo más sobre el concepto de los cobros.

En la década de 1880, la editorial llegó a un acuerdo con el representante Achille Ronchi para la venta de las obras publicadas en esas fechas. El contrato que firmaron ambas partes el 8 de junio de 1880 apuntaba que:

- “Primera: La editorial le encarga la venta de las obras publicadas que se relacionan (detrás) con las condiciones (...).
- segunda: Al Sr. Ronchi se le abonará un veinte por ciento (subrayado) sobre la cantidad que la casa recaude procedentes de las obras que este Sr. haya vendido completas y a condición de pagarlas al contado o a plazos mensuales.
- Tercera: Los envíos de remesa van a cargo de la casa editora.
- Cuarta: Como pago de las suscripciones que reúna el Sr. Ronchi para tomar las obras por cuadernos á medida que se vayan publicando, los editores de acuerdo con el comisionado Sr. Ronchi señalan los siguientes abonos para el pago completo de su comisión que se cobrará el interesado del Sr. suscriptor en valor de cuadernos de las obras á que se haya suscrito”.
- Quinta: Que cuando una obra se agotara, los Montaner y Simón avisarán al Sr. Ronchi. (BC, *Fons Borràs*, caja S7. Cconvenio firmado entre Achille Ronchi y Francisco Simón, 08.06.1880)

La relación de obras que la editorial ofreció al representante nos aporta una información interesante para valorar el número de obras que tenía publicadas la editorial en 1880, con tan sólo doce años de existencia. En la lista también se detalla el tipo de encuadernación y el precio de venta. El catálogo estaría compuesto por:

- *Vida de la Virgen María*, 2 tomos folio encuadernados corte dorado: 440 reales vellón
- *El paraíso perdido*, 1 tomo encuadernado corte dorado: 260 reales vellón
- *La divina comedia*, 2 tomos encuadernados corte dorado 600 reales vellón
- *Historia de España*, 6 tomos encuadernados corte dorado 1200 reales vellón
- *El telescopio moderno*, 2 tomos encuadernados 260 reales vellón
- *El mundo en la mano y la tierra y sus habitantes*, 6 tomos encuadernados 620 reales vellón
- *Historia de los Estados Unidos*, 3 tomos encuadernados 380 reales vellón
- *La Revolución francesa*, 2 tomos encuadernados 180 reales vellón

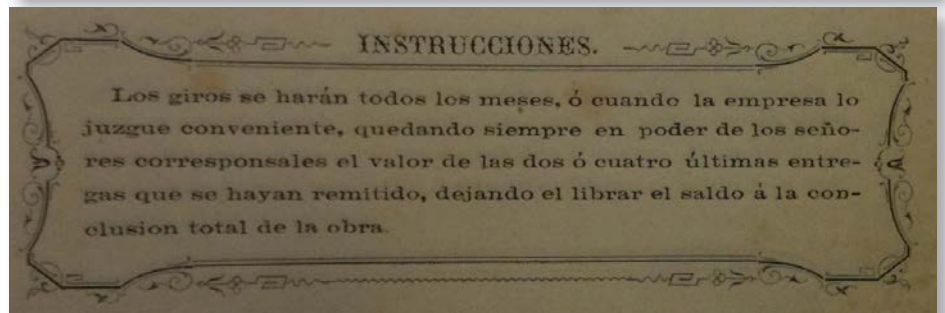
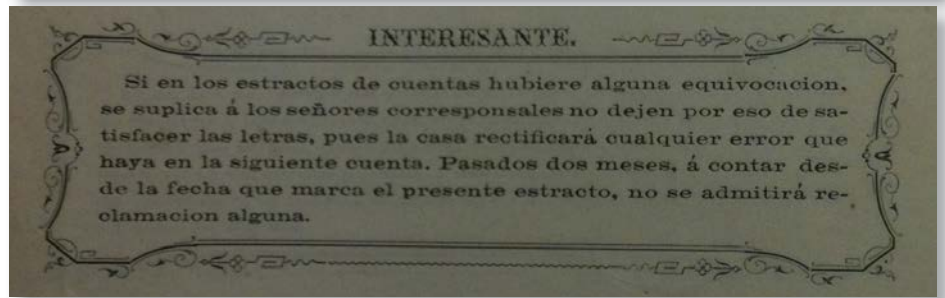
Y estas serían las obras que se vendían por suscripción:

- *El Quijote de la mancha*, 40 reales vellón
- *El mundo antes de la creación del hombre*, 22 reales vellón
- *La Revolución religiosa*, 26 reales vellón
- *La Historia Natural*, 30 reales vellón

El contrato con Ronchi se estableció para dos años y pasado ese tiempo, se ajustaron las condiciones. En septiembre de 1883, un nuevo contrato especificaba que el representante sería encargado de la venta de las obras publicadas por Montaner y Simón en exclusiva en las provincias de Madrid, Castellón, Valencia, Alicante, Galicia y Asturias y las poblaciones de Bilbao, San Sebastián, Pamplona y Vitoria. Ronchi trabajaría para la casa “por dos años en las citadas plazas previniendo que los Montaner y Simón quedarán en libertad para remitir obras encuadernadas a todos aquellos puntos desde el momento que el Sr. Ronchi salga de la plaza después de haberla trabajado”. El contrato también establecía que “percibirá el veinte por ciento que le entregaran en cuenta cuatro mil reales mensuales para descontarse el día de la liquidación cuando lo reclame el Sr. representante” y que ambos “se hacen responsables de que si algún suscriptor rehusara el pago de los plazos estipulados en la compra de alguna de las obras, la casa y el Sr. Ronchi gestionaran por todos los medios el cumplimiento de la obligación contraída por el suscriptor o bien retirarle la obra”.

En mayo de 1891, el Balance de liquidación con Achille Ronchi reconocía un volumen total de movimientos de 36.396,48 pesetas con un saldo de 1.390,69 pesetas a favor de Montaner y Simón y varias operaciones pendientes de pago por un total de 2.172,-pesetas.

El sistema de cobros que establecía Montaner y Simón con sus clientes o corresponsales se basaba principalmente en el giro postal o bancario. Se tiene constancia de que a partir de 1870 la editorial trabajaba con la banca de los hermanos Garriga Nogués (1829-1948). La modalidad de pago era a través del giro de letras de cambio. Estando en la calle de la Condesa de Sobradíel, la editorial entregaba unos documentos de liquidación que acompañaba con un estado de las cuentas contraindadas del compromiso y les emitía los correspondientes recibos “todos los meses, ó cuando la empresa lo juzgue conveniente, quedando siempre en poder de los corresponsales el valor de las dos o cuatro últimas entregas que se hubieran remitido, dejando el librar el saldo á la conclusión total de la obra”, tal como reza una apostilla a modo de “instrucciones” que se imprime en uno de los laterales del documento.



Sistema de pagos, ca.1870 © LBP

Para ello, la editorial se hacía imprimir un modelo de recibo de pago estándar en el que se indicaba al comerciante el efecto del giro:

“Sr. D.... con esta fecha giramos á su cargo, y a ocho días vista, á la orden de ... una letra por Rs. Vn. ... cuyo valor le dejamos abonado en cuenta, seguros de que será satisfecha al día de su vencimiento. A continuación acompañamos un extracto de cuenta, el cual á pesar del valor girado, arroja un saldo á nuestro favor de Rs. Vn ... que le cargamos de primera partida de cuenta nueva” (MdD, Diario núm.1,1868-1871. Hoja impresa insertada en el libro contable).

El mismo documento incluía otras apostillas en las que se anotaban advertencias sobre la formas de pago.

Ya hemos explicado que en los inicios de la editorial el sistema que utilizaron para publicar sus obras fue a través de suscriptores a quienes incluso se les premió en la primera edición de *Ecos de las Montañas* incluyendo sus nombres. Dentro de algunas obras, la editorial anunciaba además cuales serían las condiciones de la suscripción de los ejemplares, objetivo que de paso facilitaba la gestión de los representantes. En *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España* (1877) incluyeron unas páginas de advertencia en las que se explicaba a los interesados que:

“Estos tomos se repartirán por cuadernos semanales de 3 ó 4 entregas, cada una de las cuales constará de 8 páginas en folio mayor, tan perfectamente impresas y glaseadas como tiene acreditado nuestra casa”.

En la misma postdata se detallaban las condiciones económicas “El precio de la entrega será de dos reales, considerándose cada cromolitografía como dos entregas” y anunciaba que “el valor total de la obra será aproximadamente de 180,-reales tomo”, cantidad que representaba más de la mitad del sueldo mensual de un trabajador cualificado, hecho que demuestra una vez más a quien iban dirigidas las obras de la editorial catalana.

El sistema de reparto por suscripción debió ser el más beneficioso para los lectores, que no requerían desembolsar en una vez el elevado precio que suponía la compra de la obra completa, y del interés de los editores, para los que si no acertaban con la propuesta, la inversión para sacar al mercado una obra había sido mínima. Este sistema, además, les permitía publicar sus ejemplares con poco riesgo inicial y les posibilitaba el autofinanciarse con los beneficios obtenidos. Pero el reparto también conllevó ciertas incomodidades. Así por ejemplo, el ilustre Pi y Margall en una carta datada en Madrid, a 1 de octubre 1883, tuvo que reclamarles de parte del General Corona, Ministro de Méjico en España, “que hacía tiempo que no recibía las entregas de la *Historia de América* y que tenía el encargo para su Gobierno de tres ejemplares”. De hecho, la fatalidad de que los cuadernillos no llegaran a manos de sus suscriptores podía significar la imposibilidad de encuadernar la obra completa y, aunque existía la opción de adquirir el ejemplar acabado cuando la edición llegaba a su final, podía generar cierto malestar que la editorial debía evitar.

La fórmula de venta por suscripción que estableció la editorial con sus lectores funcionó durante toda la primera época de la editorial. Cuando la casa lanzó al mercado sus dos revistas, *La Ilustración Artística* y *El Salón de la Moda*, y su Biblioteca Universal Ilustrada se anunciaban todas juntas con esta modalidad en *La Vanguardia* y en los catálogos de la misma editorial. Si el lector estaba interesado podía suscribirse y recibir previo pago de 4,-reales semanales (catálogo 1912) los cinco tomos encuadernados de la serie de la biblioteca que publicaba la editorial cada año, la primera de las revistas de periodicidad semanal y la segunda, quincenal.

• **El mercado en países de lengua española**

Teniendo en cuenta la capacidad de consumo de libros que podía asumir la sociedad española, el espectacular volumen de ventas de Montaner y Simón y de otras editoriales del momento, nos hace sospechar, como sugiere Philippe Castellano, que no hubiera sido posible sin la expansión en el mercado latinoamericano (Castellano, 2008). El rigor en las publicaciones y la excelente calidad de las obras que Montaner y Simón editaba -que para estos países ya no se distribuían por suscripción sino como obras completas encuadernadas-, le hicieron merecedora de la confianza de los grandes distribuidores latinoamericanos, que aceptaron de buen grado las producciones impresas españolas favorecidas por el uso perfecto de la lengua castellana que ofrecían en contraste con la mala fama de la competencia europea y norteamericana y sus bastas traducciones.

El mercado sudamericano tradicionalmente había estado monopolizado por los Estados Unidos y por países europeos como Francia. En España, la falta de infraestructuras en el sector de las artes gráficas, que permitieran abastecer la demanda latinoamericana, había impedido que nuestro país fuera competitivo en ese mercado. Cuando las mejoras técnicas por fin llegaron a nuestras imprentas y nuestra industria editorial alcanzó los niveles de calidad y producción del resto de Europa, pudo proyectarse hacia los países de Latinoamérica con los que compartía una misma lengua y arrebatar ese mercado potencial que había perdido. Además, el negocio y sus beneficios inmediatos eran incalculables.

Disponer de infraestructuras de transporte y comunicación que rindieran un servicio adecuado para que el comercio del sector editorial con los países de ultramar pudiera darse con éxito, era indispensable. La capital catalana disponía para ello de la mejor situación geográfica del Mediterráneo y una red portuaria con líneas marítimas que ofrecían servicios regulares con normalidad para todos los movimientos de paquetería que se necesitaran. Las anotaciones que se reflejan en los libros contables de nuestra editorial acreditan ampliamente dichas transacciones.

Desde los inicios de la casa editora se tiene constancia de los movimientos comerciales que mantuvieron con esos países de lengua castellana. Del éxito de dichas exportaciones encontramos testimonios bien asentados en esos libros manuscritos, donde las primeras anotaciones que informan sobre el interés y las ventas en esos países ya hacen referencia a los primeros títulos que eran gestionados a través de un primer distribuidor de Buenos Aires. Los libros se expedían mediante unos representantes, que trataban con los transportistas y a quienes la editorial sufragaba directamente los costes del envío. Entre los más habituales para ese trayecto transoceánico estaba

Eugenio Hains de Marsella que, por mediación de Antonio Solá Amat, desde 1870 despachaba los libros por kilos embalados en cajas y hacía un recorrido en barco desde el puerto de Barcelona a Marsella y de allí a Buenos Aires. Además, parece que la editorial contrató a algunos representantes como José Astort, quien actuó en nombre de la editorial para gestionar la apertura de nuevas sucursales fruto de su visita pagada por la empresa a Méjico y a La Habana, donde a pesar de la gravedad de los acontecimientos políticos que se vivían en torno a la guerra por la independencia de Cuba como colonia española, se seguía consumiendo gran cantidad de libros de la firma. Según se comprueba en el libro contable Mayor 1, en 1881 la editorial había realizado exportaciones a Méjico por un total de doscientos ochenta mil reales y en 1882 se habían duplicado. Algo mayor fueron los envíos a La Habana a través de su comisionista Valls y Artiaga. Las remesas de cajas a este destino ascendieron a un importe total de trescientos noventa mil reales en 1881 y un año después, la cifra alcanzaba más de ochocientas cincuenta mil reales.

En La Habana, precisamente, se sabe que José Montaner, hermano del primero de los dos socios, disponía de una librería sucursal en la calle de O'Reilly, 91 y que mantuvo relaciones comerciales muy fluidas con la editorial catalana. Así lo certifican algunos cargos de dos mil reales que aparecen en el Diario 1 de cuentas desde 1868 en concepto de sus envíos, especialmente de la *Historia de los Estados Unidos*. En 1881, las cifras de ventas a este destino ascendían a más de treinta mil reales, importe que cuatro años más tarde se había triplicado.

Entre las cifras que se contemplan en el libro contable del Mayor 1 de las últimas décadas del siglo XIX, figuran las exportaciones a países de lengua hispana que revelan el gran interés por las ediciones de Montaner y Simón en ese lado del mundo. Juan Capella, quien fuera representante en Guatemala, en tres años recibió libros por un valor de ochenta mil reales. En Montevideo se alcanzaron ventas por importes elevados, el primer año más de doscientos mil reales y tan sólo un año después, la exportación alcanzaba casi los trescientos mil reales. También se cuenta con las ventas de Ramon Espasa y Cia. en Buenos Aires que, aunque no figura entre los nombres que cita Castellano como familiar de los Espasa, si consta que esa editorial distribuyó en Sudamérica material catalán de otros editores (2000, 495) y por tanto, debió tratarse del corresponsal de Montaner y Simón en Buenos Aires. Algo más moderadas fueron las ventas en Chile, aunque de un año a otro también fueron *in crescendo*. De unos ochenta mil reales vendidos en 1883 en ese país, se aumentó a más de cien mil el año siguiente. Por último, los datos que se obtienen de Filipinas, otra de las grandes consumidoras de libros de Montaner y Simón, son que a través de Manuel Arias, representante en Manila, se facturaron veintiún mil reales en 1881, importe que creció a veintinueve mil en 1885.

Jean François Botrel observaba que en 1884 Montaner y Simón disponía de una red de trece sucursales en Hispanoamérica y que las mismas denominaciones de algunos títulos como el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* ya eran una clara muestra de los planteamientos editoriales y comerciales con vistas a la exportación a esos países (Botrel, 2006: 34). Y lo cierto es que a finales de siglo, en 1897, Montaner y Simón presumía en su membrete comercial de su papel de carta de tener esas trece sucursales, Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, Puerto Rico, La Habana, México, San Salvador, Bogotá, Guatemala, Caracas, Lima, Callao y Valparaíso, como sedes representantes de la editorial en Latinoamérica.

En el momento de consolidación y más esplendor de Montaner y Simón que fue contemporáneo al de la exaltación que implicó la época del Modernismo, la editorial ofrecía un catálogo que tanto podía complacer a la sociedad burguesa emprendedora como al asalariado que se alfabetizaba y que por primera vez accedía a la cultura. La expansión comercial por los países latinoamericanos, hacia donde salían barcos mercantes cargados con toneladas de libros desde nuestro puerto hacia los destinos del nuevo mercado, eran pronóstico de éxito garantizado. Nos asegura Román Arranz que “a finales de siglo, la editorial Montaner y Simón, ella sola, embarcaba hacia ultramar unas ciento veinte toneladas anuales de libros impresos” (Arranz, 1990: 286).

• Promoción y publicidad en prensa

En los primeros años de Montaner y Simón, la editorial se autopromocionaba en sus propias publicaciones. No tenemos constancia de que la empresa publicitara sus obras en los medios de comunicación existentes o en cualquier caso, no en la manera que entendemos hoy en día la publicidad. En realidad, era costumbre que cuando sacaban al mercado una nueva obra, en las últimas páginas del tomo se destinara un espacio para anunciar aquellos títulos que la editorial había publicado y de los que todavía tenía ejemplares en sus almacenes. Del mismo modo, al finalizar el libro también se incluían unas páginas informativas que explicaban los sistemas de venta y suscripción a los que podían acogerse los compradores. A modo de ejemplo, transcribimos las últimas páginas que aparecen en la obra *Vida de la Virgen María con la Historia de su culto en España* (1877) escrita por Vicente de la Fuente, en la que se detallan las siguientes condiciones de venta:

“CONDICIONES DE LA SUSCRIPCION: La obra cuya publicacion tenemos el gusto de anunciar, y cuya preparacion nos ha costado muchísimo tiempo, constará de dos tomos de regulares dimensiones, el primero destinado exclusivamente á la Vida de la Virgen, y el segundo á la de su culto en España. Estos tomos se repartirán por cuadernos semanales de 3 ó 4 entregas, cada una de las cuales constará de 8 páginas en foleo mayor, tan perfectamente

impresas y glaseadas como tiene acreditado nuestra casa. La ilustracion se compondrá de 20 á 30 bellísimas cromo-litografías, esmerado trabajo artístico hecho en vista de los mejores cuadros y de la célebre coleccion de dibujos del renombrado artista Overweck; y además de 10 á 15 láminas grabadas en madera, entresacadas de la soberbia coleccion que dibujó para la Sagrada Biblia el eminente Gustavo Doré. Entre las cromo-litografías que ilustran el segundo tomo, ó sea el de la Historia del culto de la Virgen en España, figurarán varias con la reproduccion exacta de las sagradas imágenes de Nuestra Señora de Montserrat, de la del Pilar de Zaragoza, de la de los Desamparados de Valencia, y en fin de aquellas á quienes mas devocion se profesa en las diferentes comarcas españolas: para cuyo delicado trabajo se ha comisionado á los principales artistas de las capitales donde aquellas se venera. Aparte de esto, para dar mayor realce á la obra, y á fin de que todo contribuya á armonizar tan agradable conjunto, se orlarán las páginas de texto con variadas y lindísimas viñetas alegóricas, dibujadas y grabadas con minuciosa perfeccion. PARTE ECONOMICA: El precio de la entrega será de DOS REALES, considerándose cada cromo-litografía como dos entregas. Las grandes láminas dibujadas por Gustavo Doré SE REGALARAN á los Srs. Suscritores, á pesar de su notable valor artístico y material, y de sus considerables dimensiones. Creemos inútil insistir en encomiar las ventajosas condiciones anunciadas; solo sí rogamos que examine detenidamente el primer cuaderno que se halla de muestra en las principales librerías y centros de esta Capital, y en casa de nuestros corresponsales, seguros de que su fallo ha de ser tan favorable como deseamos. El valor total de la obra será aproximadamente de 180,-reales tomo. PUNTOS DE SUSCRIPCION: Barcelona,- en todas las librerías y centros de suscripcion. Provincias, América y Extranjero,- En casa de nuestros corresponsales ó dirigiéndose á esta Administracion, calle de Casanova, 8, ensanche.” (*Vida de la Virgen María con la Historia de su culto en España*, 1877, Tomo I, p.335)

A partir de 1881, las obras de Montaner y Simón se anunciaban con meticulosa regularidad en la prensa escrita más leída de la ciudad y la provincia. En las ediciones de *La Vanguardia* siempre solían aparecer referencias sobre las novedades y entregas de las obras en forma de reseña bibliográfica, aviso editorial o anuncio publicitario.

Desde 1881, año en que apareció por primera vez *La Vanguardia*, Montaner y Simón se alió con el diario aprovechando sus páginas para informar de sus obras. Cuando se trataba de anuncios publicitarios, éstos aparecían en la primera página de la edición, normalmente la de tarde. Durante los primeros días de la novedad editorial, los anuncios aparecían con una frecuencia diaria en un lugar destacado en el centro de la página y con tipografías llamativas propias de la exuberancia del período decimonónico. Desde 1884, lo hicieron para anunciar la salida de su Biblioteca Universal Ilustrada, de su *Ilustración Artística* y de su *El Salón de la moda*. Las tres publicaciones se ofrecían juntas “por el precio verdaderamente fabuloso de cuatro reales semanales”. Además, se indicaba al público lector “que podía suscribirse en todas las librerías de España y en casa de los corresponsales de la casa” (*La Vanguardia*, 10.01.1884, p.1)

En un gran número de ocasiones, los avisos de las entregas aparecían en un formato más propio de comunicado periodístico. En la sección de Crónicas junto a noticias sobre los ferrocarriles, sobre el servicio militar de los varones o sobre cualquier información de interés público, se anunciaba que “Se ha publicado el núm. 244 de La Ilustración Artística, al que acompaña El Salón de la Moda. Ambas revistas las edita en esta capital la acreditada casa de los señores Montaner y Simón” (*La Vanguardia*, 04.09.1886, p.4) pero no se ofrecía ningún dato sobre precios ni sistema de distribución, hecho determinante para entender su sentido informativo.

Unos diez años más tarde de su primera aparición, cuando este popular diario perfeccionó sus contenidos, abrió una sección con el nombre de Publicaciones recibidas donde diariamente analizaban las novedades que les remitían los editores catalanes. Las noticias, de carácter informativo, solían ofrecer una relación listada estructurada siempre según el mismo orden:

“El 563 de La Ilustración Artística acompañado de un prospecto de la Historia de la América Antecolombiana, escrita por don Francisco Pi y Margall, y que ha de editar la casa Montaner y Simón. Además de otros muchos preciosos grabados, lleva unos que representan la nao Santa María y las carabelas Pinta y Niña, y los planos de una y otras”. (...) Los números 263 y 264 del Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano que con tanto éxito publica la casa editorial Montaner y Simón. En la segunda de dicha entregas empieza la letra J”. (*La Vanguardia*, 27.10.1892, p.5).

El objetivo principal del apunte que aparecía en el diario era informar a los suscriptores del lanzamiento del cuadernillo que la editorial había sacado a la venta. La descripción detallaba que ofrecía de las obras ha supuesto un valor incalculable para nuestra investigación histórica:

“el numero 592 de la Ilustración Artística, con el correspondiente de El Salón de la Moda. (...). Los cuadernos 19 y 20 de El Mundo Físico, obra escrita por Amadeo Guillemin. Los cuadernos 289,290 y 291 del soberbio Diccionario Enciclopédico que editan los señores Montaner y Simón. El primero va acompañado de una magnifica carta topográfica de la luna, copia sacada de las fotografías de W.de la Rue y de J.Vasmyih; el segundo un notabilísimo facsímile en tamaño natural del testamento de Luis XVI, escrito por el desgraciado monarca en la prisión de Temple el día 25 de diciembre de 1792 y el tercero, una lámina con muestras de llaves de diferentes estilos y gustos”. (*La Vanguardia*, 19.03.1893, p.3)

Otro tipo de publicidad que ofrecía el mismo diario fueron las notas de prensa o comunicados que escribían sus columnistas o periodistas colaboradores en un formato de reseña de opinión y que muy frecuentemente servían para elogiar efusivamente la magnitud de la editorial o la cali-

dad de las publicaciones. Así lo constatamos en:

“La acreditada casa editorial de los señores Montaner y Simón, la primera en España por su importancia, ha empezado la publicación de la tercera serie de la Biblioteca Universal, cuatro obras: La vida normal y la salud de Verneuil, La civilización de los árabes de Le Bon, La tierra y el hombre de Federico de Hellwald, y las Obras Completas de Larra. (*La Vanguardia*, 03.01.1886, p.7).

Palabras que hacen honor a su reconocido prestigio. También observamos este gesto de admiración en este otro redactado como:

“Por la acreditada casa editorial de los Señores Montaner y Simón se han publicado los números 211 y 212 de la notable revista La Ilustración Artística y el 54 de El Salón de la Moda. Ambas publicaciones se recomiendan al público, tanto por su ameno texto como por sus preciosos grabados y figurines. La parte tipográfica, como salida de los talleres de dicha casa, no tiene rival” (*La Vanguardia*, 22.01.1886, p.5).

que dan crédito a lo expuesto.

En cualquier caso, gracias a la publicidad de pago o a la promoción que se ofrecía de las obras, debió considerarse el medio más adecuado, y tal vez el único sistema efectivo, para vender las publicaciones. La cantidad de datos que reúne la publicidad que aparecía en *La Vanguardia* además de aportarnos información de primera mano sobre las obras que publicaba la editorial, nos ha permitido conocer de cerca la evolución del negocio, la frecuencia, el éxito de las obras y a nuestro juicio, lo más revelador, considerables aspectos de valor artístico. Así, anuncios como los que se detallan a continuación nos descubren aspectos sobre sus colaboradores artísticos, nos indican cuáles son las entregas de la célebre Biblioteca Universal Ilustrada, la aparición de las novedades literarias del momento e incluso nos informan sobre los precios de las mismas:

“En el número último de la Ilustración Artística descuella un acabado dibujo a pluma del señor Pellicer representando al actor Novelli en Nerón. Publica además notables dibujos y escogido texto. La Biblioteca Universal reparto 396, la curiosa Revista de la Exposición Universal de París y además las obras Historia de los Romanos de Durry, Las razas humanas de Ratzel. Y la revista El Salón de la Moda” (*La Vanguardia*, 03.08.1889, p.2).

o bien:

“La acreditada casa editorial da los señores Montaner y Simón ha comenzado á publicar una nueva edición popular de «La Sagrada Biblia», traducida de la Vulgata latina al español, por don Félix Torres Amat, y revisada por don José Ildefonso Gatell. Las condiciones materiales de esta edición son excelentes, contribuyendo á ello la profusa ilustración que se compondrá de más de mil grabados intercalados en el texto, y además cuarenta láminas sueltas comprendiendo mapas, cromos y láminas en negro. En cuanto á las condiciones económicas no pueden ser mejores, pues el precio de cada entrega se ha fijado en 10 céntimos” (*La Vanguardia*, 07.02.1890, p. 2).

Por último observar a modo de anécdota, que *La Vanguardia* también tuvo su utilidad como medio de difusión pública de las quejas de sus subscriptores. Así quedó reflejado en una edición donde una nota de prensa alegaba que:

“varios suscritores á la magnífica Historia del Arte que publican los señores Montaner y Simón, nos suplican indiquemos á dichos editores la conveniencia de hacer los repartos con más oportunidad, pues a pesar de los seis años que lleva de publicación solo han salido ochenta y pico de cuadernos y esto hace la obra interminable. (*La Vanguardia*, 25.03.1891, p.2).

4.1.2. Primera etapa. Gestión literaria: Autores y colaboradores literarios

La acreditada reputación que mantuvo Montaner y Simón durante esta primera etapa de su existencia propició que dispusieran del elenco científico y literario más prestigioso de finales del siglo XIX. Los trabajos de los mejores eruditos de cada especialidad de la Ciencia y de la Historia a escala internacional, formaban parte de su catálogo. En literatura, la influencia de las corrientes románticas que llegaban de Europa, el naturalismo de Émile Zola y el realismo de Stendhal o Dumas, también quedaban patentes en la poesía y en las novelas por entregas que publicaba la casa.

Montaner y Simón inició su hazaña editorial con una primera obra escrita por José de Zorrilla (1817-1893). En enero de 1868, el poeta y dramaturgo escribía a su amigo Josep Puig i Llagostera explicándole que Francesc Simón acudió a él para encargarle la traducción o la paráfrasis de unos versos de Alfred Tennyson para los que aprovecharía unas láminas de Gustave Doré.

Según manifestaba Alfredo Gallart, gerente de la editorial durante los años 1939 a 1947, en una entrevista concedida a la revista Destino en la que se le pidió que explicara anécdotas sobre la edi-

torial, el poeta “pronto se dio cuenta que su inglés era muy precario y sugirió al editor escribir un largo poema sobre las láminas de Doré, prescindiendo del texto del vate Ossian. Este es el origen de su obra *Ecos de las Montañas*” (Destino, 1944: 358/14). Así pues, Zorrilla no se limitó a traducir los versos del inglés sino que decidió escribir unas leyendas originales a partir de la historia de Cataluña y las ilustraciones del célebre Gustave Doré. El poeta quiso documentarse sobre nuestro país para poder escribir con certeza sus versos. En una carta al mismo Puig Llagostera le explicaba desde Estépar, el 26 febrero 1868, que:

“No he adelantado lo que quería de mi primera leyenda porque he tenido que hacer muchos estudios históricos para ella; pues quiero que todas esas leyendas ilustradas sean de Cataluña, porque soy agradecido al mejor amigo que está dispuesto á reventar conmigo, que es catalán y se llama como v. sabe” (BC, *Fons Borràs*, caja Z5, Zorrilla, Estépar, 26.02.1868).

En la misma carta, el escritor también le comunicaba su previsión para visitarle

“Este trabajo puede durar ocho o quince días por el mal estado de mi salud (tengo escorbuto y reumas) y por el hastío con que veo los versos, los libros, el tintero y los papeles; pero inmediatamente que concluya, me planto ahí avisando á v. con dos días de anticipación”. (BC, *Fons Borràs*, caja Z5, Zorrilla, Estépar, 26.02.1868).

Efectivamente, un dato relevante que nos dejó Alonso-Cortés fue que los asuntos estuvieron tomados principalmente de la *Historia de Cataluña* de Don Víctor Balaguer con sus variantes poéticas y sobretodo por atenerse a los dibujos de Doré que en realidad, dice el biógrafo, “lo que verdaderamente daba pena era ver como el poeta tuerce y esclaviza su inspiración, falsea los hechos históricos y añade los menos oportunos, todo para buscar situaciones adecuadas a los grabados con los que Doré ilustró los *Idylls of the King*, de Tennyson” (Alonso-Cortés, 1943: 727-28).

Zorrilla se inspira en la obra *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* de Víctor Balaguer y aprovecha las láminas del artista francés dando un nuevo contexto, asunto, lugar, personajes y época a la Cataluña medieval y sus héroes. Pero aunque lo que el autor escribe tiene referentes de Balaguer, tal como nos indica Juan Miguel Zarandona también tiene mucho de su propia imaginación y contiene otros tantos elementos de la Renaixença y del movimiento que se inició para la recuperación de la cultura catalana. Es una visión romántica de la naturaleza -las montañas- como el sonido característico más propio de estos parajes -los ecos-, verdadera explosión de romanticismo desbordado y del más auténtico patriotismo, donde las escenografías son muy preciadas y hacen alarde a la manera romántica del viaje, en el caso de Zorrilla, describiendo los Pirineos. (Zarandona, 2004).

Zorrilla ya habría entregado algunos poemas -según el contrato que firmó con los fundadores de la editorial lo debió hacer entre la primera quincena de febrero, en marzo y en abril de 1868- cuando escribió de nuevo a su amigo el 1 de octubre de 1868, para decirle que el trabajo de los versos le desbordaba y necesitaba recluirse en el más absoluto encierro

“El Castillo de Waifro me arruina y me desacredita. En concluyéndole, tendré qe pegarme un tiro y; al carajo! Aquí estoy encerrado como un loco, luchando conmigo mismo, hastiado y harto de trabajar (...). He prohibido que nadie me venga á ver y me estoy embruteciendo, y no sé nada de lo que pasa” (BC, *Fons Borràs*, caja Z, Zorrilla, 01.10.1868).

Al final de la carta se despide diciendo “*sic itur ad astra* (Virgilio) traducción: así se va uno al carajo. Yo.” Y firma “fin del zorro”. Aún demostrando cierto humor sarcástico, los comentarios del autor denotaban el estado de un hombre angustiado por no poder cumplir con el compromiso adquirido entre él y la editorial.

Pero la situación de Zorrilla no debió ser tan desesperada si, ateniéndonos a un texto de Alonso-Cortés, parece que cuando el poeta estuvo alojado en casa de su amigo Puig Llagostera, dedicó más tiempo a entretenerse que no a cumplir con la palabra dada a la editorial, quienes seguramente debieron aguantar estoicamente los retrasos del escritor. El mismo autor confesó que poco tiempo pudo dedicarle a la escritura de *Ecos de las Montañas* mientras atendía a todos

“los convites, veladas, excursiones y extremados obsequios con que los catalanes me honraron por aquel tiempo. (...) En medio de un capítulo, el municipio de Tarragona, la comisión de los juegos florales de Reus o cualquier otra delegación de perentoria fiesta mayor (...) y empezaba conmigo una semana de bailes, lecturas, festines y serenatas; y los buenos de mis editores Montaner y Simón quedaban en Barcelona con las manos en la cabeza, sin poder dar a sus suscriptores de mis *Ecos de las Montañas* otra razón de la falta de entregas que la de que el autor estaba en una o en otra fiesta, en tal o cual población. Cuando de ellas a Barcelona me devolvían los que para ellas me secuestraban, yo no tenía ni tiempo de leer lo que iba publicando; y sin saber lo que decía, y esperando el cajista las cuartillas en la antesala, concluía línea tras línea y verso tras verso la atrasada entrega, que permitía respirar a los Montaner y Simón; quienes aceptaban los insulsos desatinos de mi original, contentísimos de saber que mi alma y mi cuerpo debían rendir y abrumar todas aquellas extremosas demostraciones de entusiasmo de los pueblos catalanes por el poeta castellano” (Alonso-Cortés, 1943: 725-26).

Cuando *Ecos de las Montañas* salió a la luz estuvo compuesto de una Introducción, que constituyó un canto a la belleza romántica y a las grandes alturas naturales de los Pirineos, y de varias leyen-

das, género que Zorrilla dominaba con soltura. El castillo de Waifro, con miles de versos algunos incluso excesivamente monótonos, La fe de Carlos el Calvo y Los encantos de Merlín. La obra se fue distribuyendo por entregas a medida que el autor componía sus versos.

En las condiciones del contrato que el escritor y los editores firmaron en Madrid el 14 de diciembre de 1867 para formalizar el compromiso y encargo de la traducción de los cuatro poemas de Tennyson y que acabaría siendo *Ecos de las Montañas*, se establecieron unas fechas de entrega a razón de un poema al mes que debía contener un mínimo de mil quinientas líneas de versos, según se contemplaba en la quinta condición del contrato “Cada uno de estos poemas deberá contar cuando menos de mil quinientas a mil seiscientas líneas”. Por este trabajo, el traductor contaría con la ayuda de dos colaboradores y recibiría cuatrocientos escudos -unas cuatro mil pesetas- por cada poema entregado según se indicaba en la séptima condición “Los señores Simón y Compañía pagaran al señor Zorrilla o a sus apoderados, señores Hostiz, cuatrocientos escudos por el original de cada una de las paráfrasis de los indicados poemas al entregarlos el señor Zorrilla en los plazos marcados a cada uno”.

En lo que se refiera a los asuntos económicos del contrato, el acuerdo al que llegaron Zorrilla y la editorial para escribir unos versos completamente nuevos en vez de traducir o parafrasear los del inglés, debió comprender una modificación de los abonos al autor. En efecto, los apuntes registrados del Diario 1 revelan que la editorial debió anticipar algunos de los pagos pero que no fue hasta el 11 de agosto de 1870 cuando se liquidaron los dieciséis mil reales -cuatrocientos escudos por poema- en concepto de los originales de *Ecos de las montañas*³⁰. A partir de entonces, observamos en varias fechas posteriores, abonos al escritor de mil y tres mil reales, que debieron corresponder a los beneficios por reimpresiones de los dos tomos, entre ellas, una reciente de 1872.

Debió ser tan sorprendente el éxito de la obra de Zorrilla que poco después, en 1869, el ilustre poeta se ofreció para escribir un nuevo título para Montaner y Simón. En esta ocasión, las partes convinieron unas nuevas condiciones que quedaron reflejadas en el siguiente contrato:

“Don José Zorrilla, autor y los sres. Montaner y Simón editores han convenido en lo siguiente: Primero. El señor Zorrilla escribirá bajo el título de El Cid el poema legendario de este héroe castellano en la forma poética que el poema juzgue más conveniente para el argumento de la obra. Segunda. Los señores Montaner y Simón imprimirán dicho poema en las formas y condiciones que más se acomoden a su publicación, pudiendo hacerlas bajo las bases y condicio-

30. Manuscritos escritos en cuartillas que se encuentran custodiadas en perfecto estado de conservación en el Fondo Borràs de la Biblioteca de Catalunya.

nes que crean más favorables del éxito de la publicación. Tercera. Las dimensiones del poema serán las que el autor juzgue necesarias, contando sin embargo con que los versos no pueden pasar de 10.000 (diez mil) ni bajar de 8.000 (ocho mil). Cuarto. El señor Zorrilla se compromete a entregar el completo del original del dicho poema por todo el mes de Enero próximo (1870) y por su parte los señores Montaner y Simón al pago de seis cientos escudos en los meses de Noviembre y Diciembre del corriente año. Quinto. Las cantidades entregadas desde Mayo próximo pasado, día en que se liquidó la cuenta de los Ecos de las Montañas serán considerados como entregas hechas á cuenta del Cid cuyo pago total será en la forma y manera que se hizo en el último trabajo de dicho señor en Ecos de las Montañas. Los sres. Montaner y Simón emprenderán la publicación cuando mejor convenga a sus intereses. Barcelona, 20 noviembre 1869. Firman José Zorrilla. Montaner y Simón.” (BC, *Fons Borràs*, caja Z3)

Los versos de *La Leyenda del Cid* no se publicaron hasta 1882, cuando Montaner y Simón ya se encontraba en su sede de la calle Aragón. El autor entregó los originales en cinco cuadernos -conservados también en la Biblioteca de Catalunya- según se había convenido en el contrato el año 1872. La editorial pago veintiocho mil reales -siete mil pesetas de aquellos momentos- por la propiedad de la obra. Así lo anunciaba el recibo firmado por José Zorrilla en Barcelona a 16 diciembre 1873 en el que se liquidaba “el resto que me faltaba cobrar hasta veintiocho mil reales, en que estaba ajustada la propiedad de *La Leyenda del Cid* para la edición de lujo que piensan publicar de este libro los citados señores”. El mismo día, el autor firmaba otro recibo por “la cantidad de tres mil quinientos reales que me obligo a devolver en el término de dos años, entendiéndose que de no hacerlo así, quedarán autorizados los citados señores Montaner y Simón para publicar una edición económica de mi leyenda de *El Cid*”.

Zorrilla murió en 1893 y haciendo homenaje a tan significativa pérdida y para extender su legado a una sociedad más amplia y dispuesta a la compra, la editorial publicó una versión económica de *Ecos de las Montañas* (1894) en un formato reducido que se incluía en su colección de la Biblioteca Universal Ilustrada. También publicaron un fragmento de *La leyenda de Don Juan Tenorio* (1895) para lo que aplicaron las mismas características comunes a toda la serie.

Todo ello vino acompañado de un malentendido con la viuda del autor. El 17 de Junio de 1893, seis meses después de su muerte, la Sra. Juana de Pacheco, su viuda, enviaba una carta a la editorial manifestando su desacuerdo en que se publicaran las obras del difunto sin el pago de los derechos de autor. La carta de dicha señora alegaba que:

“el sr. Delgado tiene un documento con el cual se opone a que se haga la publicación, como v.v. verán por esas consultas solo teniendo un documento, en el que mi marido le hubiera ven-

dido el derecho de colección podría oponerse de modo que todos los otros que presenta son nulos y sin ningún valor para una oposición como la que hace. (...)” (BC, Fons Borràs, caja Z5, Pacheco, 17.06.1893)

Pero como ya hemos demostrado, los hábiles editores se habían esmerado en dejar bien asentadas las negociaciones con su apreciado escritor y su viuda no tuvo nada que reclamar.

La siguiente obra iniciada inmediatamente después por Montaner y Simón, fue *Historia de los Estados Unidos* (1868) escrita por J.A. Spencer, miembro de la prestigiosa Sociedad Histórica de Nueva York, el museo más antiguo de esa ciudad. La editorial consideró que esta obra podría ser fundamental para poner en conocimiento de la emergente sociedad americana al público lector erudito y decidió iniciar las primeras gestiones para editar la magnífica obra ilustrada en nuestro país y a Latinoamérica. Los primeros cuadernos de la edición española fueron traducidos por Don Marcial Busquets quien cobró por ello 320,-reales en 1869. Los seis siguientes pliegos de esa historia los tradujo José Luis Casaseca por otros 640,-reales. Por último, el reconocido Don Enrique Leopoldo de Verneuil fue quien definitivamente se encargó desde 1869 y por unos honorarios más elevados, de traducir el resto de los tres tomos.

Verneuil también fue el traductor de una gran parte de las obras que editó en este primer período Montaner y Simón. Hasta 1890 a este políglota escritor se le encuentra en las portadas de las versiones españolas eruditas que la editorial publicaba para su público selecto. Fue el caso de *El mundo antes de la creación de hombre, origen del hombre; Origen del hombre, Problemas y maravillas de la naturaleza* (1870-1871) del polifacético químico y dramaturgo francés Guillaume L. Figuier, (1819-1894) y *Historia de los griegos*, desde los tiempos más remotos hasta la reducción de Grecia a provincia romana del historiador francés Víctor Duruy (1811-1894). En 1874 también tradujo *El hombre y el animal* obra de carácter científico divulgativa del francés Arthur Mangin (1824-1887).

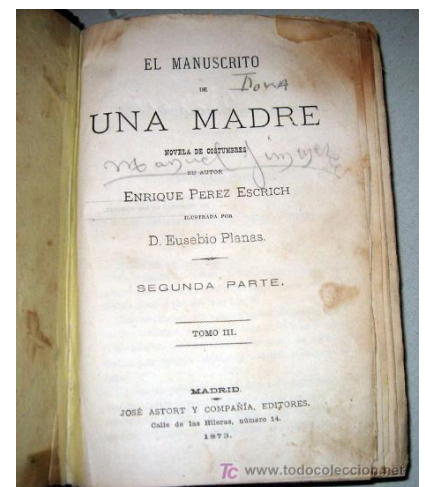
Ya hemos citado que entre 1872 y 1876 la editorial publicó *La Creación: Historia Natural* escrita por la Sociedad de Naturalistas y dirigida por el catedrático en Geología y Paleontología, Juan Vilanova y Piera (1821-1893). Se trataba de su primera obra de carácter científico divulgativo que comprendió ocho volúmenes. Una obra sorprendente porque en ella se incluía una primera parte donde se exponía en antecedente las teorías de Darwin y su *El origen de las especies*.

Un gran número de escritores que formaron parte del elenco editorial se encontraban en Madrid. Eso obligó a los editores catalanes a contar con la colaboración de expertos que gestionasen y

administrasen la empresa en la capital española. Debe destacarse, por tanto, la labor realizada por algunos profesionales que actuaron como agentes literarios en representación de y para Montaner y Simón. En estos primeros años de la editorial, en Madrid se encontraba José Astort que ya había comenzado su relación profesional con los editores viajando a Sudamérica para llegar a acuerdos comerciales entre distribuidores de estos países latinoamericanos y la casa catalana. En 1871 sabemos que el empresario disponía de la Editorial José Astort y Compañía en la misma capital española, desde donde debió gestionar algunas de las negociaciones de la editorial con los autores madrileños más significativos. Astort fue el encargado de mediar con Enrique Pérez Escrich (1829-1897) un novelista que llegó a ser uno de los autores más leídos de su generación y que acumuló una gran fortuna especialmente con folletines sentimentales. Montaner y Simón le publicó su exitosa novela por entregas *El manuscrito de una madre* (1877) con la que alcanzó una amplia popularidad y que acabaron siendo cuatro tomos. Pero se da la circunstancia de que la editorial madrileña ya había editado la misma obra en 1873 y volvería a reeditarla en el mismo año que los editores catalanes, en 1877.

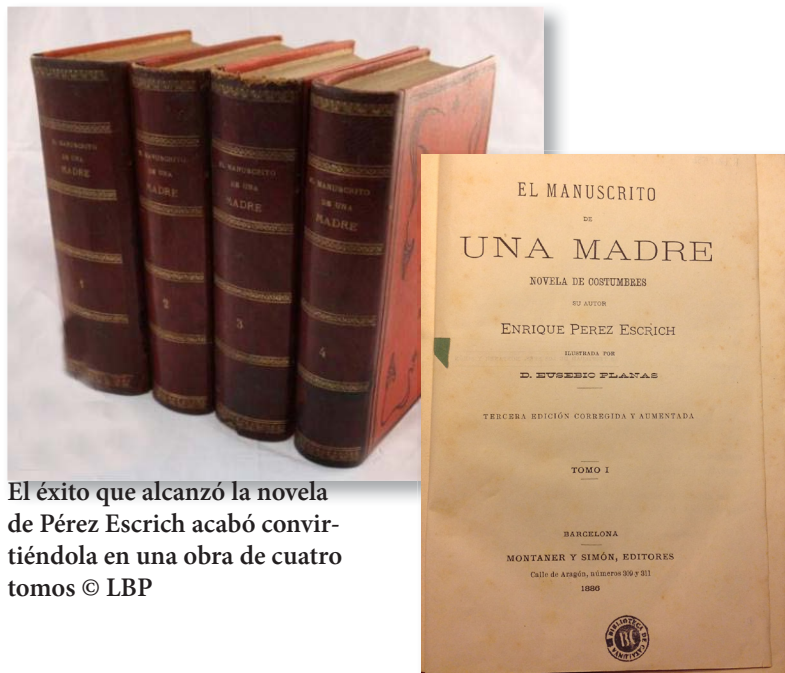
Astort medió en el contrato entre el autor literario y Montaner y Simón para que se editara desde la capital catalana. En él se acordaba que Pérez Escrich se comprometería a hacer cuatro entregas semanales de dieciséis páginas y se le pagarían doscientas cincuenta pesetas por cada una de ellas. El contrato dejaba claro que:

“Los Sres. Montaner y Simón editores de Barcelona y el señor Don Enrique Pérez Escrich autor, tienen tratado y convenido el escribir una novela bajo el título del Manuscrito de una madre (subrayado en rojo) bajo bases y condiciones siguientes. Primera: el Sr. Escrich se obliga á entregar á los editores cuatro entregas semanales de á diez y seis páginas cada una tomando por tipo las que se publican á cuartillo de real en sus mismas obras. Segundo: los Sres. Montaner y Simón pagarán ochenta pesos por reparto (subrayado) al citado Sr. Escrich, o sean veinte por entrega de diez y seis páginas, quedando propietarios absolutos de la antedicha novela (subrayado). Bajo estas bases firman los interesados la presente minuta que tendrá fuerza de contrato para resolver cualquiera dificultad que se presentara”. Barcelona (sin fecha) Firma Enrique Pérez Escrich (BC, Fons Borràs, caja P5, contrato)



Hay que suponer que la primera edición de Montaner y Simón fue en 1877 a pesar de que la obra fue escrita y pagada por ellos entre 1873 y

El manuscrito de una madre de Pérez Escrich, edición de José Astort y Cia (1873) © www.todocoleccion.net



El éxito que alcanzó la novela de Pérez Escrich acabó convirtiéndola en una obra de cuatro tomos © LBP

1874 según los documentos que acreditan el cobro semanal de los cuadernos. El agente se encargó de redactar los acusos de recibo a nombre del autor “que ha recibido de D. José Astort la cantidad de mil reales á cuenta del cuaderno 36 de la obra que con el título de El manuscrito de una madre, le estoy escribiendo. Y lo firma en Madrid 26 de septiembre de 1873”, por ejemplo. La frecuencia de los recibos que se conservan, del 36 al 42, revelan que aún así, no debieron cumplirse las entregas con regularidad en las fechas acordadas.

Desde 1881, Enric Pérez Escrich escribió otras novelas que la editorial guardó y jamás vieron la luz. También se le pagó por varios artículos que saldrían publicados en la revista *Ilustración Artística*. Doscientos reales por un artículo inédito *Las golondrinas y las codornices*; cien pesetas por la novelita *El diablo lo envía* (1885) compuesta de ochenta y cinco cuartillas originales escritas cuyo destino también iba a ser la misma revista. En marzo de 1893, el autor recibió dos mil pesetas por la propiedad de la novela *Sor Clemencia* (1895) que la editorial publicó en su Biblioteca Universal.

Los editores debieron ser conscientes y bien conocedores de las leyes que les amparaban en la gestión editorial y sin duda no estuvo exenta de algunas dificultades. Los enfrentamientos que se debieron producir entre autores y editores, desencadenaron a que un grupo de empresarios catalanes se reunieran para atender el asunto, según reza en una nota de prensa de *La Vanguardia* en la que se advertía que:

“Hoy saldrán para Madrid, los señores Henrich, Simón y Bastinos, comisionados por los editores de esta ciudad para gestionar la favorable resolución de varios asuntos, y en especial el que se refiere al registro de la propiedad intelectual” (*La Vanguardia*, 03.05.1894, p.2).

Así ocurrió que los editores de Escrich, un año después, reaccionaron con pleno conocimiento de la ley cuando el autor, no satisfecho con los acuerdos económicos que devinieron por su obra *Sor Clemencia* a finales de 1895, tuvo que asentir resignado a la resolución dictada por un notario

madrileño, Joaquín Costa y Martínez, que levantó acta de los derechos vitalicios correspondientes a su cliente. Según el documento se manifestó que:

“Acta notarial desde Madrid para D. Enrique Pérez Escrich, viudo, empleado y escritor público de 65 años, vecino de esta corte en la calle de Balboa: Que no tiene ni le corresponde derecho alguno en la novela de que es autor titulada “Sor Clemencia” impresa y publicada en el corriente año por la casa editorial de Barcelona Montaner y Simón. Que dicha obra es propiedad de estos señores por haber recibido ya de ellos la suma de dos mil pesetas en que tenían ajustado por concepto de retribución aquel trabajo; y en su consecuencia, que autoriza á que se inscriba en el Registro de la propiedad intelectual á nombre de los repetidos señores y casa editorial barcelonesa Montaner y Simón para todos los efectos legales. Así lo dice en presencia de don Eduardo Carbajo y Sabio, comisionista, y don Laureano Ducay y Estada, comandante de Ejército, mayores de edad, vecinos de Madrid, testigos instrumentales” Madrid, 13 diciembre de 1895 (BC, *Fons Borràs*, caja C16, Costa y Martínez, 13.12.1895).

No se conocen más obras de este autor publicadas por Montaner y Simón, hecho que da a entender que la relación entre ambas partes debió romperse después de esta contrariedad. Más adelante hubo otro malentendido con el escritor, periodista y editor Don Carlos Frontaura Vázquez (1834-1910) y su novela *Los pequeños enamorados* (1895), por la que la editorial había pagado mil pesetas por la explotación indefinida de la obra, según el acuerdo legal al que llegaron amparados por la ley vigente. El proceso se solventó de forma similar al de Pérez Escrich. De nuevo en 1909, encontramos otro episodio relacionado con la propiedad intelectual de los autores. El traductor de *La Iliada* y de *La Odisea*, Lluís Segalá Estalella (1873-1938), lingüista y catedrático de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Literaria de Barcelona, se dirigía a los editores el 25 junio 1909, manifestándoles su agradecimiento por publicar la obra pero que no estaba de acuerdo en “ceder los derechos en plena propiedad (subrayado) a la Montaner y Simón y no dejarle hacer en toda su vida más que una sola edición. Alegaba que él necesita los textos traducidos para sus clases y “no quiero que un editor o sus herederos tengan el derecho de impedirlo” (Segalá Estalella, 25.06.1909).

Para las gestiones administrativas con autores y colaboradores literarios de la capital, otros dos delegados actuaron en Madrid durante el período comprendido entre 1880 y finales del siglo XIX. El editor Juan Ulled, con sede en la calle Fuentes número 3 de Madrid, se encargaba de tramitar los pagos por los textos y artículos. Aniceto Pagés Puig (1843-1902), un reconocido lingüista y poeta, que participó y fue premiado en varias ocasiones en los Juegos Florales de Barcelona entre 1875 y 1901, colaboró también en esa primera etapa y fue una de las personas más involucradas con la editorial. Catalán de origen, se trasladó a Madrid en 1878 con el encargo de seleccionar

autores para la revista *Ilustración Artística* y dirigir el *Diccionario Enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes* (1887-1910). Los dos debían mantener una estrecha relación con la editorial y obviamente la correspondencia entre ambas partes fue muy fluida. Se conservan recibos, cartas y documentos, que son de un valor incalculable para entender el desarrollo de las publicaciones de ese período editorial y que permiten conocer a fondo a los artífices literarios, de libros y revistas, que constituyeron el patrimonio intelectual de la gran Montaner y Simón de finales del siglo XIX.

Pagés fue precisamente el que en Madrid continuó la relación con el canonista e historiador Vicente de la Fuente (1817-1889), doctor en Teología y rector de la Universidad Central, para que después de su celeberrima *Vida de la Virgen María: con la historia de su culto en España* (1877-1879) siguiera publicando artículos para la *Ilustración Artística*.

Los preparativos de la revista, *Ilustración Artística* (1882-1916), se iniciaron en 1881, casi un año antes de la aparición de su primer número el 1 de enero de 1882, el cual arrancó con un artículo del ilustre Emilio Castelar (1832-1899), escritor y político que llegó a ser el Presidente Ejecutivo de la Primera República Española y que también fue autor de *La Revolución religiosa: obra filosófica-histórica dividida en cuatro partes: Savonarola, Lutero, Calvino y San Ignacio de Loyola*, obra que la editorial publicó entre los años 1880 y 1883. Otro gran autor que publicó en el primer número de la revista fue José Echegaray y Eizaguirre (1832-1916) ingeniero, matemático, dramaturgo y político español, Premio Nobel de Literatura en 1904. Sus textos fueron de carácter científico, como se deduce por los títulos empleados, siempre muy eruditos: "Crónica Científica", "La fotografía de la voz" que acabó titulándose "La fotografía de la palabra" (*Ilustración Artística*, núm.1, 01.01.1882). También publicó "La exposición de la electricidad en París 5 noviembre 1881" en seis capítulos, "La acústica y la filosofía", "Un experimento secular", etc. por los que cobró un promedio de 300,-reales por entrega que el autor realizaba casi mensualmente. Hasta 1882 se pueden contabilizar más de 28 artículos publicados.

En sus treinta y seis años de existencia más de un centenar de autores colaboraron en la revista, desde que apareció su primer número en 1882 hasta su cierre, en 1916. En los números iniciales de esta primera época, uno de sus colaboradores habituales fue el dramaturgo, periodista y novelista Carlos Coello de Portugal y Pacheco (1850-1888). Desde febrero de 1881, existen una cantidad de recibos que éste firmó a Ulled por las entregas que le realizaba en Madrid. Por uno de sus primeros artículos "La señora de juguetes" cobró 240,-reales. De 1882 a 1885 el escritor publicó para la editorial variados artículos de tendencia realista "Dios sabe lo que se hace", "Ni tanto

ni tan calvo”, “Trinidad”, “Las narices de su alteza”, “Amor á prueba” y el último “La verdad y la mentira” por los que le solían pagar unos honorarios de 200,-reales por cada uno.

La editorial pagaba a través de Ulled, un promedio de 200,-reales vellón por artículo a sus colaboradores. A Vicente Barrantes Moreno (1829-1898) erudito, escritor y bibliófilo, quien compaginó su trabajo de escritor con la labor de funcionario y político del Ministerio de Ultramar, se le pagó en varias ocasiones, desde 1882, dicha cantidad por sus artículos originales e inéditos “El caballo y la trompeta”, “El cura de Riotinto” y la misma cantidad por otros entregados sobre el teatro Tagalo, así hasta 1888. A otro gran autor, Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) pedagogo, filósofo y ensayista español y máximo exponente de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), se le atribuyen más de catorce artículos, pagados la mayoría a ese mismo precio, dedicados a la enseñanza de la estética en el arte: “El mobiliario”, “La catedral vieja de Salamanca”, “La catedral de Ávila”, “Los monumentos de Valladolid”, “El estilo románico y gótico”, “La pintura contemporánea en Inglaterra” y “Meissonier”, etc. Pedro de Madrazo Kuntz (1816-1898) pintor, escritor y crítico de arte, que colaboró con la revista desde 1882 hasta 1887, con sus artículos “Origen del Museo del Prado se Madrid”, “Justicia de Dios”, “El duende enamorado” y con otros sobre la Exposición de 1887 entre otros, también recibió los 200,-reales acostumbrados.

En esta primera etapa, la revista también se nutrió de otros autores literarios madrileños que obtuvieron honorarios ligeramente inferiores. Destacó entre ellos José Zahonero (1853-1931) periodista y escritor representante del estilo Naturalista -de una generación entre el Realismo de Pérez Galdós y la Generación del 98- célebre por sus cuentos y sus textos que fueron muy apreciados por los lectores y por las editoriales, que escribió para la revista de los Montaner y Simón desde 1882. Por su primer artículo original e inédito “Los tres consejos” cobró cien reales. En 1884 escribió “El idilio” y “La muñeca” y hasta 1887 se fueron publicando sus textos en la colección Cuentos de quimera y realidad. Otros colaboradores fueron Jacinto Octavio Picón (1852-1923) que en 1881 recibía ciento cuarenta reales por su trabajo original e inédito titulado “Lo ideal”; Josep Estremera Cuenca (1852-1895) autor dramático y poeta que en mayo de 1883 presentaba su artículo inédito titulado “Sonata en do” recibiendo ciento sesenta reales; y por último, Manuel Bartolome Cossio (1857-1935) en marzo de 1883 recibía cien reales vellón por “Algunos vacíos del museo del prado”.

Pocos años después de la primera aparición de la *Ilustración Artística*, la editorial se aventuró con otra publicación periódica del mismo formato pero de frecuencia quincenal. Nos referimos a *El Salón de la Moda* (1884-1914) que se alimentaba mayoritariamente de imágenes provenientes de París, principalmente de la agencia de *Henri Petit*, de *G.Masson* y de la de *Paul Simon*, expertos en mostrar las últimas tendencias parisinas en los gustos del vestir y cuya pretensión era instruir

y entretener a un público femenino. La revista se vendía por suscripción, a razón de 8,75 reales por un semestre.

Respecto al lingüista Aniceto Pagés, una de las labores que más le distinguieron y de las que más documentación se conserva, fue su gestión del *Diccionario Enciclopédico*. La información que se obtiene de su correspondencia con la editorial es una fuente capital para entender cómo se gestaban ediciones de semejante magnitud a finales del siglo XIX. Se trata de más de veintiséis cartas en las que el corresponsal de Madrid detalla todas las peripecias que acontecieron durante la publicación de la obra mientras él estuvo al mando.

Un año antes de que se saliera a la venta el primer cuadernillo de la letra A del *Diccionario Enciclopédico*, Pagés dirigía una carta a Francesc Simón en la que advertía que Don Eduardo Benot, corrector de las entradas del diccionario que estaban a punto de publicar, entorpecía su trabajo porque revisaba los datos minuciosamente una y otra vez. “A mi parecer estos trabajos que honrarían á las primeras revistas del mundo no son propios para una enciclopedia” y que “las pruebas que ustedes esperaban para estereotipar yacían arrinconadas en un estante días y días”. Lo que interesa de este despacho hace referencia a las condiciones que el responsable proponía con los autores que participaban en dicha obra, y parece ser que no tenía pelos en la lengua..:

“Ni todos los que tomen parte en el Diccionario tienen que estar á sueldo, ni todo el trabajo puede darse por pliegos. ¿como se va a pagar á las autoridades y las etimologías por pliegos? En el Diccionario de Mellado, el primero que se publicó en España, había sueldos y se pagaba por horas y por días. (...) el sistema mixto es el que se impone de un modo fatal é inevitable. Pero en cambio, están ustedes cargados de razón cuando quieren saber lo que les va a costar el Diccionario. (...) Con la dirección de Don Eduardo, á 25 ó 30 duros pliego. Con otra dirección más barata y no tan exigente, á 20 duros pliego. Sin ninguna dirección, y saliendo el Diccionario bastante bien, con etimología y autoridades, á 15 duros pliego.

Se darían por lo menos (subrayado) 6 pliegos semanales, á contar desde el segundo mes. Luego se darían más. Ya sabe V. Que un punto á exactitud no me gana nadie. (...) Sólo esperaba autorización de Vds. para contratar la sección de Medicina del modo siguiente: Treinta mil reales todo el Diccionario, la sección de medicina y los auxiliares. Los pagos se habrían hecho en esta forma: al concluir la novena ficha, diez mil reales, al concluir la décimo octava, otros diez mil; y al terminar el Diccionario los diez mil restantes.

Benot estaba loco de contento, pues Fernández Caro es competentísimo en la materia y uno de los médicos más distinguidos de la armada. Una ganga para ustedes, y como esta ganga se hubieran encontrado otros si ustedes hubieran tenido más paciencia”. (BC, *Fons Borràs*, caja P1, Pagés, 11.02.1886)

Además de aportar una información extraordinaria del procedimiento de manufactura del *Diccionario Enciclopédico*, el texto de Pagés nos revela que en él participaron las autoridades en la materia más eruditas de la época. Don Eduardo Benot Rodríguez (1822-1907) político, escritor, filólogo, matemático, lingüista, lexicógrafo, silla Z de la Real Academia Española (1889) y que a la muerte de Pi y Margall fue elegido Presidente del Partido Republicano Federal, fue el encargado de las correcciones de la obra. Por la correspondencia de Pagés se desprende que entre ellos hubo ciertas desavenencias que acabaron con la dimisión de Benot en 1886. La sección de medicina contó con la experiencia de Don Ángel Fernández Caro (1845-1928), médico cirujano, que obtuvo el cargo de académico de la Real Academia Nacional de Medicina en 1887.

El día siguiente, 12 febrero de 1886, Pagés volvía a escribir alegando que:

“No están ustedes en lo cierto cuando no quieren ustedes hacer gastos para trabajos preparatorios, sin los cuales es imposible emprender faenas de esta índole ¿no tienen ustedes preparados los grabados? ¿No tienen ustedes preparado el papel? ¿No tienen ustedes preparadas las prensas? ¿No han hecho ustedes acopio de letra, aunque no todo el que debieran? ¿Porque, pues, no se ha de preparar el original? La Enciclopedia, amigo Sr. Simón, no se puede hacer como El manuscrito de una madre. D. Nemesio quiso hacerla así y ninguno de sus trabajos ha podido aprovecharse (...) usted no quiere convencerse de que al principio es cuando es preciso gastar; después la cosa marcha por si misma. (...) Si yo tomase el Diccionario por pliegos, amigo Sr. Simón, de mi cuenta correría, todos los libros comprados hasta ahora y todos los sueldos pagados en estos tres meses (...) Y aún tendría que tomar dinero adelantado, pero adelantado, no perdido y yo le aseguro que llegaríamos a la letra E ó F y el presupuesto estaría nivelado y entonces ya podría ser pliego hecho, pliego pagado.(...) Se necesitan muchos libros, no diccionarios solamente sino obras de consulta, verdaderas fuentes de conocimiento, no hay más remedio que comprarlos. ¿De donde ha de salir todo esto? De los pliegos durante la primera tercera parte de la obra. Es un desembolso anticipado que hacen ustedes para recuperarlo después. ¿No han comprado grabados correspondientes á la E, á la M, la P, etc? Sin embargo no los van á aprovechar inmediatamente? (...) ya hubiera yo resuelto la cuestión; los libros se hubieran pagado a plazos, del importe de los pliegos hubiera apartado un tanto mensual destinado á amortizar el capital empleado en libros y en otras cosas necesarias. (...) “Dómeme V. este potro” dice V., y empieza V. por atar los brazos y las piernas al que le ha de domar. (...) Y sobretodo no se precipite, y no quiera andar solo en una empresa tan diferente de las que hasta ahora han emprendido”. Y se despide diciendo “Por lo demás, la Biblioteca gusta mucho y es admirable por su baratura. Suyo afectuosamente”. (BC, *Fons Borràs*, caja P1, Pagés, 12.02.1886).

En esta misiva, intentaba convencer a los editores con su propuesta para proceder en la edición del diccionario. Según decía, nadie mejor que él podía ofrecerles un asesoramiento profesional.

También exigió a la editorial que le facilitara toda la bibliografía existente que pudiera necesitar para la confección y documentación de el *Diccionario Enciclopédico*. En 1886, la biblioteca de la sucursal madrileña contenía más de 35 obras, algunas de varios tomos, propiedad de los señores Montaner y Simón, entre las que se encontraban diccionarios de todo tipo, de música, de chilenismos, de voces cubanas, la *Enciclopedia Británica* completa, el Diccionario catalán, geográfico, de autoridades, *Historia Natural* de Montaner y Simón, el diccionario *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* de Ossorio y Bernard, etc. y obras de autores extranjeros como Baillon, Horffoer, Cortes, Wappereau, Calcaño, Laboulaye, el *Diccionario de artes y manufacturas, de agricultura, de minas*, etc., el refranero Ibarbi, *Historia de España* de Espinosa, *Historia de España* de Modesto Lafuente, el Código de comercio, el Código penal, diversos Autores españoles, *Españoles pintados por si mismos*, muchos diccionarios de autores extranjeros y de historias, de Cuba, Uruguay, Perú, Costa Rica, Chile y muchos más ejemplares, la mayoría de temas relacionados con Sudamérica. El *Diccionario Industrial* de Lacroix, el de la masonería, de arquitectura, de hombres ilustres, de arqueología, etc. La lista es interminable.

De nuevo, gracias a una carta que Pagés dirige a Francesc Simón en marzo de 1886 conocemos las intenciones económicas del director para emprender el *Diccionario Enciclopédico*. Reclamaba un mínimo de 165,-pesetas por pliego y alegaba que:

“Cuando le presenté el plan del diccionario (...) usted por sistema quiso regatear y escatimó el precio por no perder la costumbre. Yo sin embargo lo había calculado todo exactamente, de modo que al rebajar el precio del pliego, a mi señor Simón, no me quitó V. nada. A quien se lo quitó V. fue a todos los que debían tomar parte del Diccionario. Yo creí que estos señores pasarían por ello, pero no ha sido así. De modo que menos de 33 duros pliego me es imposible emprender la obra.(...) Si quieren uds. otra dirección (yo no la encuentro, dado los nombres que se van al frente) díganlo y lo intentaré.(...) En los círculos literarios y científicos, se habla mucho del Diccionario, pues los sabios son muy parlanchines y todo lo hablan y todo el mundo está conforme en que sería una gran obra. Madrid, a 31 de marzo de 1886” (BC, *Fons Borràs*, caja P1).

El *Diccionario Enciclopédico* estaba listo para su aparición en breve. En un nuevo comunicado Aniceto Pagés aseguraba que “Además de las seiscientas autoridades que van con lo que está arreglando Don Eduardo, hay archivadas cuatro mil, todas pertenecientes a la A” y en una carta fechada el 20 de septiembre de 1886, determinaba que:

“Ninguna Enciclopedia moderna de Europa puede presentar un primer tomo mejor. (...) El primer tomo, la letra A, tendrá por mi parte, de 160 a 170 pliegos, o sean unas 1.400 páginas.

Se publica así la obra: si el público la acepta, se continúa dándole esa extensión: si el negocio resultase flojo, cosa que nadie cree, se iría acortando la obra gradualmente, y con especialidad en las letras menos importantes. Esto me parece lo práctico: V. verá. Benot dio una extensión desmesurada al Diccionario. Si acertamos de pronto, la desproporción resultaría muy visible y chocante a los ojos de los inteligentes. A mi entender la reducción hasta el límite que V. quiera, debe hacerse gradualmente. Si la Enciclopedia se publica tal como yo le mande la A, la obra no tendrá mas allá de 12 ó 13 tomos, y así puede V. anunciarlo desde ahora, si le parece conveniente y acertado. En estos momentos acaba de estallar una sublevación, todo el mundo anda alborotado: es pues probable que no vea á quien tengo que ver, y que por consiguiente que no pueda mandar hoy las pruebas. Suyo, afectísimo y il. Pagés” (BC, *Fons Borràs*, caja P1, Pagés, 20.09.1886).

En la misma carta y respondiendo a una observación comparativa de Simón sobre el diccionario Meyer -refiriéndose al gran *Meyers Konversations-Lexikon* (1839-1855) de 52 volúmenes editado por el industrial alemán Joseph Meyer-, el delegado madrileño advertía que el suyo sobrepasaría por mucho las dimensiones de aquel y haciéndole el siguiente comentario “solo le diré que pretender encerrar la Enciclopedia en las dimensiones del Meyer es querer que el líquido de un tonel quepa en un vaso” presumía de la extensión y calidad que alcanzaría el *Diccionario Enciclopédico* y acababa despidiéndose “Como ya le digo en mis anteriores, la obra será monumental”.

Hay que reconocer la profesionalidad de Pagés. Con el diccionario a punto de entrar en máquinas, advertía a los editores de su preocupación por la acogida social de dicha obra monumental.

“Ya le dije a V. Hoy nuestra enciclopedia es la mejor del mundo.

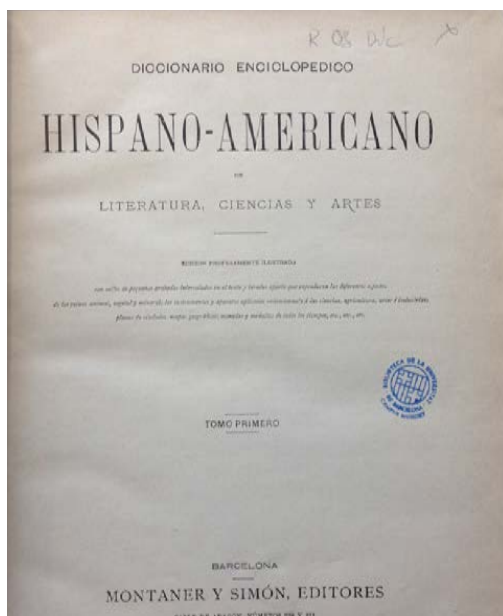
En su consecuencia, yo he pensado lo siguiente: Dar a la A tal como está, unos dos tomos pues es imposible por mucho que lo acortáramos todo, dado el cuerpo del papel que me enseñaron Vds. Si la cosa marcha, seguimos el mismo sistema, de lo cual se han de alegrar ustedes y también el público. Si el negocio falla, se hace lo siguiente, y fíjese bien en esto. La generalidad de las gentes (aún las cultas) juzgan de la extensión de una letra por el Diccionario de la Academia, es decir, por la parte lexicográfica (...) Así pues, si el negocio no diera el resultado que Vds. desean, y yo también, me comprometo á reducir las demás letras de modo que queden ustedes satisfechos. Hacerlo ahora, sin haber tomado el pulso al público, me parece una barbaridad.” Madrid, a 3 noviembre 1886 (BC, *Fons Borràs*, caja P1, Pagés, 03.11.1886).

Una de las cartas más interesantes que Pagés dirigió a los Montaner y Simón fue respecto al título de la obra. En ella, el delegado observaba que el nombre escogido para la obra era demasiado reiterativo:

“Muy Sr. mío y amigo: vuelvo a felicitarle por la parte tipográfica. El único pero que le encuentro es que las versales se destacan poco. Y ahora permítame v. las últimas observaciones acerca de la obra que traemos entre manos. Primero: El título Diccionario Enciclopédico hispano-americano, es disonante y de mal gusto. Observe V. que son tres adjetivos unidos á un solo sustantivo. Esto en cuanto a la forma. En cuanto al significado de fondo es un puro disparate. La Enciclopedia, Sr. Simón es el conjunto de todas las materias pueden ó no tratarse en forma de Diccionario. Es decir, una enciclopedia puede no estar ordenada por orden alfabético ¿lo va v. entendiendo? Por lo demás, yo no conozco ningún diccionario en el mundo que se titule Enciclopédico (subraya) así, a secas. Segundo: Así como los mapas, las figuras geométricas, las representaciones de objetos de arte, etc. amenizan esta clase de obras, las desautorizan y las ponen en ridículo todos esos retratos de los biografiados que se parecen á los originales como un huevo á una castaña. Todas estas aleluyas, Sr. Simón, son impropias de una obra seria.” Madrid 15 diciembre de 1886 (BC, Fons Borràs, caja P1, Pagés, 15.12.1886).

Su insinuación no fue contemplada por los editores. La obra salió a la venta con el nombre *Diccionario Enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*.

Curiosamente y como ya hemos ido observando en situaciones anteriores, el contrato de colaboración con Aniceto Pagés Puig se firmó un tiempo después de que la obra estuviera en marcha. En él se especificaba brevemente cuál era el objetivo del encargo y la dedicación del delegado,



El *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* dirigido por Aniceto Pagés desde 1887 © LBP

“Los Señores Montaner y Simón y Don Aniceto de Pagés han tratado de común acuerdo lo siguiente: Primero: Los Señores Montaner y Simón encargan al Sr. Pagés la organización y confección del Diccionario Enciclopédico con la obligación de que el original debe estar escrito por los señores que figuran en la portada del libro, obligándose aquellos á pagarle treinta y tres duros por cada ochenta mil letras. Segundo: El sr. Pagés tendrá derecho a tomar de la casa cuatro mil pesetas mensuales sin interrupción de ninguna clase ni por ningún concepto, obligándose éste á su vez á entregar por lo menos treinta pliegos mensuales de ochenta mil letras cada pliego. Tercero: La extensión de la obra será de veinte tomos de mil páginas cada uno, y para que conste lo firmamos en Barcelona, á 26 de marzo de 1887” (BC, Fons Borràs, caja P1, Pagés, 26.03.1887).

El *Diccionario Enciclopédico* fue bien acogido y considerado una de las principales obras enciclopédicas de lengua española del siglo. Una vez más la correspondencia de Pagés resulta

reveladora para descubrir que en 1887 el delegado observó que “entre España y América hay cuatro mil suscripciones. No creía yo que hubiese tantas, dada la poca maña que se dan ustedes para explotar la obra” y continúa diciendo “yo estoy convencido que el número de suscriptores se ha de duplicar en el transcurso de la obra, y que una vez terminada esta será un negocio loco por espacio de 20 o 30 años”. Efectivamente, la obra acabó conteniendo 25 tomos en 26 volúmenes -el tomo quinto estuvo dividido en dos volúmenes- que, junto a los tres apéndices suplementarios, finalizaron en 1910 con un total de 29 volúmenes. Aniceto Pagés la dirigió hasta 1901.

En diferentes comunicados, el delegado madrileño entregó una liquidación sobre la parte económica del *Diccionario Enciclopédico* que correspondía al período entre los años 1888 y 1890. Por el interés que pueda desprenderse de la información que se revela, a continuación se modela una gráfica que resume lo siguiente:

fecha	tomo	Pliegos	letras	pesetas
24.07. 1888	I y II	247	19.715.703	40.755
22.10. 1888	III	133	10.623.139	21.945
17.06.1889	IV	157	12.560.000	25.905
19.05.1890	V	233	17.876.469	36.869
17.12.1890	VI	123	49.904.985	20.429
01.07.1891	VII	147	11.760.000	24.255
31.12.1891	VIII	107	8.598.525	17.734
25.06.1892	IX	124	9.920.000	20.604
29.12.1892	X	139	11.120.000	23.078
07.06.1893	XI	158	12.640.000	26.070
31.12.1893	XII	123	9.840.000	20.295
06.07.1894	XIII	148,5	11.890.125	24.502
31.12.1894	XIV	149	11.920.000	24.585
16.09.1895	XV	121	9.680.000	20.052
31.12.1895	XVI	107	8.588.602	17.713
09.10.1896	XVII	131	10.480.000	21.652,35
31.12.1896	XVIII	147	11.760.000	24.282,98
01.06.1897	XIX	106	8.480.000	17.530,83
15.11.1897	XX	138	11.040.000	22.770
28.05.1898	XXI	121,5	9.694.636	20.047,50
03.10.1898	XXII	108	8.640.000	17.820
03.10.1898	XXIII	51	4.080.000	9.415
27.06.1899	XXIV (1er. ap.)	156	12.480.000	25.740
26.05.1900	XXV (2º ap.)	162,5	13.000.000	26.812,50

Fte. BC, *Fons Borràs* (elaboración propia a partir de las liquidaciones 1888-1900).

De los datos obtenidos se traduce que el coste de la obra se calculaba a partir de la cantidad de letras escritas que se entregaban por pliegos. Cada uno de ellos debía contener ochenta mil letras que se pagaban a 165 pesetas el pliego. La tercera columna nos indica el número de pliegos que contenía cada tomo -algunos de ellos correspondían a una sola letra- y la cuarta, el número total de letras contabilizadas. El coste total de todo el *Diccionario Enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes* hasta 1900 fue de 550.862,16 pesetas.

También conocemos a partir de los comunicados de prensa, que las entregas de los pliegos se ofrecían al público semanalmente todos los jueves puntualmente durante su edición como se indicaba en los anuncios que salían en el diario barcelonés: “Se ha publicado por la casa editorial de los señores Montaner y Simón el cuaderno 5.º del importantísimo “Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes”. Las láminas que contienen reproducen firmas de soberanos, hombres de Estado, generales, navegantes ilustres, médicos eminentes, artistas distinguidos, etc.”. (*La Vanguardia*, 24.03.1887, p. 4).

La relación de Montaner y Simón con Aniceto Pagés acabó en 1901 después de que éste propusiera una nueva obra para liquidar su deuda, de 18.648 pesetas, contraída con la empresa. En su carta del 30 diciembre 1900 el delegado redactaba lo que para él hubiera sido el contrato para publicar su siguiente obra el *Gran Diccionario de la lengua española autorizado con ejemplos de nuestros escritores antiguos y modernos, ordenado por Aniceto de Pagés de Puig*. Un trabajo que pretendía entregar en cuadernos semanales pero que, según decía, “si en dos años no publican la obra, deberán indemnizarme por los daños y perjuicios que la tardanza hubiese podido irrogarle”. Por lo que se observó en cartas sucesivas, los editores catalanes sólo persiguieron saldar la deuda y no aceptaron la solución del arrogante delegado. En la última carta que se conoce, Pagés se disculpaba alegando que:

“Ustedes han aceptado la obra y me han prometido publicarla, sin que yo tenga derecho á percibir por mi original un céntimo hasta haber amortizado del todo mi deuda con la casa, y ustedes, lejos de exigirme, como podían, el estricto cumplimiento de esta obligación, y comprendiendo que yo tenía que vivir, me proponían destinar solo el 35 por ciento a aquella amortización, con lo que me hacían un favor que yo todavía no había pedido, pero que de seguro no habría tardado en solicitar”. (BC, *Fons Borràs*, caja P1, Pagés, 01.01.1901)

Pero el trato debió finalizar aunque no se conoce el desenlace. El *Diccionario Enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, según nos indica Hipólito Escolar, no se reeditó debido a la competencia de la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, mucho más amplia (Escolar, 1996).

En cuanto a las relaciones profesionales con el ilustre Francisco Pi y Margall (1824-1901) se iniciaron con el proyecto editorial de la *Historia General de América* (1878). La primera entrega fue realizada en Madrid el 6 de Octubre de 1878 y desde entonces, Ulled pagó al autor cuatro mil reales por cada una de ellas. En abril de 1882 ya había entregado el cuaderno número 38 que contenía treinta y dos páginas, hecho que significaba que el escritor solía realizar una entrega mensual. En octubre de ese mismo año, el mismo autor alegaba que:

“Dentro de unos días les mandaré á VV el 48 con el cual podrán completar otro reparto. No extrañen VV la tardanza. Yo no puedo enviar sino capítulos enteros. La razón es obvia todo capítulo lleva un resumen y el resumen no se puede hacer sino después de concluido el capítulo”. (BC, *Fons Borràs*, caja P7, Pi y Margall, 19.10.1882).

En 1883 escribe una nueva carta a sus editores en la que manifiesta estar acabando el epílogo de la *Historia general de América* pero que “es tan extenso que podría ser otro libro” y asegura que “hoy por hoy no creo que exista otro igual en pueblo alguno de Europa ni de América”.

Pi y Margall, como jurista, también ayudó a Montaner y Simón en su querrela contra José Astort por el caso del *Diccionario Universal de la Lengua Castellana* que el editor madrileño publicó en 1882 y que guardaba enorme parecido al *Diccionario Enciclopédico* de los catalanes. Existe abundante documentación sobre el tema³¹ pero no consideramos oportuno extendernos en este estudio.

El autor dedicó frecuentes halagos a los editores catalanes. En una carta de junio de 1882 se despedía diciendo “Continuo felicitando a VV por su Biblioteca Universal y sobre todo por su Ilustración Artística. Van dejando VV muy atrás la Ilustración Española y Americana”. En otra datada en Madrid el 14 setiembre de 1882, reconocía la excelencia de sus obras:

“La Biblioteca Universal y la Ilustración Artística acreditan la casa de VV y honran la ciudad de Barcelona. Barcelona se ha puesto á la cabeza de España no sólo en la tipografía, sino también en todas las artes auxiliares. VV son indudablemente los que mas han contribuido á este adelanto, del cual se hacen lenguas los mismos enemigos de Cataluña” (BC, *Fons Borràs*, caja P7, Pi y Margall, 14.09.1882)

comentario por otra parte, que confirmaba que la capital catalana y, concretamente la editorial

31. Todo el material conservado se puede consultar en el *Fons d'Autògrafs Borràs* (Biblioteca de Catalunya)

Montaner y Simón, eran la admiración de la sociedad intelectual del país y su calidad asombraba y acortaba las distancias que les habían separado del resto de Europa.

Pero no todo fue un camino de rosas, por diversos motivos. Como puede suponerse, también existieron ocasiones en que la editorial debió abortar algunos proyectos. Eso es lo que se evidencia tras leer algunos documentos que se conservan, correspondencia con autores y contratos de obras, que revelan relaciones comerciales entre ellos, pero que no se encuentra rastro ni de las obras ni de los autores al cotejar los catálogos de la editorial. Es el caso, por ejemplo, de Teodoro Llorente (1836-1911) poeta y escritor valenciano, uno de los máximos exponentes de la *Renaixença* valenciana, con quien en 1897 el editor Simón despachó varias cartas. Autor y editor trataron sobre la obra *Valencia* por la cual la editorial saldó una cuenta de 216,25 pesetas a noviembre de 1899. Las disculpas y los retrasos de ambos ya presagiaban que no se publicaría. Tampoco aparece en ningún catálogo la novela *El filón* escrita en 1902 por M. Mestres Ramoneda, por la que la editorial pagó 225 pesetas.

En otras situaciones, la editorial conciliaba con el autor de las obras el pagarle su trabajo con ejemplares impresos. Ese fue el acuerdo al que llegaron en 1903 con Ricardo Palma para la edición de *Tradiciones Peruanas*, que en su segunda edición la editorial le entregaría doscientas cincuenta colecciones de su obra. Lo mismo ocurrió con Luis Segalá y Estalella, en cuyo contrato escrito a máquina y firmado en Barcelona 19 octubre 1911 se explica que por su traducción de *La Odisea* se le pagó mil pesetas y “doscientos ejemplares encuadernados como los que se reparten en la Biblioteca Universal”. Además, “el Sr. Segalá podrá tirar ciento cincuenta ejemplares en papel especial, de una ó varias clases. Dicho papel lo entregará el Sr. Segalá a la casa editorial con la debida antelación”. Lo que nos indica que la editorial utilizaba varias modalidades para negociar con sus obras. Es el caso del que fuera corresponsal de *El Correo Catalán*, Luis Carlos Viada y Lluch, autor de *Los pecados capitales*, que cobró mil pesetas y recibió además 25 ejemplares encuadernados de la obra que se publicó en la Biblioteca Universal Ilustrada en el año 1915.

A principios del siglo XX, la gestión de los derechos de propiedad intelectual de las obras no había variado sustancialmente de tiempos anteriores. El autor debía ser el responsable de inscribir sus obras en el Registro de la Propiedad Intelectual. Ya hemos explicado que, amparados por la ley, Montaner y Simón blindaba sus contratos especificando que los acuerdos incluían cláusulas de cesión de los derechos de explotación más allá de su forma vitalicia. Así ocurrió con José Pérez Hervás (1880-) quien fuera redactor en la *Ilustración Artística*, que recibió, en 1911 por la traducción de *Thomas Alva Edison, Su vida íntima*, “600 pesetas y la propiedad intelectual y toda

renuncia de él y sus herederos” y en 1915, 450 pesetas y las mismas condiciones, por la traducción inglesa de Ethel M. Dell, *El vuelo de un águila*, publicados ambos en la Biblioteca Universal Ilustrada debidamente ilustrados. Nótese que el acuerdo de cesión en ambas obras se refieren al traductor, nada se especifica sobre el autor original. Además, lo más frecuente era que en los mismos contratos se advirtiera a los autores sobre su responsabilidad de inscribir sus obras en el Registro de la Propiedad. Lo demuestran casos como el de el *Libro de Oro de la Vida* de Luis Carlos Viada y Lluçh, el cual el mismo escritor solicitó inscribir en el Registro de la Propiedad Intelectual de Barcelona y, *Los pecados capitales*, una antología que en cambio le fue denegada registrar, dado que no se contemplaba que este tipo de obras, las antologías, pudiesen ser registradas.

Mención especial merece Joan Bautista Enseñat (1854-1922) escritor, periodista, historiador mallorquín de origen, que en 1911 firmó un contrato oficial por sus dos tomos de *Napoleón I, íntimo: el Hombre, el Soldado, el Cónsul y el Emperador, en su vida privada* (1911) por los que cobró dos mil pesetas más la cesión, propiedad y dominio absoluto de los derechos de reproducción a favor de los editores quienes además recibieron autorización para inscribirla a su nombre en el Registro de la Propiedad Intelectual. También escribió bajo las mismas condiciones, *Napoleón II: L'Aiglon: martirio de un príncipe* (1912) por mil pesetas. Ese mismo año llegó la traducción de *Y el amor dispone* (1912) de Matilde Alanic por doscientas pesetas y poco después, la novela *Francisco el expósito* (1912) de la extraordinaria y prolifera escritora francesa Aurore Dupin, baronesa de Dudevant que firmó con el pseudónimo de Georges Sand (1804-1876) y que nos demuestra la importancia que se le dio al traductor cuyo nombre apareció en la cubierta con un protagonismo mayor que el de la propia autora.

Enseñat también destacó como traductor de las obras del ensayista y dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) uno de los principales exponentes del teatro simbolista y de la literatura parnasiana. Los ensayos traducidos de este autor por el traductor español para la Biblioteca Universal de Montaner y Simón fueron *La vida de las abejas* (1913) por lo que cobró otras doscientas pesetas. Algo más le pagaron por la traducción de *Robinson Crusoe* (1914) de Daniel Defoe y en 1916, el autor recibía mil pesetas por su obra original *El libro de la familia* (1915) cuyo subtítulo indicaba que era un “modo de formar el Alma, el Corazón, la Voluntad, la Inteligencia y el Carácter de los niños y de la Juventud”. Todas ellas publicadas en la colección de la Biblioteca Universal Ilustrada.

Sabemos que muchos de los títulos que Montaner y Simón publicó en su Biblioteca Universal Ilustrada fueron de autores extranjeros traducidos al castellano. Ésta fue su especialidad. Como ya hemos señalado, la figura del traductor fue relevante y normalmente su nombre también se

hacía constar en la portada. En este sentido, hemos podido conocer algunos datos en los libros contables sobre de los honorarios de los traductores. Sabemos que *Viaje por el Nilo* (1890) de E.V. Gonzenbach, una de las primeras obras publicadas en esa colección, fue traducida por D.C. Vellekamp y que éste cobró 240,-pesetas por su trabajo que la editorial liquidó en seis pagos (MdD, Diario núm.5, 1890). Por la siguiente obra de la colección, *Historia de los griegos* (1890), la editorial pagó 500,-pesetas por los derechos de traducción de dos de sus tres tomos al español (MdD, Diario núm.5, 07.07.1890) Enrique L. Verneuil tradujo 125 cuartillas por 46,75,-pesetas (MdD, Diario núm.5, 26.07.1890). Los libros contables que conservamos también nos revelan que Manuel Aranda San Juan cobró 1000,-pesetas por el original de la compilación de textos traducidos para *Misterios del mar* (1891) que fue la tercera obra publicada en esta primera serie de la biblioteca (MdD, Diario núm.5, 17.08.1890).

4.1.3. Primera etapa. Gestión artística: Ilustradores, artistas y grabadores

Montaner y Simón fue de las editoriales que más cuidado prestó al aspecto formal y estético de sus publicaciones industriales. Se hicieron con justicia con el apelativo de editorial de lujo. Los hábiles empresarios supieron llenar el vacío que dejaban las ediciones generalizadas y ofrecieron una alternativa a las colecciones baratas y de poca calidad que dominaban el mercado editorial, con un libro de gran refinamiento formal en los que la ilustración, la tipografía y los acabados finales eran su mayor tributo.

Pusieron el mismo celo y cuidado que en el aspecto literario de las obras publicadas. Los inicios de Montaner y Simón estuvieron marcados por la búsqueda de la excelencia entre las mejores editoriales europeas, tanto de imágenes como en cuanto autores. En Europa dominaba el Romanticismo que imponía fantasía y llenaba de láminas a página entera las publicaciones de gran formato, incorporando grabados intercalados en el texto para ilustrarlos con el único objetivo de embellecerlos para deleitarse con su contemplación.

Como ya se ha apuntado su primer empeño y su primer éxito arrollador fue con la compra de los grabados de Doré para la obra de Tennyson *Idylls of the King*, los que por paradojas del destino Zorrilla, al recibir el encargo de su traducción e inspirándose a su vez en las ilustraciones, convirtió finalmente en una obra original propia: *Ecos de las Montañas*. En lo que se refiere al aspecto artístico de esta obra, hay que recalcar que el autor tuvo que dedicar un buen tiempo a investigar en la *Historia de Cataluña* de Don Víctor Balaguer para cerciorarse que sus versos coincidiesen con la representación del artista y lo que él quería escribir sobre Cataluña. Descubrió por fin,

que “en los anales de Metz afirman positivamente que Carlos el Calvo mató a Bernardo Conde de Barcelona que se presentó a él lleno de confianza y sin recelo alguno del Rey”. Al final, el poeta explicaba a los editores en una de sus cartas que “la variación que el autor y el pintor han hecho en los detalles de la muerte de Bernardo, para hacer alarde del atrevimiento del dibujo que la representa en esta obra, no agravia á Carlos, cuyo aleroso crimen está probado”. (BC, *Fons Borràs*, caja Z5, Zorrilla, ca.1868)

La siguiente obra monumental, *Historia de los Estados Unidos* (1868), también utilizó planchas de grabados de artistas extranjeros pero esta vez, la mayoría anónimos, comprados probablemente a la casa editora inglesa *Virtue & Co.* Unos ilustradores, todos ellos, de gran aptitud plástica aunque, como de la mayoría de grabados del momento, no trascendió en la Historia más que algún nombre y el apellido que el grabador dejó en los originales. Algunas de las planchas, especialmente las calcográficas, se realizaron en el taller de la Vda. de Roca donde también se encargaron de adaptar los originales ingleses para su impresión en castellano. Después se dispusieron a imprimir esos cuatro tomos en Barcelona.

Con el negocio en marcha, la editorial siguió interesada en publicar obras que contuvieran las ilustraciones de Doré y que ellos vertían al español. *La Sagrada Biblia*, *La Divina Comedia* y *El Paraíso Perdido/El paraíso recobrado*, fueron los títulos inmediatos que seleccionó la editorial para sacarlos en el mercado nacional confiados de que el éxito comercial estaba asegurado. Más adelante les siguieron *Orlando Furioso*, las *Fábulas de La Fontaine* y *Historia de las Cruzadas*. Pero es poca la información que hemos podido obtener sobre el funcionamiento y la organización artística que debió resolver la editorial con estas obras cuyos derechos y clichés adquiría por agencia y editaba casi al mismo tiempo que las editoriales francesas.

En *La Creación: Historia Natural* (1872) de Vilanova y Piera, se presentaban grabados de importación intercalados en el texto y, según nos asegura Trenc (1977, 29) por primera vez en España, ilustraciones cromolitográficas de página entera realizadas por artistas autóctonos. Padró y Planas fueron los mayores artífices de las láminas que aparecían en los ocho tomos que configuró la monumental colección. El taller de Magí Pujadas realizó las litografías y el de Carlos Labielle, las impresiones cromolitográficas. Al menos diez del primer tomo dibujadas por Planas llegaron impresas del taller de *Lemercier et Cia.* de París. Los textos iban acompañados de grabados xilográficos de importación a partir de los dibujos de los mejores artistas ingleses y franceses -Emile Bayard (1837-1891), William Stephen Coleman (1824-1904), T. W. Wood (1823-1903), etc. y materializados por los grabadores más virtuosos -Charles Laplante (1838-1907), los hermanos Edward (1817-1905) y George (1815-1902) Dalziel, el taller de August Trichon (1814-1898) y sus

hijas, Félix Jean Gauchard (1825-1872), Louis Dumont (1822-18--), etc. Planas hizo las cabeceras de los capítulos y Padró realizó otros dibujos xilográficos que componían la obra. También participaron dibujantes como Antonio Castelucho (1838-1910) y grabadores nacionales como Francisco Brangulí Royo (1840-1910) y Benigno Moracho, un hombre de quien se ignora la biografía pero que dejó una considerable obra xilográfica (Fontbona, 1992: 152).

Hay que destacar que se pagó a Tomàs Padró 320,-reales por un dibujo (MdD, Diario núm.1, 23.09.1870), supuestamente para esta obra. La cantidad es muy significativa porque permite comparar los honorarios de un artista ilustrador de su nivel con los que percibía un empleado cualificado o un autor literario. Si consideramos que Juan, un experto trabajador de la editorial, cobraba por esas fechas 266,-reales mensuales y que poco después, autores literarios como José Echegaray Eizaguirre firmaban recibos de 200,-reales por escribir artículos en la *Ilustración Artística*, el precio que la editorial pagó por el dibujo de Padró nos sugiere que la profesión de ilustrador estaba muy bien considerada. El hecho también queda constatado con otro dato que se extrae de un recibo que emite el delegado de Madrid, Julio Bermejo, quien pagó por un grabado de portada titulado “Maravillas de la Naturaleza” la cantidad de 900,-reales (MdD, Diario núm.1, 04.12.1870). Algunas obras no menos importantes prosiguieron la carrera editorial de los Montaner y Simón. *La Geografía Universal* (1875-1876), *El mundo en la mano: viaje pintoresco, las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros* (1876-1878), *Historia de la Revolución Francesa* (1876-1877), la *Nueva Geografía Universal* (1878-1883). Todas ellas compartían una peculiaridad concreta, presentaban grabados de importación e incluso algunos, ilustraciones del eximio Doré ya conocidas, que se habían aprovechado de proyectos anteriores.

Otro afortunado título, que debió generar gran expectación, fue la *Historia general de España* (1877-1882) de Modesto Lafuente. Sus páginas estuvieron profusamente ilustradas con grabados xilográficos de importación, fotograbados y bellas láminas cromolitografiadas que salieron del taller de Magí Pujadas. La obra, de seis tomos, fue reeditada en numerosas ocasiones y en una de ellas, el dibujo que adornaba las cubiertas de su encuadernación llevó la firma del conocido arquitecto premodernista Josep Vilaseca Casanovas (1848-1910).

Uno de los grandes profesionales autóctonos que trabajó para la editorial fue Celestino Sadurní Deops (1850-1896). Al referirse al grabado de la Barcelona de finales del siglo XIX y de la época modernista, Eliseu Trenc nos explicaba que Padró y Planas habían descubierto a este excelente xilógrafo que había materializado en madera sus originales (Trenc, 1977: 7-10). Montaner y Simón, entre 1878 y 1885, le encargó la confección de diferentes retratos para las portadas de su edición

de *Historia general de América* (1878) escrita por Pi y Margall y consta que le pagó por algún dibujo de doble página, 1200,-reales. En el año 1880 y más adelante, en 1883, Sadurní trasladó a la madera la mayoría de los originales de Josep Lluís Pellicer y del pintor Ricardo Balaca (1844-1880), considerado por ciertos críticos uno de los mejores dibujantes decimonónicos y el primer español en ilustrar un libro de Montaner y Simón al que contrataron para ilustrar los dos tomos de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha*, aunque Balaca no vivió para ver los ejemplares impresos. En la obra también participó otro de los grandes grabadores autóctonos del momento, Francisco Brangulí Royo (1840-1910) aunque figuran pagos de láminas cromolitografiadas de Balaca para esa misma obra por valor de 14.647,28 reales a Julio García, un grabador afincado en París (MdD, Mayor, núm.1, 21.03.1882).

Según se desprende de las anotaciones en nóminas y semanales del libro contable Mayor 1 que figuran en el Registro 121 bajo el epígrafe de ediciones, podría ser que Sadurní estuviera fichado en plantilla, ya que desde 1881 se le incluye en ese apartado. En cualquier caso, figuran pagos en concepto de grabados a Sadurní al menos hasta 1890. Se le pagaron 50,-pesetas por grabar un retrato de Alfonso XIII (MdD, Diario núm.5, 28.01.1890) y el mismo año, a su sucesor, José Sadurní, se le pagó 120,-pesetas por grabar un dibujo, “retrato de muger”, de José María Marqués a quien a su vez se le habían pagado 100,-pesetas por esa ilustración (MdD, Diario núm.5, 05.05.1890). Cifras que evidencian que el oficio de grabador estaba mejor pagado que el del artista. Más adelante, al mismo Sadurní se le pagaron 114,-pesetas por grabar un cuadro de Miralles “En la playa” que medía 285 cm².

Según Trenc, a finales de siglo la mayoría de xilógrafos vivían en Madrid o en el extranjero, donde la prensa escrita ofrecía más posibilidades a los ilustradores. Entre los que se quedaron en Barcelona, se encontraba Joaquin Furnó i Abad (1832-1918) grabador de medallas y calcógrafo que fue uno de los pocos profesionales grabadores que operaban en la ciudad entre 1878 y 1883. Realizó numerosas láminas sobre plancha de acero para Montaner y Simón, en 1878 a través de Vda. Roca y hermano, emitió una factura de 1080,-reales a la casa editora por nueve dibujos para la *Historia general de América*. Una nota manuscrita en el recibo, advertía que Furnó aplicaba la tarifa anterior al convenio de precios del 21 de enero de 1879. Poco después también participó en los cuatro volúmenes de *La Revolución religiosa* (1880-1883) de Emilio Castelar, donde el grabador José Roca esculpió en metal más de veinte retratos de personajes ilustres. También constatamos, a partir de la información extraída del libro contable Mayor núm. 1, que la editorial encargó numerosos dibujos para láminas a Julián Bastinos Estivill (1852-1918), un dibujante litografista con taller en la calle Claris, 110. Bastinos cobraba por una lámina a doble página 600,-reales y la

mitad por una de página entera. Esta dependencia de profesionales extranjeros para el grabado se mantuvo hasta la última década del siglo XIX. Así lo constatamos en *La leyenda de Cid* (1882) cuyas ilustraciones de Josep Lluís Pellicer las realizó el taller parisino de Guillaume Sc.

Se da la circunstancia de que en la edición de muchas de las publicaciones ilustradas de Montaner y Simón, el autor literario era quien decidía y gestionaba las imágenes que aparecerían en su obra. Fue el mismo autor, Pi y Margall, quien advertía a la editorial de la falta de imágenes para ilustrar su *Historia general de América*. En una misiva del autor escribía:

“Respecto á láminas debe prevenir á VV que no se ha dado nada de los monumentos de Yucatán ni de los de Palanque que son asombrosos y tengo excelentes estampas, que conviene dar algo de los del Perú y sobre todo algunos de los más notables paisajes de las dos Américas”.
(BC, *Fons Borràs*, caja P7, Pi y Margall, 21.03.1880)

En diciembre de ese mismo año, el grabador barcelonés Federico Caba, proporcionó varios grabados para la edición de Pi y Margall y facturó 560,-reales por el de la lámina “Yucatán” que era justo lo que pedía el autor.

Para otras entregas, fue el mismo autor quien se ocupó de proporcionar a la editorial el material gráfico, o parte de él, durante su edición. Se conserva una carta en la que decía que

“Motivos para láminas de la Historia de América tengo muchos. Podría hacerse una lámina de los instrumentos músicos y máscaras que usaban los aztecas, podría hacerse otra de los detalles de la pirámide de Hingsborough que es una de las grandes ruinas del Yucatán. Estos dos motivos los tengo yo en mi propia casa. Un día de estos me traerán el atlas de Violet es muy probable que encuentre en el nuevos motivos para láminas. Si así sucede lo pondré en conocimiento de v.v.” (BC, *Fons Borràs*, caja P7, Pi y Margall, 13.04.1882)

No queda muy claro si lo que el autor sugería era que se inspirasen en las ilustraciones que él podía tener en su biblioteca para hacer sus grabados o si directamente ofrecía su material para que saliera publicado en su obra. La protección de los derechos de autor de los trabajos artísticos, especialmente los anónimos, no parece que fuera contemplada. Pero en cualquier caso, Montaner y Simón pagó verdaderas fortunas por láminas, clichés y grabados para sus publicaciones.

Podemos concluir también que los autores literarios se nutrían de ilustraciones como fuente de inspiración para componer sus escritos. Una nueva carta del mismo autor suplicaba a la editorial si podían facilitarle alguna ilustración para escribir sobre un tema concreto

“...Recuerdo que el sr. Montaner me habló de que para no sé que obra habían VV recogido multitud de láminas y noticias relativas á todas las partes del mundo que todavía conservan. Quisiera que vieran VV si entre esas noticias y láminas las hay relativas á las ruinas de Copan (Honduras) y á las de Nicaragua. He pedido en vano á Nueva York los trabajos que sobre estos monumentos se publicaron hace ya muchos años: las ediciones están agotadas y desgraciadamente en nuestras bibliotecas no hay de estos libros ni un solo ejemplar. Si algo tuvieran VV sobre este ..., agradecería de todas veras que me lo facilitaran á fin de que pudiera hablar con más acierto de la arquitectura americana” (BC, *Fons Borràs*, caja P7, Pi y Margall, 04.09.1883)

Este documento deja claro que los autores buscaban inspiración en las imágenes cuando no podían desplazarse a los lugares para ver los monumentos y describirlos personalmente. Así se entiende también que hubiera un mercado tan importante de láminas.

Como ya hemos venido contando, uno de los ilustradores autóctonos más significativos para la editorial en las últimas décadas del siglo XIX fue el artista Josep Lluís Pellicer. La primera obra que el artista se encargó de ilustrar fue *La Leyenda del Cid* (1882), segunda obra poética de José Zorrilla, para la que realizó un total de 94 ilustraciones, algunas a media página, otras de cabecera, en letras capitales y otras intercaladas en el texto. Su reconocido virtuosismo artístico fue bien valorado en otras muchas ilustraciones que realizó para la editorial como las *Obras Completas de Larra* (1886), las *Obras Completas de Campoamor* (1888), *La leyenda de Don Juan Tenorio* (1895) de Zorrilla, etc. Destacaron sus ilustraciones para *El Quijote*, que realizó en una edición posterior a la ilustrada por Ricardo Balaca y también su labor como director de arte en (*La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, núm. 340, 1888)). La información que se recoge en los libros contables sobre los pagos a Pellicer, detallan que el artista cobró en 1881 algo más de diecisiete mil reales por varios originales y que entre los años 1881 y 1885 ascendió a la elevada cantidad de noventa y cinco mil reales, hecho que pone de manifiesto que si la editorial aceptó pagar esos cuantiosos honorarios fue sin duda porque salía beneficiada.

Entre los años 1881 y 1885, la editorial mantuvo relación comercial con más de cuarenta y cuatro proveedores entre los cuales se incluían dibujantes, grabadores, impresores y encuadernadores autóctonos, editoriales e imprentas que proveían láminas, grabados y clichés cuyos precios se estipulaban en centímetros cuadrados, a razón de entre 0,04 a 0,15 céntimos el cm². según vinieran de Londres, París, Berlín, Stuttgart o Milán. En cambio, la compra de tipos móviles se realizaba en una sola fundición, la *Miller & Richard* originarios de Edimburgo, que les suministró la ma-

yor parte del material tipográfico -*small* picas, cajas bajas, espacios, acentos, versales, versalitas, arrobas y otros materiales tipográficos- hasta, al menos, 1905. Y dejó de hacerlo progresivamente cuando la fundición de Antonio López, la de Francisco J. Altes y la de Sucesores de J. Neufville pudieron substituir satisfactoriamente la calidad de las tipografías inglesas.

De los registros apuntados a partir de 1881 en el Libro contable Mayor 1 se extrae información sobre los proveedores extranjeros y, entre los más destacados, que suministraban material gráfico y grabados para esas primeras publicaciones que la editorial preparaba para su venta por suscripción, constan los alemanes *G. Grote Verlag* de Berlín, a quienes compraron por el elevadísimo importe total de más de sesenta y seis mil reales. Dichos grabados fueron los que, probablemente, sirvieron para ilustrar artículos de la revista *Ilustración Artística* y la obra de Otto von Leixner (1847-1907) un escritor austríaco-alemán, crítico literario, periodista e historiador, autor de *Nuestro siglo: reseña histórica de los más acontecimientos sociales, artísticos, científicos é industriales de nuestra época* (1883). Así mismo, figuran compras a la agencia *The English & Foreign* de Londres y a *E. A. Tilly, S.C.*, un grabador inglés a quien se le pagaron más de dieciocho mil reales de 1881 por cinco clichés y varias matrices xilográficas entre las que se conserva una titulada “Tempestad de verano” que se estampó para un número de la *Ilustración Artística* de 1882. De París llegó, de la casa *Hachette et Compagnie*, material gráfico que seguramente fue para las ediciones españolas en preparación de *Orlando Furioso* (1883) y las *Fábulas de La Fontaine* (1885), dos obras ilustradas por Doré por las que la editorial pagó más de sesenta mil reales. De la misma compañía, la editorial adquirió clichés para la *Historia de los griegos* (1890), la primera obra publicada en la Biblioteca Universal Ilustrada, por la que pagó 62,37,- pesetas por dos de ellos, una auténtica fortuna. (MdD, Diario núm.5, 26.06.1890).

Otros suministradores de clichés internacionales fueron los parisinos *G. Masson Editeur*, por cinco clichés los editores les pagaron 144,- reales. Algo mayor fue la compra al semanario *Le Monde Illustré* de París de quienes desde 1882 recibían gran cantidad de clichés a precios moderados para estampar en su nueva revista. *Charles Mari* de París proporcionó a la editorial durante más de tres años planchas galvanizadas a precios razonables, figuran cuatro galvanos a 1873,80 reales. La editorial siguió teniendo tratos comerciales con los ingleses *Cassell, Petter, Galpin & Company*, quienes en 1881 facturaron por 45.935,- reales y hasta 1885 acrecentaron la cuenta con compras por valor de 15.394,60 reales más. El editor *C.L. Zamarski* de Viena también debió ser uno de los grandes proveedores de clichés. En cinco años facturó por 16.827,- reales que, a 40,63 reales la unidad, resultaron ser más de cuatrocientos.

El éxito de las dos revistas que editaron Montaner y Simón entre los años 1882 y 1916 venía garantizado porque el público que las consumía veía en ellas una ventana al exterior que les mostraba la actualidad social, de las artes y de la política. La *Ilustración Artística* lo hacía con las últimas noticias sobre el mundo del arte, los conflictos bélicos, los avances científicos y los sucesos sociales mientras que *El Salón de la Moda* lo hacía con las tendencias y los estilos de vida sociales más actualizados. Para ilustrar sus páginas con los mejores grabados internacionales, y más tarde con las mejores copias fotográficas y galvanos de la década, en 1890 se vieron obligados a contraer negocios con los mayores suministradores de clichés y galvanos del momento. Sus fuentes principales seguían proviniendo de París, de revistas como *L'illustration*, *Le monde illustré* o *Louis Figuié* que también suministraban o cedían clichés. O de *Henri Petit*, de *Paul Simon* o de *G. Masson* a quienes pagaban por un cliché de figurines de moda la cantidad de 0,15 pesetas el centímetro cuadrado más gastos de envío ³². Otros proveedores importantes fueron los italianos *Fratelli Tréves*, los alemanes *Deutsche Verlags Austalt* y *J.H.Schorer*, las agencias *The electrotype company* y sobre todo a *Naps electrotype agency* a quienes pagaban 0,12 pesetas la pulgada. En 1890 *Naps* y *Paul Simon* también suministraron 49 piedras litográficas con dibujos en negro y en color para la *Historia Universal*, una obra iniciada por Guillermo Oncken y que en 1922 alcanzó los 46 volúmenes.

Lo que más destacaba a Montaner y Simón entre las otras editoriales catalanas, tal vez más especializadas en publicaciones económicas destinadas a un público más generalista, era la calidad de los materiales que utilizaban para la producción de sus ediciones. Que como ya hemos comentado se distinguían por el aspecto lujoso que ofrecían en sus acabados, por el papel empleado, los colores de las ilustraciones y la suntuosa encuadernación.

Por lo que se refiere a los materiales, sabemos que al principio gran parte de la compra de papel provenía mayoritariamente de países europeos, sobre todo de Francia, Inglaterra y Bélgica, éste último uno de los mayores productores industriales de papel de calidad del siglo XIX. Así consta en los avisos que publicaba la prensa de la época en la sección de movimientos del Puerto de Barcelona, donde se anunciaba diariamente la llegada de los barcos. Hay frecuentes entradas que detallan las mercancías -llamados fardos, balas o bultos de papel y cajas de piedras litográficas- que iban destinadas a la casa Montaner y Simón. Desde 1881 -fecha de la primera *La Vanguardia*- hasta 1891, los editores recibieron considerables envíos de barcos provenientes de Amberes, de Liverpool, de Sttetin, de Dánzig (Polonia) y de Hamburgo. Hemos considerado interesante

32. Las tarifas de la compra o cesión de clichés a talleres autóctonos como por ejemplo al de Antonio Vidal é hijos era de 0,04 pesetas el centímetro cuadrado (MDD, Diario núm.5 01.01.1890, p.357)

aportar los datos encontrados, que descubren las cantidades de papel solicitado y sus frecuencias:

FECHA	PROCEDENCIA	BARCO	MERCANCÍA
16 julio 1881	Amberes	capitán Jorbes	48 balas papel
18 nov. 1881	Hamburgo	capitán Dan	11 fardos papel
21 sept. 1883	Sttetin	capitán Rinman	19 bultos de papel
15 febrero 1885	Sttetin	capitán Ingersley	24 balas de papel
19 abril 1885	Liverpool	-	69 fardos de papel
14 mayo 1885	Hamburgo	capitan Hopfner	16 cajas de piedras litográficas
31 dic. 1885	Sttetin	-	10 bultos papel
30 junio 1886	Liverpool	c.Olaeta	35 bultos papel
19 marzo 1887	Dánzig	capitan Muller	27 balas papel
16 abril 1887	Amberes	capitan Vezin	94 bultos papel
2 sept. 1891	Stettin	-	15 bultos papel

Fte.: *La Vanguardia*, Sección Movimientos del Puerto (1881-1891), elaboración propia.

De la información que aporta esta gráfica puede desprenderse que del puerto de Bélgica provenía la mayor cantidad de papel y que la frecuencia del material recibido iba en aumento todos los años.

En el libro contable Mayor 1, se descubre que en 1881 los editores gastaron en papel 633.351,12 reales y que en 1882, la cantidad total ascendió a la impresionante cifra de 1.789.453,52 reales.

Las mejores resmas de papel provenían sin duda de los belgas *Godin et fils* de Huy. De la información que se obtiene de las facturas que emitió todos los meses, desde 1881 hasta 1885, sobre el papel que la editorial consumía proveniente de esta industria, se deduce que el gasto ascendió a más de dos millones y medio de reales. Los datos son los siguientes:

1881	227.177,-
1882	1.502.036,-
1883	326.593,04
1884	312.208,55
1885	236.193,30

Fte.: MdD, Diario Mayor 1, registro 57

De la gráfica se desprende que más del 35 por ciento del papel consumido se compraba a este fabricante. Y que en 1882 hubo un espectacular aumento de suministro, momento que coincide

con la aparición de la revista *Ilustración Artística* más cuatro ediciones de obras en preparación para su venta por fascículos. En los años sucesivos, las adquisiciones a esta empresa parecieron más razonables.

Una empresa tan cuidadosa y preocupada por sus ediciones no pudo depender del suministro de un sólo proveedor de papel. Además de la ya citada industria papelera belga y de las españolas La Gerundense y la Sociedad Torras Hermanos, en el libro contable también constan otras importantes industrias como la alemana *Coesliner Papier Fabrik* a la cual durante un período de cuatro años se declaró la compra de más de 123.639,31 reales y en menor volumen de compras, alguna italiana, como *Maffioletti Ercole & Socy* de Milán.

Otro gran gasto fue la adquisición de piedras litográficas y clichés -dos conceptos que se repercutían en el mismo registro- para la reproducción de sus ilustraciones en sus talleres. En la gráfica también se detalla que, proveniente de Hamburgo, los editores recibieron 16 cajas cuyo contenido fueron piedras litográficas. Efectivamente, en el libro de cuentas de 1885, coincidiendo con la fecha del envío, figura que se pagaron 174.345,86 reales en ese concepto, que junto al capital que declaran poseer desde 1881, nos da que la asombrosa inversión en este apartado fue de 487.123,09 reales.

Por último, destacar que el inventario de material tipográfico reflejaba que hasta 1881 se había realizado una inversión de doscientos mil reales y que se gastaron 51.348,63 reales más ese mismo año por la compra de nueva maquinaria y utensilios de tipografía. La adquisición de esta partida iba incrementándose con un promedio espectacular de ciento cincuenta mil reales anuales, a pesar de que habría que considerar que dicho material al usarse continuamente sufría un fuerte deterioro. El principal proveedor de caracteres tipográficos fue la fundición *Miller & Richard*, de quien la editorial no cesaba de importar las letras de sus catálogos. Destaca la compra de 1882, cuyo importe ascendió a más de veinticinco mil reales en material, que bien podía haber sido utilizado en la confección de las inminentes obras de *El Quijote* o *La Leyenda del Cid* en preparación durante en ese momento.

En cuanto a la encuadernación de las obras de este período, el libro contable nos da información del taller de la familia Domènech. No figuran demasiados movimientos de este industrial, pero sabemos que en tal sólo dos años, 1881 y 1882, la editorial se gastó más de sesenta mil reales en su taller para el acabado de sus obras. La cifra fue superada por Hermenegildo Miralles (1859-1931) quien cobró por los encargos, muchos de ellos para las ediciones de *El Quijote*, realizados los años siguientes, entre 1880 y 1885, cerca de noventa mil reales.

Parece ser que además Miralles contrajo un préstamo con la editorial y adquirió el compromiso de ir liquidando a razón de quince mil reales al año, seguramente en trabajos de encuadernación para la editorial. Sabemos que sólo del año 1889, Miralles facturó la cantidad de 2.887,-pesetas por la encuadernación de 500 ejemplares de *Historia de España* (1887-1891) en su versión económica, 70 reediciones de *La Sagrada Biblia* (1871), más de 130 ejemplares del *Diccionario de las lenguas española francesa comparadas* (1885), 56 tomos de la *Historia Natural* (1880) y 15 ejemplares de la *Geografía Universal* (1875)³³. A partir de entonces también encuadernó en exclusiva todas las obras de la Biblioteca Universal Ilustrada que Montaner y Simón publicó desde 1890 hasta 1916 y por cuya confección cobró 0,80 pesetas por ejemplar, una cifra muy ventajosa para la editorial si se compara con la 3,75 pesetas que el mismo taller facturaba por la encuadernación del *Diccionario Enciclopédico* (MdD, Diario núm.5, 05.07.1890, p.195), las 12,-pesetas que le cobraba por las obras de Dante (MdD, Diario núm.5, 23.08.1890) o las 6,-pesetas por *El manuscrito de una madre* (MdD, Diario núm.5, 25.10.1890). Un recuento de las facturas anotadas en ese mismo libro contable de 1890 pagadas al encuadernador nos revela que la editorial llegó a publicar más de 18.500 ejemplares de *Viaje por el Nilo* (1890). También sabemos que algunas obras de esa colección, especialmente las que estaban constituidas por varios tomos, se entregaron envueltas en unas bolsas que suministraba el encuadernador. Miralles cobró 0,75 pesetas por cada bolsa que agrupaba la *Historia de los griegos* (1890) y que la primera entrega fue de 50 bolsas (MdD, Diario núm.5, 09.08.1890). Por desgracia no tenemos constancia de que se conserve en la actualidad ninguna muestra de este material efímero por lo que no conocemos su presentación. En 1891 la cuenta total de facturas emitidas por Miralles ascendían a 196.886,-pesetas, cifra que estuvo manteniéndose cada año, nos consta hasta 1894, sin demasiadas oscilaciones (MdD, Mayor, núm.4, 1891-1894, p.69).

La calidad excepcional de las publicaciones era muy reconocida entre el sector intelectual y la sociedad pudiente, que disfrutaba con sus lecturas y del coleccionismo. La editorial recibía numerosas cartas de suscriptores elogiando las cualidades formales de su catálogo. Pi y Margall, en su misiva escrita en Madrid el 8 de enero de 1882, los congratulaba con estas palabras,

“Muy señores míos de mi mayor consideración y aprecio: he tenido ocasión de ver por su agente de V.V. en esta villa la Biblioteca Universal Ilustrada y la Ilustración Artística. Les felicito a V.V. de todo corazón. Mucho esperaba de la casa de V.V.; pero las obras han excedido mis esperanzas. Buena tipografía, magníficos grabados, libros bien escogidos”. (BC, Fons Borràs, caja P7, Pi y Margall, 08.01.1882)

33. MdD, *Centre Documentació*, Diario núm.5 (01.01.1890 a 30.06.1891).

Apreciación sin duda generalizada y que fue el *súmmum* de su triunfo editorial.

Atendiendo a los temas de interés artístico que la editorial proponía en su revista *Ilustración Artística*, hay que destacar los números casi monográficos que se publicaban sobre los artistas contemporáneos más representativos. En la sección de los suplementos artísticos de la revista, con frecuencia solían entregar un grabado a doble página que reproducía una de las obras pictóricas del artista homenajeado. Dada la calidad artística de los trabajos seleccionados, una de las intenciones sería seguramente que los suscriptores que adquirían la revista pudieran enmarcar las reproducciones que acabasen adornando sus paredes. Además de su clara finalidad decorativa, la iniciativa brindó una oportunidad excelente para la divulgación del arte en el ámbito social de finales de siglo XIX. De la relación que mantuvo la editorial con esos grandes artistas que contrataba para sus láminas a doble página, hemos conservado una documentación del pintor Francisco Pradilla (1848-1921), quien fuera director de la Real Academia de España en Roma y del Museo del Prado, que nos sirve como ejemplo para descubrir cómo debió desarrollarse la praxis profesional entre los editores y sus colaboradores creativos. Nos referimos al caso de la reproducción de su célebre pintura, “La rendición de Granada” (1882)³⁴. La obra reproducida a partir del grabado de M. Weber e impresa por Vda. de Roca, apareció en *La Ilustración Artística* del 11 enero 1886, número que la editorial dedicó al pintor zaragozano. (*La ilustración Artística*, 211, 11.01.1886 pp.25-26)³⁵.

Una carta del artista escrita desde Roma y dirigida a Montaner y Simón adjuntaba un certificado del Consulado de España en Roma en el que se dejaba constancia de los acuerdos formales para la reproducción de dicha obra entre ambas partes. El consulado certificaba que:

“En el libro de instrumentos públicos que obra en este consulado á la página n. 329 hay uno que copiado á la letra dice lo que sigue: N.2. En la ciudad de Roma á Veinte y dos días del mes de Enero del año Mil ochocientos ochenta y Siete ante mi el inscrito canciller del Consulado de España en la misma encargado interiormente de dicho consulado y testigos que le dirán compareció el Exmo. Señor Don Francisco Pradilla y Ortiz, Pintor natural de Zaragoza de treinta y siete años de edad residente en Roma y matriculado en este consulado á quien doy

34. “La rendición de Granada” (1882) representa la escena de la rendición del sultán Boabdil, *el chico*, ante los Reyes católicos en 1492 a quienes hace entrega de las llaves de la ciudad de Granada. El cuadro se encuentra en la Sala de Conferencias del Palacio del Senado de Madrid.

35. El cuadro de Pradilla se había reproducido cuatro años antes en la revista *Arte y Letras*, núm. 1 de 1 julio 1882 para la cual, según se puntualizaba en una carta del artista dirigida a Lluís Domènech i Montaner en Roma el 9 de agosto de 1882, poseían “el permiso exclusivo de reproducción” (Sàiz Xiqués, 2013: 101).



Francisco Pradilla, «La Rendición de Granada» (1882)
© Palacio del Senado de Madrid.

fe conozco y dijo que en virtud del presente cede á los Señores Montaner y Simón editores en Barcelona el derecho de reproducir su cuadro “La Rendición de Granada” existente en el Senado de Madrid por el procedimiento del Cromo ó por cualquier otro procedimiento en colores conocido hoy en día o que en lo sucesivo se aplique á la reproducción de cuadros y demás obras artísticas cuyos procedimientos estarán sujetos á la aprobación artística de dicho exmo. Sr. Pradilla.

Entiende el mismo exmo. Señor excluidas de esta cesión las copias directas del cuadro original salvo la copia necesaria para efectuar la reproducción y declara por último que el precio de la presente cesión lo ha recibido de los expresados Señores Montaner y Simón” y firmaban los testigos y el canciller del consulado de España. (BC, *Fons Borràs*, caja P12, Pradilla, 11.06.1887)

Es interesante remarcar que el artista cedió los derechos para la reproducción cromolitográfica o para cualquier otro sistema según los tiempos, hecho que definía claramente la situación de las artes gráficas en intensa evolución. Lo mismo sugería un comentario de una nueva carta manuscrita que adjuntó a la anterior en la que advertía que, “Mr. Otto Troitzsch espera á repetir el inútil experimento” por lo que se desprende que el grabador berlinés intentaba mejorar el resultado gráfico de la lámina.

En otro párrafo de la misma carta, se nos da a entender que el resultado obtenido de la lámina no debió satisfacer sus expectativas por lo que el mismo artista advirtió a los editores que hubiera necesitado más tiempo para perfeccionar la copia o en su defecto, les sugería otras soluciones:

“Sin su estímulo de VV, si para mejorar la copia bastasen 5 ó 6 días de trabajo ya estaría corregida pero para un retoque eficaz apenas bastaría mes y medio y no tengo ni tanto tiempo ni atiendo. Antes de retocar lo que buenamente pueda, pienso que, de común acuerdo deberíamos intentar obtener la “Rendición” de Mr. Gambart nuestro cónsul en Niza para ejecutar el Cromo, bajo la base de responder VV del valor de ella en caso de deterioro o pérdida”. (BC, *Fons Borràs*, caja P12, Pradilla, 11.06.1887)



Reproducción grabada por M. Weber e impresa por Vda. de Roca de «La Rendición de Granada» de Francisco Pradilla (1882) en la *Ilustración Artística*, núm. 211 (11.01.1886) © BNE

Al final de la carta el artista habla de Roca, el grabador del que nunca puso en duda la calidad de su trabajo:

“Si no nos cediese su “Rendición” para el cromo podría hacerla venir a Roma para que de ella, otro artista y bajo mi dirección, mejorase la copia del Sr. Roca pero este medio suele ser caro no me inspira confianza cuando el Sr. Roca que supongo habrá puesto en ello su amor propio, no ha podido hacer más delante del original. En cuanto a la indicación de VV de buscar un artista que sin nada delante retoque dicha copia es imposible. Si no obtenemos nada de Mr. Gambart o VV no aceptan este medio, no veo otro que contentarnos con el poco retoque que yo pueda hacer que no pasaría de cinco días porque mis propósitos actuales en Arte me inutilizaran completamente para poder llevar más adelante el retoque”. (BC, *Fons Borràs*, caja P12, Pradilla, 11.06.1887)

El sentido de esta carta sólo se entendería bajo la hipótesis de que la editorial tuviera intención de reproducir nuevamente la obra del pintor en una publicación posterior. La copia grabada salió impresa en el 211 de la revista, número que correspondió al año 1886. Según la fecha de las cartas, el asunto se negoció un año más tarde por lo que cabe suponer que la editorial pretendió reproducir una nueva copia de “La Rendición de Granada”, mejorando su calidad. Para ello, el artista aragonés sugirió a los editores que contactaran con Ernest Gambart, un célebre marchante de arte que reunió en exclusiva a una serie de artistas de su tiempo y tuvo el control absoluto de la producción, distribución y venta de todas las reproducciones de obras pictóricas de sus representados. Gambart manejaba los originales para la realización de grabados xilográficos o planchas en metal y pactaba los precios de los derechos de reproducción (Ortega, 2015). En la misma carta de 1887, Pradilla recomendaba a su marchante belga con estas palabras:

“dicho Sr. viaja presentemente por España y hoy le escribo instándole para ello. Si acepta en principio y si a su regreso pasa por Barcelona podrán VV entenderse personalmente; antiguo comerciante de cuadros y Editor de grabados y hoy gran Señor, es desinteresado inteligente en estos negocios, caballero y me profesa buen afecto. En todo esto confío pero temo su repugnancia por las reproducciones antiartísticas, si fuese para un gran grabado o agua fuerte no la cedería porque ya me lo tiene para ello ofrecido. Para escribirle con detalles si aceptase en principio conviene que VV me digan en que país se haría el cromo que artista y el tiempo preciso (Mr. Gambart quiere exponer dicha repetición en Londres el invierno próximo) y si están dispuestos VV á responderle del valor de la copia”. (BC, *Fons Borràs*, caja P12, Pradilla, 11.06.1887)

La carta también nos recuerda que existía un vasto mercado de grabados y obras de arte en toda Europa. No tan sólo eran los editores catalanes los que viajaban a países del resto del continente en busca de material para sus publicaciones en lengua española, sino que también existían representantes que recorrían las sedes editoriales para negociar con las imágenes de los artistas más consagrados. Sin lugar a dudas, todas estas prácticas debieron venir acompañadas de cuidadas estrategias de compraventa, de ahí la necesidad de establecer contratos oficiales, aunque desgraciadamente no superaron la magnitud y la consideración que obtuvieron los contratos con los autores literarios.

Otro aspecto que cabría considerar es el que descubrimos en una carta que envía Francesc Simón a un autor literario, el valenciano Teodoro Llorente, fechada en Barcelona el 6 de octubre de 1897, en la que el editor catalán nos da a entender que la reproducción de los dibujos les costaba a cinco céntimos el centímetro cuadrado. Disponemos de otras referencias de este estilo en los libros contables que nos remiten a esa adquisición de obras de arte e ilustraciones por centímetros, hecho

que en la actualidad, independientemente de la valoración que alcanza una obra en el mercado y la cotización de un artista, el cálculo por centímetros es una costumbre habitual.

Por último, añadir que de la misma relación que mantuvo el editor catalán con el valenciano Llorente, descubrimos que entre los acuerdos a los que llegó con el autor, parece ser que éste debió sufragar los gastos de las ilustraciones que aparecerían insertadas en su obra. En una intención de aclararle las cuentas contraídas por su *Valencia*, le explicaba al autor que del saldo de sus ventas debía descontar 466,25 reales para destinarlos a pagar los dibujos que habían encargado al artista valenciano Juan José Zapater (1867-1922) y 125,-reales para grabar los mismos. Aunque tampoco hemos localizado más indicios sobre este asunto, se ha explicado ya anteriormente que autores como Pi y Margall y Carlos Viada y Lluç apuntaban en sus entregas las ilustraciones que debían acompañar a sus textos “cuidando de darles una nota de los cuadros españoles que podrían ilustrarla, á fin de que resultase el libro completamente españolizado” decía éste último. Así se entiende que esta práctica fuera común en muchas de las gestiones editoriales de este período.

Al margen de la Biblioteca Universal Ilustrada, de la cual trataremos ampliamente en el capítulo de diseño e ilustración y de la que desde que apareció el primer número hasta el último en 1916, la dedicación de Montaner y Simón fue casi exclusiva, la editorial persistió con sus obras monumentales, las cuales mantuvieron el carácter majestuoso al que su público estaba acostumbrado. Destacaron por su originalidad, la *Obras Completas de Mariano de Larra* (1886) ilustradas por Pellicer en formato in folio; *Las plantas que curan y las plantas que matan* (1887) cuyas páginas incluyeron numerosos grabados de carácter científico que ilustraban generosamente el asunto tratado. De los talleres de la calle Aragón no cesaron de salir novedades y reediciones de libros en formato mayor. De geografía, de viajes y de historia; manuales de antropología y de temática religiosa, todos ellos con multitud de grabados, algunos incluso aprovechados de obras anteriores, que no hacían más que acrecentar su excepcionalidad y su fama. En otro orden, el interés por publicar obras que documentaran la realidad política internacional, les condujo a editar *Los pensamientos de Otón, Príncipe de Bismark* (1898) obra en dos tomos de tamaño algo inferior al acostumbrado de la colección Biblioteca Universal Ilustrada que estuvo ampliamente ilustrada con retratos grabados de los personajes alemanes más influyentes, realizados por artistas anónimos. La obra culminó con un excelente escudo patriótico prominente que decoró la encuadernación de las cubiertas. La prensa del momento se deleitó con su portada con una generosa reseña en la que no faltaron elogios, de la que extraemos que:

“La casa editorial Montaner y Simón acaba de publicar, simultaneamente con las ediciones alemanas y francesa, el tomo primero de la interesantísima obra *Pensamientos y Recuerdos*

de Othon, principe de Bismarck (...) seguro que nuestros lectores saborearan con gusto. La obra se compondrá de dos tomos, ilustrados con infinidad de retratos de personajes célebres y habiendo salido de los talleres de la Montaner y Simón no es menester decir que su elegancia y su pulcritud tipográficas son extraordinarias y que la encuadernación es bella al mismo tiempo que sólida. En las principales librerías está de venta la obra al precio de 15 pesetas los dos tomos” (*La Vanguardia*, 13.12.1898, p.1).

De la gestión administrativa entre la editorial y los artistas que participaron en la ilustración de la Biblioteca Universal Ilustrada y la revista *Ilustración Artística*, hemos considerado más coherente agrupar la información obtenida y las conclusiones en un nuevo apartado del capítulo dedicado al diseño y la ilustración que encontraremos más adelante.

4.2. La segunda etapa editorial: la trayectoria editorial consolidada

“Ocurrido el fallecimiento de ambos socios fundadores de esta casa editorial, sociedad regular colectiva primeramente Don Ramon de Montaner y Vila, en 16 de Junio de 1921 y, últimamente Don Francisco Simón y Font en 17 de Mayo del corriente año, sucedió en participación que correspondía al primero Don Ramon de Montaner y Vila, su hija Doña Julia de Montaner y Malató, de Capmany, instituida su heredera universal en su último válido testamento. (...) Ocurrido el fallecimiento del otro citado socio fundador, Don Francisco Simón y Font, en 17 de Mayo de este año, su hijo Don Santiago Simón y Bach asimismo ha optado por entrar a formar parte de esta Sociedad en la misma calidad de socio colectivo y gerente que tuvo su señor padre y causante Don Francisco Simón y Font...”

(BC, Acta del 20 de junio de 1923, p.1-2)

La segunda etapa de la editorial vino como consecuencia de la desaparición de los fundadores Ramon Montaner y Francesc Simón y las sucesiones naturales en manos de sus herederos universales, Doña Júlia Montaner Malató y Don Santiago Simón Bach. La hija del primero había contraído matrimonio con Ricard de Capmany de Roura quien a su vez ejerció como partícipe apoderado. A pesar de que en la familia Montaner Malató hubo más hermanos, por deseo del padre fallecido, ella y su consorte fueron los escogidos para remplazarle en el negocio. Así se hizo constar en las actas de las reuniones que convocó el Consejo de Administración de la empresa, documentos que se conservan y que nos han permitido profundizar en la trayectoria de la editorial.

Sin embargo, seguramente los socios fundadores ya llevaban apartados de sus actividades empresariales desde la primera década del siglo XX y habían delegado la mayor parte de las labores

comerciales en sus descendientes. Ramon Montaner, que desde la muerte de su esposa Florentina Malató ocurrida en 1900, se había retirado a su castillo de Canet de Mar y, Francesc Simón, más ocupado en su labor de presidente del ICAL y de la Escuela Práctica Profesional, facilitaron el que la nueva generación de empresarios tuviera la libertad para proceder en pleno dominio a dirigir el negocio. Según se hacía constar en los libros de balances anuales, los nuevos editores gestionaban la empresa plenamente desde 1919.

A principios de los años veinte del siglo XX, las familias sucesoras, Júlia Montaner de Capmany, Ricard de Capmany y Santiago Simón Bach pretendieron mantener la misma sensibilidad hacia el patrimonio literario y artístico que habían heredado. Más adelante, el hijo del matrimonio, Ramon de Capmany Montaner (1899-1992) y Laura Simón Gili serían quienes continuarían la línea de sus antecesores.



Doña Júlia Montaner y Don Ricard de Capmany con su hijo © *El sot de l'Aubó* (Carles Sàiz)

Los primeros tiempos del cambio generacional, Montaner y Simón dedicó su atención especialmente a obras literarias, de lectura más generalizada, porque si hubieran optado por las obras de estudio, investigación y formativas, buscadas por lectores mucho más minoritarios, la editorial no hubiera sobrevivido. Como nos recuerda Jean François Botrel (1996: 89), los lectores eran escasos dada la economía de supervivencia que imperaba en los núcleos urbanos y el cliente potencial de la industria editorial que hubiera tenido capacidad para gastar en aquellos libros eruditos que editaba Montaner y Simón, casi había desaparecido. Así fue como a principios de siglo XX los nuevos jefes canalizaron su producción hacia colecciones más comerciales, obras de entretenimiento destinadas a un público urbano, a mujeres, a la juventud, con obras como la novela galante o de información cultural como biografías, historias y viajes, con las consiguieron mantener el interés de los consumidores. Tal y como lo considera y nos lo descubre Feliu Elias (ca.1948: 633) Montaner y Simón “también cayó en el libro truculento aunque con textos más depurados, seleccionando a los autores”. Entre los más sofisticados destacaron libros políticos, narrativos y de

pensamiento, pero siempre bajo el concepto de libro asequible y sobre todo, de libro compacto, de una única entrega.

Desvanecidos los tiempos del Modernismo, Montaner y Simón editó nuevos tipos de libros ilustrados y diversificó sus ediciones creando colecciones temáticas que, como nos señala Isabel Oliveros (1999), eran reediciones de obras, normalmente clásicas, revisadas por eruditos que presentaban entre ellas características similares. Las ediciones mantenían la misma fórmula, el formato, el diseño y una selección tipográfica que formaba parte de su atractivo y que era exactamente lo que la sociedad de esos momentos tanto gustaba de coleccionar. La colección, además, tenía la misión de sugerir a los lectores, a veces no muy preparados para discernir entre la buena o mala literatura, qué tenían que leer y confiaran en las propuestas que se les ofrecían y de paso fidelizaba al comprador.

En cuanto a las técnicas de reproducción que se utilizaron para la confección de las publicaciones de esta época y hasta mediados de siglo XX, salvo para ediciones especiales, fueron principalmente los derivados del fotograbado junto a la linotipia y la monotipia. Aunque Montaner y Simón había sido ya pionera en la reproducción de sus impresiones con máquinas plano-cilíndricas, las planchas de zinc y cobre substituyeron definitivamente a las piedras litográficas. Mientras que en 1905 la editorial todavía disponía de existencias en piedras por un valor de 35.714,-pesetas, en el balance de 1923 declaraban una cifra total de 19.111,41 pesetas, hecho que significa que habían reducido la impresión con este sistema litográfico a casi un cincuenta por ciento. Además, también se desprendieron en el mercado de segunda mano de tres de sus calandras, máquinas útiles para abrillantar las láminas, seguramente por el mismo motivo. A partir de 1923, la firma incorporó el huecograbado para lo que compró una máquina de *Koenig Bauer* por un valor 14.500,-pesetas y las ediciones se elaboraron definitivamente con este sistema de impresión. Aún así, en esa época, la editorial todavía no debió introducir el offset en sus talleres, un revolucionario sistema de impresión indirecto mediante cilindros de goma que aún estaba en fase prematura.

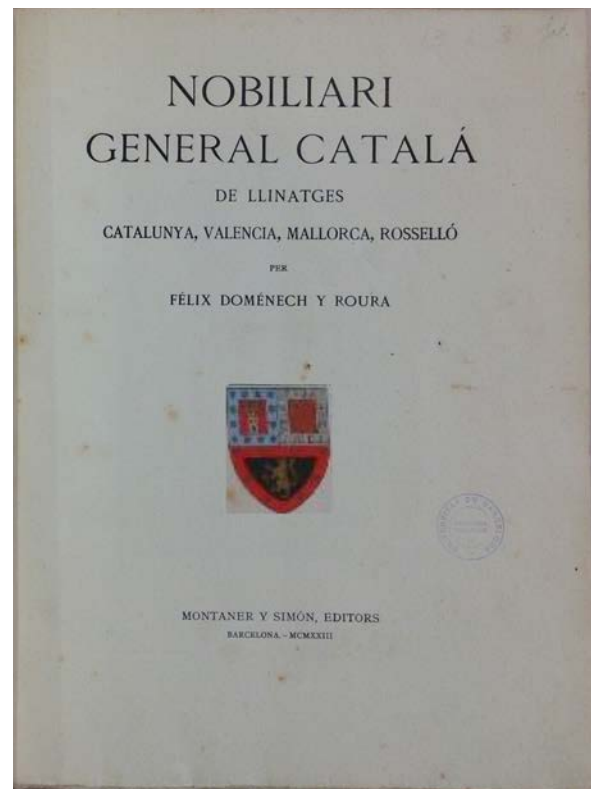
En los años siguientes, la editorial se dedicó a la reedición de los más de veinte títulos, especialmente de su Biblioteca Universal Ilustrada, que en su catálogo constaban como agotados y por los que, según las leyes vigentes, no necesitaban declarar derechos de autor.

Estilísticamente, durante ese primer cuarto de siglo, el cambio generacional de Montaner y Simón se vio favorecido por el *Noucentisme*, una renovación gráfica que hizo resurgir la estética de la Grecia clásica y el gusto por lo mediterráneo, es decir el dominio del orden la perfección y la belleza, en reacción contra el simbolismo modernista, contra el liberalismo, el romanticismo y

el positivismo. Como apunta Aitor Quiney, “si las raíces de *La Renaixença* y del Modernismo hay que buscarlas en el románico y en el gótico catalán, el ideario de los noucentistes son dos: el clasicismo y el mediterraneismo” (Quiney, 2010: 8). Una obra como *Narraciones mitológicas* (1923) escrita por Paola Fumagalli con ilustraciones de Ramon de Capmany Montaner (1899-1992) fue ejemplo de ese resurgir estilístico donde el artista promovía un trazo más próximo a las nuevas tendencias vinculadas con el *Noucentisme* catalán.

Las obras que más interesaron en la década de los años veinte y treinta fueron de literatura extranjera, Montaner y Simón se especializó en traducir la literatura de Joseph Conrad (1857-1924) mérito que se debió principalmente a la labor incansable del recién incorporado a la casa, Joan Estelrich. También versionaron obras clásicas y crearon nuevas colecciones, entre ellas la Biblioteca Científica en la que incluían temas muy especializados sobre los últimos descubrimientos de la Ciencia y la erudición en el mundo de la Naturaleza. Destacaron también novedades de carácter histórico sobre el pensamiento y la política universal. Así como Diccionarios y su primera publicación en catalán *Nobiliari general català de llinatges: Catalunya, València, Mallorca, Roselló* (1923-1930) escrita y reunida por Félix Domènech i Roura (1888-1977), hijo del arquitecto, cuya obra *in folio* se confeccionó en tres volúmenes.

A finales de su primer cuarto de siglo, la editorial tenía 210 títulos en su catálogo, el volumen de exportaciones a Hispanoamérica había crecido a más de medio millón de pesetas al año y el capital que declaraban en su balance de 1923, era de 1.460.203,12 pesetas, una cifra de envergadura millonaria para aquellos tiempos. Fueron momentos álgidos en el que hubo un renacimiento cultural con la aparición de obras de carácter literario, científico y de pensamiento, muchas de ellas como hemos observado, traducciones de obras extranjeras porque en aquellos momentos, el cliente hispanoamericano que era el que básicamente mantenía a Montaner y Simón, tenía gran interés por el conocimiento y la cultura internacional occidental.



Primera publicación en catalán *Nobiliari general català de llinatges: Catalunya, València, Mallorca, Roselló* (1923-1930) de Félix Domènech i Roura © LBP

A pesar de esta excelencia editorial, según se desprende de las actas de las reuniones que celebraron la Junta de Administración, la situación económica que dejaron los fundadores al final de su actividad debió dejar unos resultados inestables que obligaron a los nuevos propietarios a prescindir de sus beneficios. En el acta del 2 de enero de 1926 escribieron que:

“la casa carece de circulante suficiente para el desarrollo de sus operaciones según se desprende del balance al punto de que no es posible reintegrar a sus socios sus respectivos créditos y acuerdan que el saldo de la cuenta de resultados de balance pase a la cuenta de Fondo de Reserva a la cual se destinarán los beneficios sociales hasta que la casa tenga capital circulante suficiente para su desenvolvimiento” (BC, Acta Montaner y Simón, 02.01.1926, p.2).

La situación real de la empresa empezó a remontar a partir de 1927, aunque el superávit que se estimó en ese período se siguió destinando al Fondo de Reserva de la editorial. Durante varios años, los propietarios no obtuvieron rendimientos a beneficio propio por sus gestiones empresariales hasta que las circunstancias les obligaron a tomar decisiones que cambiarían definitivamente la trayectoria editorial. En 1929, según consta en las actas, los propietarios de la empresa que en esos momentos todavía eran los sucesores de Montaner, Doña Júlia y Don Ramon de Capmany por una parte y Don Santiago Simón Bach, como presidente, y su cuñado Don Ramon Bach Bobés por parte de la familia Simón, acordaron convertir la sociedad en anónima.

En 1929, la editorial Montaner y Simón se convertía en Sociedad Anónima. Además de los socios sucesores, el mallorquín Don Joan Estelrich Artigues (1896-1958), escritor y crítico literario ³⁶, que había entrado a formar parte de la empresa como colaborador y que gracias a sus versadas gestiones editoras consiguió resurgir a la empresa de una primera crisis ³⁷ tras la desaparición de los socios fundadores, fue recompensado con la poderosa cantidad de doscientas acciones cuyo valor ascendía a cien mil pesetas y que lo convertían en un miembro más de Montaner y Simón, S.A. Además, en actas se acordó su nombramiento como secretario del Consejo de Administración, por lo que sin duda su autoridad debió infundir una gran influencia en las decisiones del negocio. Entre otros cargos, se le acreditó para representar a la empresa en las negociaciones que llevaba manteniendo con la editorial neoyorquina de W.M. Jackson y su moderna reedición del *Diccionario Enciclopédico en tierras americanas*.

36. Para profundizar en la persona de Joan Estelrich ver Silvia Coll-Vinent “Joan Estelrich i Montaner i Simon (1925-1949)” en *La traducció i el món editorial de postguerra* (2011, 215-228).

37. Según la misma autora, en 1923 las ventas no superaban las ochenta mil pesetas anuales mientras que gracias a Estelrich en el ejercicio de 1927 la casa tuvo ingresos por valor de 446.660,- pesetas (Coll-Vinent, 2011: 217).

Uno de los primeros acuerdos que se contemplaron y que determinó el nuevo Consejo fue eliminar las antiguas ediciones que en esos momentos carecerían de interés y que estaban sobradamente amortizadas. Sólo consideraron indispensable reeditar los títulos más significativos de la casa, obras como la *Historia Universal* de Oncken, el primer tomo de *Don Quijote*, la *Historia de España* de Lafuente, unos tomos agotados de la *Geografía Universal* y los títulos de la novedosa y reputada obra literaria de Conrad, ya en segundas ediciones. Todo ello sin parar de ofrecer nuevos títulos que mantuvieran las expectativas de sus fieles lectores. Sin embargo, para desarrollar esos nuevos planes de empresa debieron ampliar las aportaciones de capital, que hicieron a razón de 123 acciones cada uno de los socios en partes iguales entre Santiago Simón, Ramon Bach y Joan Estelrich, sin olvidar que Júlia Montaner era la principal accionista con 246 acciones que representaban las dos quintas partes del negocio.

En 1930, los accionistas de Montaner y Simón eran:

Júlia de Montaner	1195 acciones
Santiago Simón	600 acciones
Ramon Bach	600 acciones
Joan Estelrich	600 acciones
Ramon de Capmany	5 acciones

Fte: BC, Actas del Consejo Administración. Acta núm. 15 (11.04.1930)

Por fin, unos diez años después de que los sucesores asumieran las riendas del negocio, en 1931, el Balance de cuentas reflejaba que las estrategias abordadas por los nuevos editores empezaban a proporcionar beneficios y que pronto se repartirían. El entusiasmo se les debió frustrar cuando en menos de un mes tuvieron que reunir al Consejo para tomar decisiones sobre las nuevas medidas que afectarían, sin duda, a la evolución de la editorial. El Ministerio de Hacienda hacía público un decreto con el que favorecían a las empresas con capitales superiores a dos millones de pesetas, cifra que coincidía con las rentas de capital que ellos declaraban. La propuesta del Ministerio decía que “a partir del primero de abril próximo, las sociedades anónimas deberán tributar para impuestos de utilidades inferiores a dos millones el 9% y las que lo superen sólo el 3%”³⁸. Finalmente, los reunidos decidieron por unanimidad no aumentar el capital y pagar por el nueve por ciento, lo que supuestamente fue una medida prudente dadas las circunstancias políticas de contradicción que vivía en esos momentos la sociedad española y sus mercados, pero denotaba una falta de ambición que marcaba un alejamiento muy notable de los ideales emprendedores de sus fundadores.

38. Actas del Consejo Administración. Acta núm. 41 (30.03.1932)

Poco después, en 1932, el ambiente social y económico que se respiraba en la España previa a la Guerra Civil, debió alertar a la Sociedad Anónima Montaner y Simón que empezó a actuar moderando sus publicaciones. Según rezaba el acta del 29 de mayo, “acuerdan limitar, de momento, sus nuevas producciones, prosiguiendo empero, las obras que hoy tienen en curso de publicación, sin perjuicio de aumentar en lo posible sus actividades comerciales”. Además, otros acontecimientos debieron perjudicar de pleno a la editorial. En 1934, anunciaban la muerte de Don Ramon Bach y antes de retirarse, el que fuera presidente de la sociedad, Santiago Simón Bach, nombraba a Ricardo de Capmany Roura (1871-1947) y a Ramon de Capmany Montaner (1899-1992) para no dejar la editorial en desequilibrio y que actuasen como gerentes indistintamente al igual que él.

Hay que volver a mencionar que el mejor momento para la iniciativa editorial de Montaner y Simón coincidió con la Segunda República y según una entrevista a Alfredo Gallart, concedida al semanario Destino, fue durante esa década de los años treinta cuando la editorial se consagró como la mayor exportadora a América, cuyos envíos se elevaban a más del 85% de su producción (*Destino*, 1944: n.358, p.14).

Con estas manifestaciones y, efectivamente observando el catálogo de la editorial en el que aparecían títulos todos los años de ese período bélico, es de suponer que Montaner y Simón se mantuvo ajena a las restricciones y miserias que ocasionó la catastrófica Guerra Civil Española. Sobre este aspecto, resulta interesante el estudio de Fernando Larraz,

“La Guerra Civil supuso una alteración radical en el mundo del libro español. La edición se contrajo y se orientó masivamente al libro de carácter político. En Cataluña, las imprentas quedaron paralizadas tras el levantamiento franquista que aprovechó para reorganizar la industria editorial. De acuerdo con un decreto sobre el control obrero de la Generalitat, en Octubre de 1936, la mayor parte de editoriales, Labor, Salvat, Seix Barral y Sopena fueron colectivizadas por los sindicatos UGT y CNT mientras que Juventud y Montaner y Simón se mantuvieron como sociedades anónimas. Otros, incluso, como Gustavo Gili pasaron por la cárcel” (Larraz, 2010: 40-41).

Larraz nos revela la situación general en que se encontraban las editoriales españolas en esa época de nuestra historia. En general, la producción de libros no se interrumpió con la Guerra Civil aunque, a medida que fueron escaseando los recursos materiales, su fabricación fue menguando. Aún así, cabe pensar que si la editorial de la calle Aragón, centrada en la exportación de sus ediciones al continente americano, mantenía su actividad comercial con relativa normalidad, fue justamente por el hecho de vivir con la mirada dirigida hacia ese lado de la tierra que disfrutaba de años de paz.

A pesar de no haber cesado su actividad editorial durante la guerra española, una vez finalizada, el Consejo de Administración recuperó su actividad habitual y en el Acta del siete de marzo de 1939 explicaba que:

“El consejo de administración reanuda sus funciones suspendidas durante el periodo rojo y toma plena posesión de la dirección de los negocios de la Sociedad después de la forzada interrupción ocasionada por los sucesos ocurridos en España de dicho período” (BC, Acta Consejo Administración de 07.03.1939).

Doña Júlia de Montaner y Don Ramon de Capmany dan cuenta de todas las vicisitudes atravesadas por la Empresa desde el día diez y ocho de Junio de mil novecientos treinta y seis hasta el veintiséis de enero último, fecha de la liberación de Barcelona, y se acuerda considerar como nulo todo lo actuado bajo el dominio rojo (BC, Acta Consejo Administración, núm. 3, 91, p.37).

En el mismo documento se daba cuenta del fallecimiento de Don Santiago Simón Bach, presidente del Consejo de Administración, que según un recordatorio en prensa había sucedido en 1937 (*La Vanguardia*, 18.06.1939, p.12). En el acto también se aprobada completar el número de consejeros, nombrando a tal efecto a Doña Laura Gili, Vda. de Santiago Simón y al joven Don Santiago Simón Gili quien, desgraciadamente, murió poco después de su nombramiento.

En consecuencia, ese mismo año se designaba, por unanimidad, los cargos de presidencia de la empresa a dos mujeres, Júlia Montaner y Laura Gili Ros, Vda. de Simón, quienes reemprendieron las gestiones editoriales en el punto donde se habían dejado antes de la guerra. Entre otros cometidos, se acordó publicar un apéndice a la Geografía Universal para actualizarla “dadas las transformaciones políticas acaecidas después de la Gran Guerra” y reanudar las negociaciones con el Touring Club Italiano de Milán, interrumpidas a causa de la guerra y encargar a ese organismo la preparación de un número prudencial de ejemplares de su Atlas.

Otro importante acontecimiento del ese año 1939 fue el nombramiento de Don Alfredo Gallart Genís (1899-1980) un experimentado escritor, traductor, periodista y gran orador, galardonado al 1922 con uno de los premios extraordinarios de los Juegos Florales de l'Empordà, como gerente director de la empresa. Mientras duró la Guerra Civil, había sido elegido como representante de la editorial, considerada una de las más influyentes de la ciudad, en el consejo directivo de la Dirección General Comercio, hecho que permitió a Montaner y Simón tener cierto control sobre la Cámara del Libro de Barcelona que durante ese período había estado incautada por miembros anarquistas. Finalizado el conflicto, nos asegura Jesús Martínez Martín:

“Volvieron a la corporación los antiguos directivos que cuestionaron nuevas obligaciones, entre ellas la sindicalización obligatoria de los editores y medidas de censura para prohibir ciertas publicaciones. Los editores contaban con poder exportar sus depósitos a los mercados americanos pero no fueron autorizados” (Martínez Martín, 2004: 175).

Estando Gallart y Ramon de Capmany, nieto de Ramon Montaner, al cargo de las gestiones administrativas, solicitaron distintos créditos al Banco de España para hacer frente a nuevas inversiones que planeaban realizar para el mercado editorial. En ese período, con Gallart como director de la empresa, según sus propias palabras, la editorial se interesó casi exclusivamente por el mercado nacional y, sin desatender totalmente el comercio con el continente americano, manifestó que supieron recuperar a sus antiguos clientes, a los cuales, valga decir, habían abandonado,



Don Alfredo Gallart Genís (1899-1980) © Revista Destino, 1944

“Actualmente operamos casi exclusivamente sobre el mercado español (...) Nosotros no operamos sobre el mercado corriente. Nuestra vieja clientela nos exigen el libro cuidado, especial. La rústica no tiene sentido para nosotros. Tenemos la ilusión de consagrarnos a este tipo de libros, con la que seguimos la tradición de nuestros precedentes” (Destino, 1944: 358, p.14).

En sus primeros años de trabajo, Gallart coincidió con Estelrich quien había trabajado intensamente con la editorial hasta 1932 momento en que se involucró en la política como diputado de las cortes de Gerona (Coll-Vinent, 2011) y aprovechó para publicar desde la editorial su obra *Catalanismo y reforma hispánica* (1932) y el prefacio de *Cómo sería una nueva guerra* (1934) en la que ofrecía una visión antirrepublicana de la situación prebélica que se vivía en España. Gallart, a su vez, hizo algunas traducciones de obras como

Episodios de una vida tunante (1943) de Joseph Von Eichendorff, con excelentes ilustraciones de María Ribas, *Napoleón en Santa Elena* (1944) de Octave Aubry y *Federico II* (1944) de Pierre Gaxotte o *Confidencias de un clarinete y los pretendientes* (1944) de Catalina de Émile Erckmann y Alexandre Chatrian. Más adelante, en 1945, se hizo cargo de la revisión de la edición de bibliófilo de la obra de Jacinto Verdaguer *Que dicen los pájaros* (1945) con dieciséis litografías de Alexandre Coll coloreadas a mano, publicada en homenaje al centenario del nacimiento del poeta.

En tiempos de postguerra se nombraron directores artísticos y de gestión técnica a Don Ramon de Capmany y a Don Joan Estelrich. El detalle del nombramiento del segundo se transcribió en un acta posterior a la nominación con el siguiente manifiesto:

“Se faculta a este organismo para señalar sueldo y participación a Don Juan Estelrich por su alto cargo de Director Técnico del negocio editorial de la Sociedad, previa deliberación y teniendo en cuenta las extraordinarias dificultades que atraviesan la Compañía que obligan a aplicar a su explotación la máxima actividad y competencia, se resuelve aceptar la propuesta del mentado Señor Estelrich, quien se obliga a dedicar todo su esfuerzo al ejercicio del mentado cargo directivo y, como contraprestación, se le asigna el sueldo fijo mensual de tres mil pesetas y, además, la comisión del cinco por ciento sobre el incremento que experimenten las ventas de libros con relación al volumen de las mismas que arroje el pasado ejercicio de 1946” (BC, Acta Consejo Administración de 11.06.1947, p.16-17).

Así pues, la gestión editorial durante casi una década después de la Guerra Civil, estuvo formada por un equipo entre los que sólo había un miembro familiar, Ramon de Capmany y dos profesionales externos a la familia, Alfredo Gallart y Joan Estelrich. Resulta paradójico observar que en esos tiempos de postguerra, la editorial lanzaba al mercado ediciones limitadas de gran lujo destinadas a un lector acomodado ajeno a las dificultades que ocasionaban esos tiempos de escasez. Aún siendo libros confeccionados industrialmente, las colecciones presentaban el carácter y la calidad de los libros de bibliófilo. La lujosa “Ediciones Hora” con acabados en piel y dorados, la colección “Polimnia”, la colección “Ediciones de Bibliófilo”, entre otras, eran series ilustradas por los mejores artistas, entre ellos el mismo Ramon de Capmany, y se imprimían en los papeles más selectos del mercado.

A mediados de la década de los cuarenta, dos nuevas figuras destacarían en la junta directiva. Don Carlos Loverdos Mérida, yerno de Laura Gili Ros, Vda. de Simón quien actuaría en su representación y que, aunque para entonces su participación como accionista iba a ser discreta, tuvo un protagonismo esencial en el desarrollo de los acontecimientos de la editorial en los últimos años de esa década. El otro personaje clave en esos momentos decisivos para la empresa fue Don José Puig Verni que a partir de esa fecha, 1948, actuaría como gerente en sustitución de Alfredo Gallart. En el Acta de Enero de 1948, después de una nueva aportación de capital, la junta de accionistas quedaba establecida según la siguiente estructura:

Doña Laura Gili Ros	1150 acciones
Don Ramon de Capmany	50 acciones
Don Joan Estelrich Artigues	5 acciones
Don Carlos Loverdos Mérida	50 acciones
Don José Puig Verni	1145 acciones
Don Francisco Girona Quiebras	50 acciones
Don Antonio Juliá de Capmany	50 acciones
Don Joaquin Viola Lauret	200 acciones

Fte: BC, Acta Consejo Administración (01.01.1948)

En ese mismo acta que anunciaba a los socios, se manifestó que la Junta quedaba compuesta por el nuevo director José Puig Verni como presidente, la heredera Laura Gili Ros como vicepresidenta, Carlos Loverdos, Don Antonio Julià de Capmany y Don Joaquín Viola Lauret como vocales. Observaremos que la configuración de la nueva Junta de accionistas excluía a la antigua propietaria y presidenta Júlia de Montaner quien, efectivamente, había vendido sus acciones y además, había dimitido de su cargo. Lo mismo sucedió con Ramon de Capmany y Joan Estelrich quienes después de enajenar las suyas, también dimitieron de sus cargos. Un seguido de circunstancias que hacían pensar en que algo grave estaba ocurriendo.

Los presagios no tardaron en cumplirse. A finales de 1947 se descubría que Alfredo Gallart había realizado ciertas operaciones irregulares y había sido despedido por ello. Las esperanzas de remontar la empresa recaían de nuevo en el Consejo de Administración a quienes se les delegaba la responsabilidad de “arbitrar las fórmulas oportunas para que no sólo ésta (se refiere a la casa) pueda continuar su vida, sino que además pueda ampliar el negocio, volviendo a su antiguo y tradicional esplendor” (BC, Acta Junta General Extraordinaria, 23.01.1948, p.5).

En sucesivas reuniones de accionistas, el presidente, Puig Verní explicaba que “la sociedad se desarrollaría con mejores perspectivas si dispusiera de más capital, pues el resultado de la estafa Gallart significa un lastre desastroso que es preciso compensar” y revelaba, en acta, que el Balance de 1948 daba un resultado de 4.082.098,13 pesetas del cual había que reducir un activo que figuraba como cuenta especial “Alfredo Gallart-Estafa. Juzgado Instrucción num.16” que ascendía a 1.586.616,07 pesetas. Sabían, según dejaba escrito, que ese dinero jamás lo recuperarían dado que Gallart se declararía insolvente:

“que este crédito será, con toda probabilidad incobrable, pero se debe esperar para declararlo así, y por tanto pérdida a que el Juzgado no le encuentre Bienes y se le declare su insolvencia, o sea que en la actualidad está en forma latente perdido el capital serial”. (BC, Acta de Junta General Ordinaria y Extraordinaria 29.05.1948, p.9)

Según consta en acta, el 15 de diciembre de 1947, la editorial Montaner y Simón, S.A. había presentado una querrela de oficio en el Juzgado de Primera Instancia y de Instrucción núm. 16 de Barcelona, por falsedad y estafa, contra Alfredo Gallart Genís³⁹. La presunta estafa suponía más

39. A partir de los datos del Libro de Actas de las reuniones de la Junta directiva, la investigación sobre el caso Gallart nos llevó en primer lugar a consultar el libro de registros del Juzgado de Primera Instancia y de Instrucción núm. 16 de Barcelona que se conserva en el *Arxiu Central de la Ciutat de la Justícia de Barcelona i L'Hospitalet* en el que no existe ningún expediente. Finalmente, el sumario del caso se localizó en el *Arxiu Central del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya i de l'Audiència Provincial de Barcelona*.

de un 40% del capital que disponía la empresa, cifra que a nuestro parecer debió ser el primer detonante para que la hegemónica editorial empezara a zozobrar en senderos difíciles.

Un año más tarde, el Balance y los resultados del ejercicio seguían arrojando pérdidas por un valor de 83.421,06 pesetas. La junta directiva lo atribuyó a la desorganización todavía no superada por la “estafa Gallart” y a la crisis notaria que sufría el sector del libro. De nuevo era necesaria una inyección de capital para esquivar la quiebra y fue así como entraron a formar parte del negocio editorial otros socios capitalistas. Laura Simón Gili substituyó a su madre cuando ésta falleció a finales de ese 1948 y su marido, Carlos Loverdos Mérida, fue uno de los que adquirieron una tercera parte de las acciones que ofrecía la sociedad.

Mientras tanto, Estelrich también estuvo sometido a otras acusaciones que quedaron reflejadas en los Libros de Actas:

“El sr. presidente expone que Joan Estelrich, director artístico no ha atendido en estos últimos tiempos muy asiduamente su cargo, alguna vez por alegar enfermedad pero sin duda para atender a otras ocupaciones, así en el verano pasado ha estado poco por la casa. (...) Parece que el sr. Estelrich se ha ido definitivamente o por mucho tiempo a Tánger desde donde ha escrito una carta muy amable renunciando al sueldo mientras dure su ausencia”. (BC, Acta de la Junta General Extraordinaria 29.10.1949, p.21)

Después de confrontar opiniones y acusar al director artístico de abandono de su cargo sin previo consentimiento de la Sociedad, la Junta directiva configurada por Capmany, Puig y Viola, consideró proceder a la suspensión del cargo, del sueldo e incluso de su participación en el exceso de ventas, hasta saber las intenciones del empleado.

La respuesta de Estelrich no se hizo esperar. Una emotiva carta de cuatro folios mecanografiados por el escritor, explicaba a los miembros de la editorial, con indignación y dolor, cual era su percepción sobre los hechos ocurridos por lo que el considera menosprecio y despido.

Según Estelrich, que decía haber estado durante veinticinco años ejerciendo de director técnico de Montaner y Simón, a raíz del «caso Gallart» se sentía desterrado de la empresa y recibiendo un sueldo muy por debajo de los méritos que ofrecía.

De su carta, resulta interesante la exposición de las funciones que asumió como director técnico, descripción que nos permiten entender un poco mejor la organización editorial de los profesionales del sector. Según advertía el escritor, se pasaba el día:

“despachando toda la correspondencia y cuantos asuntos se presentaban, cuidando personalmente y corrigiendo las pruebas de todas las obras en curso de publicación hasta lanzarlas al mercado, procurando efectuar y efectuando ventas importantes y extraordinarias, liquidando los innumerables asuntos engorrosos herencia de Gallart y, en fin, todas las tareas propias de mi cargo de Director técnico. ¿Podía usted acusarme de desidia? (BC, *Fons Borràs*, caja E4, Estelrich, 05.02.1949).

Más adelante, siguiendo con sus argumentos, manifestaba que:

“Ahora me proponen un nuevo convenio que echa por el suelo todos sus acuerdos y pactos anteriores. A la persona que durante 25 años ha sido Director y además en largos períodos Gerente de la casa; que ha sido durante 18 años copropietario y que sólo provisionalmente ha dejado de ser accionista, en beneficio de ustedes, para que ustedes tuvieran mayoría absoluta (...) a cuyo labor se debe el renacimiento que tuvo la casa entre los años 1925 y 1932 y el actual fondo básico; que tiene una personalidad de cierto relieve en la literatura y en la edición; que necesita para su vida modesta unas doce mil pesetas mensuales, pretenden ustedes obligarle ahora a que por el sueldo de un mecanógrafo (mil quinientas pesetas mensuales) se convierta en un pobrecito empleado de la casa Montaner y Simón” (BC, *Fons Borràs*, caja E4, Estelrich, 05.02.1949).

Estelrich se despedía ofreciendo una solución económica compensatoria por sus años de dedicación y añadía estas palabras:

“Como ustedes comprenderán yo no quiero estar donde no se me aprecia, aunque sea hoy el empleado más viejo de la casa y haya pasado en ella la mitad de mi vida, no sin muchos sinsabores. Con esto amistosamente podemos separarnos, quedando yo sólo como uno de los autores de la casa”. (BC, *Fons Borràs*, caja E4, Estelrich, Barcelona, 05.02.1949)

Como se desprende de la siguiente correspondencia que se ha podido consultar, Estelrich siguió manteniendo relaciones profesionales con la editorial durante varios años. Desde Barcelona y desde su estancia como corresponsal del *Diario España* en Tánger, sus últimas colaboraciones consistieron en la gestión de unos nuevos volúmenes para la versión actualizada de *Geografía Universal* (1947), de la obra *Corpus Christi* (1947) de Jacinto Verdaguer con ilustraciones de Alejandro Coll y de un diccionario para el cual dejaba las pruebas revisadas y sugería que podía imprimirse en la capital marroquí, donde el papel resultaría más barato.

En 1950, el ex-director técnico de Montaner y Simón dirigía una última carta a su amigo Ramon de Capmany en la que le comunicaba sus desavenencias con el nuevo gerente de la empresa y anunciaba su retirada definitiva no sin antes reclamar una liquidación de su parte como socio capitalista y los derechos por sus últimas obras publicadas, *Las profecías se cumplen* (1948) y *La falsa paz* (1948). En una carta dirigida a Puig Verni, detallaba rigurosamente lo que él consideraba que debían retribuirle.

“1. Liquidación que me corresponde por la venta de la Imprenta, según el acuerdo establecido con los señores Capmany y Loverdos, ratificado en documento firmado por el Sr. Capmany el día de la venta de mis acciones. Me correspondieron 35.000 pesetas., de las cuales sólo he cobrado unas 12.000. 2. Liquidación del 5%, establecido por acuerdo del Consejo de Administración, por el exceso de ventas logrado durante mi gerencia y dirección, a partir de, primero de junio de 1947. 3. liquidación del 5%, según el acuerdo establecido el año pasado por estas fechas, sólo sobre las ventas de la Geografía, a partir de la fecha en que convenimos que cesara el sistema anterior para entrar en el nuevo sistema a base de la Geografía. 4. Liquidación de mis Derechos de autor por las obras “Las profecías se cumplen” y “La falsa paz”. (BC, Fons Borràs, caja E4, Estelrich, Tànger 21.01.1950).

El reclamante recibió la liquidación de sus beneficios a razón de mil quinientas pesetas semanales hasta dar por finiquitada la deuda, hecho que demostró, una vez más, la honrada trayectoria de la editorial que jamás dejó de pagar a ninguno de sus empleados o colaboradores.

Resulta significativo deducir de la carta de Estelrich que en 1950 la editorial se había desprendido de sus talleres de imprenta. A partir de entonces, parece ser que todas las publicaciones que editó fueron externalizadas.

En 1948 la editorial contrató a Don Enric Tormo Freixa para regentar el taller de Capmany y gestionar las series limitadas que se dedicaban a coleccionistas y bibliófilos. Tormo realizaba las adaptaciones de las ediciones de plomo y litografía a los nuevos sistemas fotomecánicos de impresión para lo que la empresa compró unas prensas muy específicas que permitían extraer pruebas en papel baritado -un papel fotográfico de alta calidad- y después transferirlas a fotolitos. Durante un tiempo, el impresor también se dedicó a diseñar los colofones de las obras de la serie Goigs.

A mediados de 1950, ante una delicada situación económica, la Junta de Administración se planteó la venta del inmueble y su posible derribo. Afortunadamente, la adversidad no llegó a cometerse pero la inminente necesidad de nuevas aportaciones económicas, obligaron a la editorial a

volver a emitir nuevas acciones que permitiesen enfrentar las repetidas crisis que venían arrasando desde el «caso Gallart». Además, se plantearon la conveniencia de establecer relaciones con alguna editorial ó distribuidora americana con el objetivo de reanudar las ventas de sus libros en ese continente y la esperanza de poder poner fin a la grave situación económica que sufrían. Los acontecimientos concluirían en una tercera etapa editorial de la que entraremos en detalle más adelante.

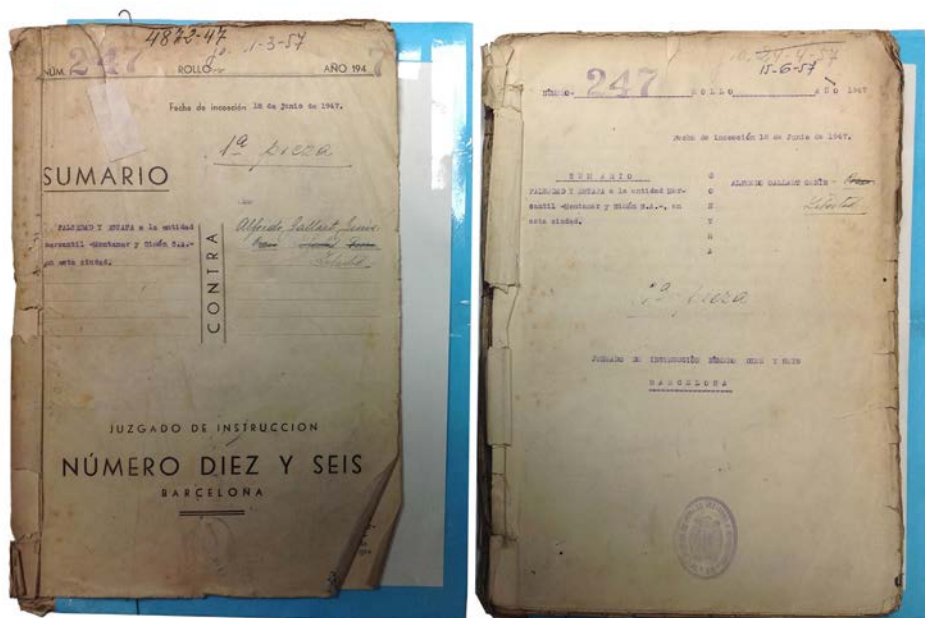
• El «caso Gallart»

El «caso Gallart» se instruyó en el Juzgado de Instrucción número diez y seis, Sección 4 de la Audiencia Provincial de Barcelona con fecha de la incoación el 18 de junio de 1947. El sumario 247/1947, rollo 4872/1947 fue por “Falsedad y estafa a la entidad mercantil Montaner y Simón, S.A. en esta ciudad contra Alfredo Gallart Genís”.

Hoy en día, el sumario puede consultarse en el *Arxiu Central del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya i de l'Audiència Provincial de Barcelona* porque han pasado más de 50 años de su resolución y más de 25 años de la muerte de sus causantes. Aún así, hay partes del expediente que

son actas notariales y que como tales deben mantenerse cerradas. Habrá que esperar cien años para consultar su contenido y resolver definitivamente el caso aunque, de insistir, con un permiso específico de la familia, sería posible acceder a esas actas a través del Colegio Notarial de Barcelona.

El sumario que se puede consultar contiene cinco partes. La más voluminosa es la instrucción presentada por la editorial que ocupó



El sumario de la instrucción del «caso Gallart» ocupó dos tomos con más de cuatrocientas páginas, un gran caso para la época © LBP

dos tomos con un total de más de 400 páginas, un gran caso para la época. Una tercera parte lo configura el rollo del sumario, éste registrado con el núm. 4872, en el que se dictó la resolución del caso, eso es, la sentencia del juez. Por último, se reúnen dos apelaciones que presentó el procesado.

Los hechos del «caso Gallart» ocurrieron de la siguiente manera:

El 18 de junio de 1947 la editorial, a través del procurador José Gabarro Carles, interponía una querrela contra Alfredo Gallart Genís por delito de falsedad en letras de cambio y documentos mercantiles, hurto y estafa.

Los denunciantes, la compañía mercantil Montaner y Simón, S.A. y en su nombre Ramon Capmany de Montaner, alegaron que el encartado ejercía su cargo como gerente de la Sociedad desde 1943 y que en 5 de julio de 1946 le fue revocado dicho nombramiento después de conocer irregularidades en sus funciones.

Sin entrar en detalles, dijeron, Gallart ignoró la revocación de su mandato a pesar de habersele notificado personalmente en la reunión de la Junta General del Consejo de Administración del 3 de julio de 1946 y siguió usando de su revocado nombramiento en nombre de la empresa para trabajar con los Bancos y en un gran número de operaciones fraudulentas hasta un total de un millón doscientas setenta y cuatro mil pesetas (1.274.000,-pesetas).

Que además de no cumplir con sus obligaciones hacia la editorial y crear conflictos con el personal de la imprenta, las preocupaciones del señor Gallart fueron las de gestionar operaciones que nada tenían que ver con la editorial Montaner y Simón (negocios en el sector del corcho, sardinas, azafrán, naranjas, etc.) y de las cuales habían encontrado, al margen de la contabilidad de la empresa, correspondencia y documentación suficiente que demostraban los hechos.

Las operaciones del sr. Gallart no quedaban reflejadas en los libros de contabilidad de la empresa, decían que “extendía inmediatamente los correspondientes talones o cheques extrayendo para su uso todos los correlativos importes” (p.114r). Además, aseguraron los editores, que Gallart mantuvo operaciones de tráfico ilegal de divisas por las que el italiano sr. Ganzerli denunció a Montaner y Simón.

Le acusaron por falsificar las firmas de Don Ricardo de Capmany de Roura, recientemente fallecido y de Don Ramon de Capmany Montaner, que aunque los peritos consultados no pudieron

certificar que él fuera el autor material de las mismas, había pruebas suficientes para deducir que fueron, sin duda, producidas de su puño y letra.

Por todo ello se pidió al juzgado admitir la querrela y acordar el procesamiento de Alfredo Gallart Genís, señalando su prisión sin fianza y la suma de un millón cuatrocientas mil pesetas de responsabilidad civil. Barcelona, 17 noviembre 1947.

En el Auto a Barcelona veintiuno de noviembre de mil novecientos cuarenta y siete, se hizo constar por escrito que,

“Resultando: que Alfredo Gallart Genís, de 48 años, desde hacía varios años venía prestando servicio como empleado de la entidad Montaner y Simón fue nombrado en 1943 junto a otras dos personas, gerente de dicha entidad cuyo nombramiento fue revocado en 1946 no obstante lo cual continuó prestando servicios propios a la casa firmando como gerente toda la correspondencia, letras, recibos y documentos propios del negocio hasta que con fecha 4 de junio de 1947 fue ratificado su despido. Que durante su actuación en la casa Montaner y Simón, Alfredo Gallart Genís se dedicó a operaciones mercantiles ajenas a la casa, haciendo uso de su cargo de Gerente o representante de la misma y poniendo en circulación letras de cambio a nombre de la sociedad, la cual las ha tenido que abonar a sus respectivos vencimientos y totalizan la cantidad de 1.273.585,10 pesetas. Que entre la documentación archivada en la Sociedad fueron halladas diversas letras de cambio puestas en circulación por Alfredo Gallart Genís, en las cuales aparecen como librador o endosantes, las firmas de los otros gerentes de la Sociedad Don Ricardo de Capmany y Don Ramon de Capmany, cuyas firmas, pericialmente, han sido calificadas como falsas. Considerando que los hechos que se dejan expuestos pueden ser constitutivos del delito de estafa y falsedad (...) por ello procede a decretar prisión provisional del referido acusado”. (p.119v)

Dados los hechos, se decretó “prisión provisional del referido procesado Alfredo Gallart de la que podrá librarse si presta fianza metálica en cantidad de cien mil pesetas” (p.119r) y se le requirió una fianza de un millón quinientas mil pesetas que de no verificarlo en veinticuatro horas, se le embargarían los bienes suficientes para cubrir dicha suma, acreditando su insolvencia legal.

El ministerio fiscal, definitivamente, calificó los hechos procesales como constitutivos de dos delitos de estafa y otro de uso de documentos mercantiles falsos, comprendidos en los artículos 529 núm. 1 y 528 núm.1 del Código Penal los dos primeros, y en los 304, 303 y 302 núm.1 el tercer delito, y estimando responsable criminalmente de los mismo, como autor, al procesado, sin la concurrencia de circunstancias modificativas, pidió se le impusiera la pena de seis años y un

día de presidio mayor por cada uno de los dos delitos de estafa y por el tercer delito tres meses de arresto mayor y multa de setecientas cincuenta pesetas, accesorias, el pago de las costas y el de la indemnización de un millón doscientas setenta y tres mil quinientas ochenta y cinco pesetas con diez céntimos y el equivalente de ochocientos dólares norteamericanos, a Montaner y Simón e indemnización de trescientos noventa y dos mil trescientas pesetas a Armando Ganzerli Grimaldi (2^a. parte, p.77v).

El 9 de diciembre de 1947 Gallart ingresaba en los calabozos por orden del juez Saura. En su declaración ante el juez, reconoció haber mantenido “peloteo” de letras de cambio con algunos de los aludidos que denunciaba el procurador de Montaner y Simón. Que las operaciones no se contabilizaban en los libros oficiales de la empresa “puesto que estos se llevaban con un atraso de cuatro años” (p. 129r) y que no era cierto que él hubiera falsificado las firmas de que se le acusaba.

Gallart contrató a un buen procurador, Luis Bou Consolat, que interpuso recurso el 12 de diciembre de 1947 y defendió su inocencia ante del juez sabiendo utilizar hábiles argumentos de visible contenido emocional. Alegó que su representado había “ejercido funciones complejas, variadas y heterogéneas derivadas de tener que suplir, aún sin tener obligación en ello, las ausencias y omisiones de los verdaderos elementos directivos de la empresa, no sólo en el orden comercial y administrativo, sino incluso en el técnico y literario” (p.134r) y que “en años que siguieron a la guerra llegó a ser el único factor que realmente trabajaba en la empresa, a parte del abnegado y sufrido personal subalterno. Y todo ello con una remuneración que no sólo debe sonrojar a los acusadores del querellado” (p.135v). Alegó además que, a pesar de recibir la revocación de su mandato, nadie protestó por que el siguiera en el cargo e incluso que la sociedad abrió cuentas corrientes en entidades bancarias con su nombre hasta el 26 de mayo del año actual. Y que por supuesto, si hubieran habido en circulación letras de cambio fraudulentas a nombre de la sociedad sus acreedores no las hubieran pagado. Siguió argumentando que su cliente había sido apartado violentamente de la empresa de la que ni siquiera pudo recoger sus objetos personales. En consecuencia, advertía, la editorial pudo recopilar, manipular o seleccionar todo aquello que le conviniera para su querrela sin dar opción a la defensa y a una investigación por ambas partes con equidad y sin equilibrar la situación de desigualdad, lo que impedía “saber la verdad en toda su amplitud, exactitud y alcance real, moral y legal” (p. 138v). Finalmente, insistía, el delito de mayor gravedad que se le atribuía al acusado era el de falsedad y éste sólo debería determinar la aplicación de su grado mínimo de la penalidad prevista, un mes y un día de arresto mayor. Que la mera posesión de documentos falsos no constituían delito y como se había demostrado, los presuntos “documentos falsos ni siquiera se hallaban en poder del inculcado sino de la entidad querellante y fueron presentados por la misma y no ocupados por el Juzgado” (p.139v). Por último, el aboga-

do entregó una copia del testamento de Don Ricard de Capmany i Roura donde figuraba Gallart entre los albaceas testamentarios del difundo, como prueba de la absoluta confianza que tuvo el editor a su representado hasta el día de su muerte.

Como era de suponer, la respuesta de José Gabarro Carles, procurador de Montaner y Simón, no se hizo esperar. El 18 de diciembre de 1947 el letrado impugnaba el recurso de reforma del procesado alegando que la “forma” que presidía la redacción del escrito de recurso estaba “impregnada de estilo literario-folletinesco” y que se “les antoja buscada a propósito para desenfocar los temas sumariales, impresionar el animo del Juzgador y echar en olvido la ausencia de argumentos más sólidos mediante anécdotas de diversión” (p.142v) Que “lo único cierto es que hasta el mes de mayo del corriente año en que merced a un hecho casual se descubrió el grave abuso de confianza del procesado puesto que había suplantado la firma social para operaciones de índole irregular, delictiva y completamente extrañas al negocio, era creencia de los socios que Gallart desarrollaba una actuación de buena fe y ajustada a los fines y necesidades del negocio” (p.142r)

En esta impugnación los demandantes reconocían que seguramente habían concedido algunos documentos firmados en blanco, según dice el escrito “a partir de julio de 1946 el sr. Gallart seguía abusando de la confianza ilimitada que en él tenía el apoderado de la sociedad hubiese obtenido de éste algunas firmas en blanco en documentos que luego implantó aquél con la suya como gerente” (p.143v). Y recordaba al magistrado que la negociación de letras firmadas en blanco para fines distintos a los anunciados y con abuso de confianza era también constitutivo del delito de estafa.

El letrado insistía en que una casa editorial de la antigüedad y el prestigio de Montaner y Simón que nunca había tenido problemas para obtener créditos bancarios, no tenía ninguna necesidad de recurrir a trapechar con naranjas, anchoas, peloteo de letras.

Diez años más tarde, el 21 de junio de 1957, la Audiencia Provincial dictaba sentencia y como suponía el Consejo de Administración de Montaner y Simón, la Audiencia consideró a Gallart como persona insolvente. Se entendió que si el sr. Gallart seguía haciendo uso de sus poderes después de revocarle el cargo, los otros dos gerentes, Don Ricardo de Capmany i de Roura y don Ramon de Capmany i de Montaner hubieran debido estar al corriente y conocer la situación del procesado. El tribunal consideró que no podía haber delito de estafa porque no aparecía probado en autos “de modo cierto que el acusado utilizase en provecho propio bienes pertenecientes a la entidad donde prestaba servicios, procediendo en consecuencia su absolució en cuanto a los dos delitos de estafa de que se le acusa.” (2ª. parte, p.78v) y lo condenaron, eso sí, a la pena de tres meses de arresto mayor y la multa de setecientas cincuenta pesetas así como el pago de las costas

procesales por ser autor de un delito de uso de documentos mercantiles falsos sin que se le pudiera atribuir que la falsificación de los documentos. Dado su reconocimiento de insolvencia, el procesado debiera sufrir la responsabilidad personal subsidiaria de diez y seis días si dejaba de satisfacer la referida multa a los quince días de ser requerido, pero, insistían en que la resolución era de absolución por los dos delitos de estafa de que era acusado por el Ministerio Fiscal.

El 27 de julio de 1957, el abogado de Montaner y Simón reclamó que no se le había procesado por el casi millón y medio de pesetas que la editorial había tenido que cubrir a sus acreedores y que el tribunal sólo estimó la declaración de aquél omitiendo la demanda de la editorial. Pero finalmente, el tribunal consideró que “los delitos de que pudiera derivarse la indemnización de perjuicios a que alude el anterior escrito no son otros que los de estafa cuya absolución ha sido acordada en sentencia (...) en su calificación definitiva tan solo acusó por delito de uso de documentos mercantiles falsos”. (2ª parte p.82v). En consecuencia, según sentencia el tribunal, “no ha lugar” a aclarar la Sentencia.

El «caso Gallart» llegó al Tribunal Supremo a quien Gabarró acudió con un recurso de casación por considerar una infracción de la ley pero el 5 de marzo de 1958 el mismo Tribunal Supremo declaró el caso desierto (2ª parte p.86v). El 4 de Junio de 1958 se archivaba el sumario.

Alfredo Gallart Genís quedó en libertad, indultado y el 4 de junio de 1958 “se remitió testimonio de la condena al punto de naturaleza del penado, por medio de exhorto al juzgado de instrucción de La Bisbal” (2ª parte p.90r).

En conclusión, Gallart quedó absuelto porque no se pudo demostrar que se hubiera apoderado para uso propio los bienes de la entidad. No se pudo demostrar porque a pesar de que las firmas que figuraban en las letras de cambio habían sido falsificadas, no pudo comprobarse que Gallart fuera el autor de dichas falsificaciones. Según las declaraciones del mismo acusado, los otros dos gerentes no frecuentaban la entidad y supuestamente podían haber dejado documentación firmada en blanco. Tampoco debió gustar al tribunal saber que la contabilidad de la empresa llevaba un atraso de más de cuatro años.

Según la investigación que transcurre en esta tesis, la gestión de la editorial mientras vivieron los dos fundadores de la entidad, en el sentido económico, fue impecable y así lo demuestran los más de treinta libros contables que se conservan. No existe la misma percepción de la gestión editorial de los primeros sucesores y menos aún desde que convirtieron la empresa en sociedad anónima. La documentación consultada es intermitente, a penas existen libros de contabilidad y los de las Actas de las Juntas del Consejo de Administración están incompletos. Por supuesto no se les puede acusar

de caos contable si consideramos que fueron tiempos muy difíciles para la sociedad española inmersa entonces en una guerra civil y en una dolorosa postguerra que debió desconcertar al equilibrio de cualquier ciudadano.

En cualquier caso, lo que nos interesaba aquí, era dejar aclarada una circunstancia que quedó inexplicada e incompleta en su momento. Queríamos saber la verdad del «caso Gallart» del que sólo teníamos un vago conocimiento de lo ocurrido a partir de la versión dada por los editores según lo redactaron en los libros de Actas de las reuniones de la Junta directiva pero de lo que no habían dejado constancia del final y de la que, en definitiva, faltaba hacer justicia histórica.

4.2.1. Aspectos literarios: autores y colaboradores literarios

En lo que se refiere al aspecto literario de esta segunda etapa, los sucesores de Montaner y Simón asumieron sus funciones respaldados por una élite intelectual nacional autores de textos propios pero, sobre todo, con una mirada dirigida hacia el pensamiento europeo, y por tanto, volcados en las traducciones, habida cuenta que su reputación y prestigio se debía en gran parte a las traducciones que habían publicado de literatura inglesa y francesa.

Antes del traspaso oficial a los nuevos editores, los veteranos fundadores de la empresa contaron con la colaboración de dos grandes del circuito literario español. Por un lado, el escritor, poeta, historiador y lexicógrafo catalán, Arturo Masriera Colomer (1860-1929) de quien en 1916, habían publicado el *Diccionario de Diccionarios*, una monumental obra políglota en siete idiomas y cuatro tomos cuyas páginas no fueron ilustradas. Y por otro, un escritor que habían heredado de la primera etapa, José Pérez Hervás quien ya ejercía como autor, traductor y corrector desde 1908 y redactó asiduamente artículos en la *Ilustración Artística*. Poco hemos podido averiguar de Pérez Hervás más que en 1911 recibió 600,-pesetas por “la traducción, la propiedad intelectual y toda renuncia de él y sus herederos” de *Tomas Alva Edison, su vida íntima*, y 450,-pesetas por la traducción inglesa de *El vuelo de un águila* (1915) de Ethel M.Dell, obras que se publicarían en la Biblioteca Universal Ilustrada. Por último, Montaner y Simón le publicó su *Historia del Renacimiento* (1916). Más tarde, aparece como director artístico de la *Enciclopedia Espasa* desde 1919 hasta 1934 aunque ya colaboraba como redactor desde 1917 (Silva Villar, 2015: 489), hecho que nos hace pensar en un traspaso entre editoriales.

Durante el *Noucentisme*, que así se llamó en Cataluña, los editores quisieron renovar sus ediciones y contemporizar con las actitudes de los movimientos europeos, llenando el catálogo de obras

traducidas. A pesar de que se mantuvieron desmarcados de las corrientes catalanistas infundidas por los nuevos pensamientos y gustos literarios de los autores catalanes, el noucentisme que ofreció Montaner y Simón estuvo marcado también por títulos que hacían referencia a la historia, a la mitología y al teatro que enaltecían los valores clásicos grecolatinos, con la voluntad expresa de situar sus ediciones en los niveles más altos de la cultura europea.

A pesar de todo, entrados los años cuarenta, la editorial consideró la traducción al castellano de las obras del eximio Eugeni d'Ors (1881-1954), adalid indiscutible de la ideología noucentista entre ellas, *La Bien Plantada* (1941) y una exquisita versión de bibliófilo de *Los diálogos de la pasión meditabunda* (1943). También publicó la obra poética de otro gran noucentista, Josep Maria Junoy (1887-1955) *Fin de paisaje. Doce Haikais de Occidente* (1941) con dibujos del mismo Ramon de Capmany.

Hay que añadir que la editorial emprendió en ese período la traducción de una cantidad extraordinaria de obras extranjeras, mayoritariamente novelas, que formaron parte del fondo de sus propiedades literarias y artísticas, valorado en 67.162,22 pesetas de 1923, con las que eran conscientes del éxito que podrían llegar a obtener con ese tipo de literatura pero que nunca llegaron a formar parte de su catálogo.

La compra de los derechos para la traducción de obras era la base necesaria para cubrir el patrimonio de la empresa, constituía su materia prima. La editorial recurría al agente literario, que intermediaba con el autor extranjero. Comprados los derechos de propiedad, se pagaba otra cantidad por la traducción de la obra, fuera o no a ser publicada. Es el caso, según consta en el Balance de 1923, de novelas como la del autor francés René Bazin (1853-1932) *Il était quatre petits enfants, histoire d'une famille française* que la editorial Mame de Tours publicó en 1923 y por la que Montaner y Simón pagó ochocientas pesetas por los derechos y algo más de cuatrocientas por su traducción. Hubo otras de menor importe como la de la celeberrima Eugenia Marlitt (1825-1887) *Gisela Condesa del Imperio*, novela por la que pagaron cien pesetas en concepto de derechos de explotación, pero también otros títulos de mayor envergadura como la *Historia de la Literatura China, Japonesa, Árabe, Latina, Rusa, Sanscrita, Hungara, Bohemia e India* que habría sido publicada en varios volúmenes y por la que pagaron tres mil pesetas de derechos de traducción y dos mil quinientas por su traducción. O la del historiador positivista Ernest Lavisse (1842-1922) con su *Historia de Francia*, por la que pagaron en derechos de traducción de su segunda parte, un importe de cuatro mil quinientas pesetas. Todas estas obras mencionadas formaron parte del fondo editorial, pero nunca salieron publicadas a la venta. Debieron ser textos que la editorial se

reservaba para futuras ediciones o simplemente, preferían guardar la exclusividad ante la posible competencia de otras editoriales. Seguramente, después de sondear el mercado, la editorial decidía si la obra merecía acabar en el catálogo o como lo que ocurrió a muchas de ellas, que acabaron atrincheradas en los armarios.

También invirtieron en obras inéditas e inacabadas como *El misterio de una tumba* del escritor andaluz Manuel Fernáñez González (1821-1888), un autor que estuvo considerado como el mayor representante de la novela de folletín y que pasó a la Historia por su controvertida literatura. Por ella pagaron cincuenta pesetas pero a pesar de que Montaner y Simón debió considerar la compra como un gran tesoro literario y la mantuvo a la espera para publicarla en el momento, ese nunca llegó.

Otras obras corrieron mejor suerte. La editorial compró los derechos de explotación de algunas que sí llegaron a publicarse durante ese período. Como la *Historia del teatro español: comediantes-escriitores-curiosidades escénicas* (1924), una obra de dos volúmenes escrita entre Narciso Días de Escovar (1860-1935) y Francisco de Paula Lasso de la Vega, por la que pagaron dos mil pesetas en concepto de derechos de publicación y adquisición del original. También salió publicado en un tomo la novela del escritor polaco Henryk Sienkiewicz (1846-1916) *A Sangre y Fuego* (1925), por cuya traducción de R.J. Slaby, la editorial pagó dos mil trescientas pesetas. Del mismo autor se pagaron 1154 pesetas por la traducción de su novela *El diluvio* escrita en dos tomos, pero que no consta publicada y más adelante apareció reeditada la célebre *Quo Vadis* (1944) novela de género histórico que sirvió de inspiración para la película del estadounidense Mervyn LeRoy. Otras, en cambio, cuyos derechos y traducción se negociaron en 1923, según consta en el balance de ese año y no se llegaron a publicar hasta la postguerra. Fue el caso de *Yamilé* (1943) del ensayista francés Henri Bordeaux (1870-1963) por la que se pagaron algo más de mil pesetas por los derechos y cuatrocientas por la traducción.

Otro aspecto que permite considerar las cifras que se revelan en el Balance de 1923 y el de 1924 es el valor con que se estimaba a los traductores. Para algunas obras el trabajo del traductor estaba remunerado igual o mejor que el del autor literario. Los derechos de traducción y explotación de la novela *Louis VX y Madame de Pompadour* (1930) del humanista francés Pierre de Nolhac (1859-1936) costaron cuatrocientas pesetas y su traducción, una cifra equivalente. También estuvo bien pagada la traducción que realizó Luis Carlos Viada i Lluçh de los dos volúmenes de *Nouvelle mythologie illustrée* (1927) de Jean Richepin, que según consta en su contrato, recibió dos mil pesetas. Eso nos confirma que el trabajo de estos profesionales era esencial para el negocio de la producción editorial, aunque no a todos se les valoraba por un igual. Para obras de autores

menos reconocidos, el precio que se pagaba al traductor de una obra estaba muy por debajo de lo que se debió pagar por los derechos de explotación. Eso explicaría los criterios que siguieron los editores para la publicación de las obras, pues denotaban una extremada prudencia en los precios que estaban dispuestos a pagar por los originales. Para hacer un buen negocio, se trataba de escoger entre las obras de su propio fondo editorial o entre las que sabían que tendrían las ventas garantizadas.

Efectivamente, la idea que exponemos queda sobradamente demostrada al observar el flujo de publicaciones que Montaner y Simón efectuó del escritor Joseph Conrad (1857-1924) un novelista de nacionalidad inglesa pero de origen polaco considerado como uno de los grandes de la Literatura Universal, cuyas obras caracterizadas por el desarraigo y las tramas psicológicas, se convirtieron en un ejemplo de ese éxito asegurado. De las veintisiete obras reconocidas del autor, entre los años 1925 y 1931, la editorial publicó catorce de sus títulos, *La locura de Almayer* (1925); *Alma rusa* (1925); *Nostramo: relato de un litoral* (1926); *Lord Jim* (1927); *Gaspar Ruiz* (1928); *La línea de sombra* (1931), etc., obras, algunas, etiquetadas como románticas, pero a las que Conrad les supo dotar de un realismo y una ambigüedad características de la vida moderna que deleitaron a todos sus lectores aficionados. Cuando escribió sus novelas, fue considerado un avanzado en su tiempo y un modelo de la escuela modernista literaria. El éxito en las ediciones de Montaner y Simón le llegó justo al año de morir, momento que Joan Estelrich aprovechó para escribir *José Conrad (1857-1924): el autor y su obra* (1931) en homenaje póstumo al célebre novelista que tanto exploró la vulnerabilidad y la inestabilidad moral del ser humano.

Además de las traducciones de textos literarios, otro gran éxito que les mantuvo en su posición privilegiada habitual fue la edición del *Atlas Internacional del Touring Club Italiano: ciento setenta y seis mapas principales y ciento treinta y nueve mapas parciales y de detalle* (1930) dirigido por el prestigioso geógrafo italiano Luigi Vittorio Bertarelli (1859-1926). Una obra constituida básicamente a partir de láminas a color que obtuvo el gran interés del lector hispanoamericano al que tanto consideraron y le debieron en esa década. Finalizada la Guerra Civil española, los editores, interesados en continuar ofreciendo este interesante atlas, reanudaron las negociaciones con los milaneses para reeditar nuevas versiones de su Atlas.

Otro gran autor imprescindible en el catálogo de la editorial de esta segunda época fue el gran maestro de los historiadores, Vicens Vives (1910-1960) de quien Montaner y Simón fue la primera en publicar su celeberrima *Historia General Moderna, del Renacimiento a la crisis del siglo XX* (1942).

4.2.2. Aspectos artísticos: Ilustradores y artistas

El Modernismo había dotado a las ediciones de Montaner y Simón de los ideales estéticos que se venían observando en las corrientes europeas. La burguesía catalana, que no olvidemos que fue la clientela vital de las ediciones de lujo de nuestra editorial, quería disfrutar de unos libros que reflejaran gustos acordes con los movimientos innovadores extranjeros, lejos del populismo en que se había caído en años anteriores. Se pretendía crear un mundo de belleza ideal y conseguir evadirse de lo cotidiano apartándose del realismo que tanto habían explotado los artistas decimonónicos.

Ninguna editorial reflejó mejor estas teorías que Montaner y Simón. Llenó las cubiertas de sus libros y sus páginas interiores con un nuevo lenguaje gráfico llamativo que generaba sensaciones desconocidas, en el que se cultivaron simbolismos que incidieron notablemente en la ilustración. El Modernismo jugó con un dibujo que evocaba las formas de la naturaleza e impuso tipos góticos y fantasiosos para ornamentar los textos de las encuadernaciones. Artistas como Alexandre de Riquer, Josep Triadó, o como sugiere Leonor Vela, Apelles Mestres, pretendieron hacer del libro un objeto artístico total. En este sentido la editorial quiso llevar al mundo de la edición un nuevo concepto de arte puro a fin de que todos los elementos que intervenían en la confección del libro contribuyeran a conseguirlo (Vela, 1996: 419).

Cuando el Modernismo agotó todos sus recursos gráficos, empezaron a dibujarse nuevos gustos estéticos que desvelaban el pensamiento y las inquietudes artísticas aportadas por las nuevas generaciones. Eugeni d'Ors con *Glosari y La Ben Plantada* al poner los cimientos del pensamiento *Noucentiste*, heredó algo de sus antecesores: la voluntad de situar las ediciones al nivel gráfico más alto de la cultura europea. Pero en vez de poner el punto de mira en el pasado medieval como los románticos y los modernistas, los *noucentistes* plasmaron la belleza utilizando cultismos y metáforas que aludían al simbolismo, en contra del realismo.

La idea de la obra *ben feta*, buscar la perfección en todo lo que se producía, como modelo idealizado, fue la esencia noucentista que llevó a Ramon de Capmany a ilustrar unas láminas para las *Narraciones mitológicas* (1923) una obra de Paola Fumagalli dedicada a un público infantil. De todas maneras, no fueron demasiadas las obras literarias que se ilustraron en este período de Montaner y Simón. De hecho, Capmany fue uno de sus pocos y principales protagonistas en el ámbito artístico de la editorial. Sus ilustraciones, aunque distaban del *Noucentisme* clasicista más estereotipado, las concebía como obras de arte, cargadas de sensibilidad y poesía gráfica y aportaron a los textos un nuevo gusto por la contemplación meditada, muy alejada en concepto y estilo

de aquellos dibujos descriptivos y realistas de Pellicer y los ilustradores románticos y modernistas.

La editorial apostó por un libro de tirada reducida que reeditaba obras de la literatura clásica. Ediciones con el mayor esmero, de papel hecho a mano o de calidad artística, compuestos manualmente y que recuperaban las técnicas tradicionales como la xilografía o reproducciones de xilografías antiguas, viñetas y orlas grecolatinas recuperadas para la ilustración de sus páginas. Nos apunta Pilar Vélez que no eran libros de ilustradores sino artistas plásticos que se adentraban en el mundo editorial y ofrecían una interpretación muy personal de las obra literaria ya fuesen narración o poesía (Vélez, 1996: 216).

Se iniciaba una época, la de los años veinte, en que la sociedad había madurado en su lectura y los porcentajes de analfabetismo descendían satisfactoriamente. “El caso es que la gente leía compulsivamente” afirma Enric Satué (2003, 30) y la función didáctica de la ilustración, lo cual había sido uno de sus principales objetivos en las novelas decimonónicas y en las obras literarias en general, dejaba de tener sentido.

La sociedad letrada prefería una nueva literatura con textos sin ilustrar, que les permitiera dejarse llevar por la imaginación con libertad y haciendo uso de su capacidad comprensiva para interpretar las obras escritas, sin que las escenas dibujadas les condicionasen.

La ausencia de ilustraciones en los textos de la literatura más comercial de Montaner y Simón de este período, hizo que toda la fuerza del dibujo se trasladara a potenciar la imagen en las cubiertas y que se fomentara el diseño y la composición de página, diagramando y centrándose esencialmente en el cuidado de la selección tipográfica que debía favorecer una lectura más ágil, a los lectores ya acostumbrados.

Estos serían los argumentos que justificarían el que las novelas de Joseph Conrad y tantas otras de esta segunda década del siglo XX, no necesitaran ir acompañadas de imágenes.



Narraciones mitológicas (1923) de Paola Fumagalli presentaba las primeras ilustraciones de Ramon de Capmany © LBP

Y es que en esa etapa de finales de los años veinte dirigida por esa segunda generación de editores, Montaner y Simón apostó por distintos tipos de obras. Por un lado, mantuvieron las ediciones y reediciones hegemónicas que les habían consagrado en el prestigioso eslabón del triunfo como eran las historias, los diccionarios y los títulos de carácter científico y de pensamiento. Obras, todas ellas, que podían ir, o no, ilustradas pero que si era el caso, solían hacerlo con grabados de importación y fotografías. La destacada obra *La ornamentación policroma en todos los estilos históricos* (1931) del arquitecto Alejandro Speltz reunió en sus tres tomos más de 180 láminas a color, dibujos y algunas acuarelas del mismo autor, formando un valioso muestrario del diseño decorativo de todos los tiempos. Pero en el otro lado de su escena comercial, la editorial invirtió en obras literarias consideradas básicas de la literatura universal, muy comerciales, dirigidas a esos devoradores de cultura, cada vez más numerosos, que leían de forma insaciable y que para hacerlo no necesitaban de ediciones ilustradas.

En cuanto a lo que hace referencia a la producción y manufactura de las ediciones, la información que se recoge en los inventarios y libros de cuentas de esos años veinte, nos permite deducir que la empresa fue autosuficiente en la confección de sus ediciones industriales y mantuvo sus talleres de impresión y encuadernación durante varias décadas, después de la sucesión de los fundadores. En los inventarios no constan proveedores relevantes que suministraran trabajos de impresión y los únicos datos que hacen referencia a empresas externas son los de una anotación en el Libro de Balances de 1923 que indican expresamente que las “planchas de encuadernaciones que pertenecen a todas nuestras publicaciones están en poder de los encuadernadores H. Miralles y La Encuadernadora Moderna”, una empresa de la que sólo hemos podido averiguar que estuvo activa desde 1921.

Los Libros de inventarios nos ofrecen información detallada sobre las existencias de papel, materiales para la encuadernación, clichés y planchas litográficas, utensilios y maquinaria para la composición tipográfica. En 1923 y 1924 se apuntaron meticulosamente todas las cantidades de papel para imprimir de que disponían en sus almacenes. El papel de texto, fuera el mismo o de calidades diferentes, se especificaba por separado para cada obra y lo calculaban en resmas. El papel para láminas, las guardas y las resmas de papel especial para cubiertas, también se especificaba con esa misma distinción. En una partida aparte se daban cuentas de las telas para encuadernar, especialmente para la Biblioteca Universal Ilustrada, telas para las ediciones de Bismark y una cantidad importante de papel japonés. La empresa gastaba algo menos de treinta mil pesetas en papeles y materiales de encuadernación al año. Concretamente, el total de la partida en papel del año 1923 fue de 28,863,45 pesetas mientras que el año siguiente, el gasto de las dos partidas fue de 29.313,67 pesetas.

Uno de los presupuestos más importantes se realizaron en la sección de metales. Las cifras de las existencias de material tipográfico oscilaban cada año dependiendo del uso y desgaste de los caracteres utilizados y podían variar entre las 41.765, 75 pesetas de 1923 y las 48.912,90 pesetas invertidas en 1924. Resulta significativo observar que, hasta principios de siglo XX, la empresa se abasteció principalmente de material tipográfico venido de la fundición inglesa *Miller & Richard* y que dos décadas después, la fundición de origen alemán pero consolidada en Barcelona, Sucesores de J. Neufville, fueron prácticamente sus únicos proveedores tipográficos, hecho que demuestra que las fundiciones catalanas debieron tardar, pero acabaron ofreciendo una calidad excelente que competía dignamente con sus homólogas europeas.

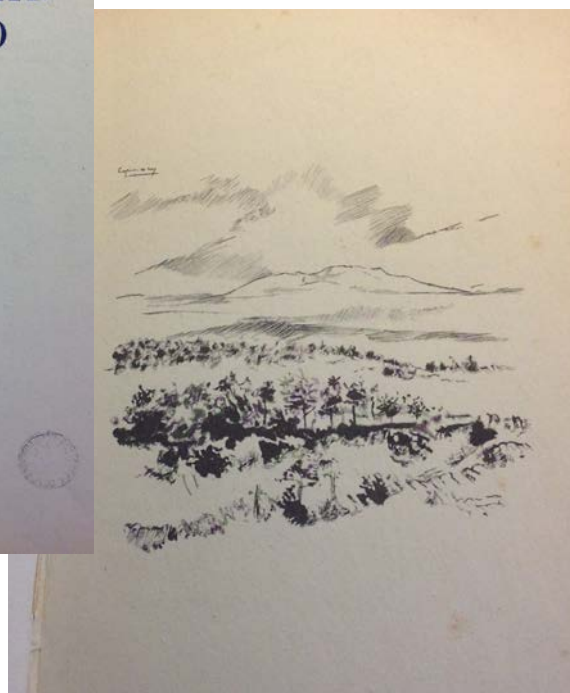
En cuanto a la ilustración de los años veinte, en los inventarios no figura ninguna mención relevante que nos ofrezca información sobre los posibles ilustradores o artistas que hubieran trabajado para la editorial. Tan sólo obtenemos un apunte en la partida de Pinturas y Dibujos que hace referencia al pago a J. Basté de 468,- pesetas por doce dibujos para la novela *Il était quatre petits enfants* que nunca llegaron a utilizarse.

En los últimos años de la dictadura del General Primo de Rivera y a partir de los años cuarenta, conscientes de las desgastadas gráficas modernistas y noucentistes, la editorial se hizo enseguida con los servicios de jóvenes artistas entusiastas autóctonos que rejuvenecieron el paisaje estético de las obras del catálogo, ofreciendo a sus lectores, conocedores del valor exquisito de la selección de títulos escogidos, ideas estéticas renovadas. Se trataba de esas obras *ben fetes* a las que nos hemos referido antes, concebidas como obras de arte que reflejaban una sensibilidad manifiesta hacia las tendencias más modernas del mercado. Libros de ediciones limitadas, de bibliófilo, en los que se potenció la ilustración en manos de artistas plásticos de excelente capacidad creativa, entre ellos, el mismo Capmany; el pintor y dibujante Joan Palet Batiste (1911-1996) que se formó en la Llotja de los años treinta y que ilustró una nueva versión de *Mireya* (1941), obra de Frédéric Mistral y *Poesias* (1944) de Santa Teresa de Jesús; el excelentísimo pintor y grabador, especializado en la ilustración de ediciones bibliófilas, Enric Cristòfor Ricart Nin (1893-1960) a quien la editorial encargó diez bellas xilografías para *Sonetos españoles* (1944) seleccionados por Juan Bautista Solervicens y diez más para *Madrigales: sonetos y otras composiciones escogidas* (1946) de Gutierre de Cetina. Ricart destacó por un dibujo donde sintetizaba la idea presentada con figuras de trazo muy esquematizado, que supo plasmar con gran sensibilidad en las xilografías y aguafuertes que confeccionó junto a Capmany para *Entremeses* (1944), obra de Cervantes. También formaron parte de este elenco de insignes dibujantes, por su especial interés hacia el libro de bibliófilo, el francés Édouard Chimot (1880-1959), un enamorado de nuestro país que llegó a ilustrar un gran número de libros con aguafuertes en negro y en color. Para Montaner y Simón realizó once

magníficos aguafuertes y veinticinco maderas en color para *Idilios y Epigramas* (1943) de Teócrito; Alfredo Opisso Cardona (1907-1980), hijo del célebre caricaturista Ricardo Opisso, que se especializó en la ilustración de obras de autores extranjeros, entre ellas *Yamilé* (1943) de Henry Bordeaux, con doce evocadoras ilustraciones. También ilustró con diez magníficas planchas *Psiquis y Cupido* (1945) de Jean de La Fontaine y *El epicúreo* (1945) de Thomas Moore. En colaboración con Francisco Camps realizó dieciséis puntas secas para *Cartas amatorias* (1946) de G.J. de Lavergne Guilleragues; Luis Morató (1903-1963), el pintor y caricaturista hizo seis láminas para

una nueva edición de *Tu eres la paz* (1944) escrita por Gregorio Martínez Sierra; José Guerrero (1914-1991), un artista granadino nacionalizado en los Estados Unidos donde acabó convirtiéndose al Expresionismo Abstracto, realizó en su juventud otras seis ilustraciones figurativas para *El*

filtro mágico (1944) de Annie Messina; El polifacético escultor e ilustrador José Clará (1878-1958) participó en la ilustración de *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español* (1945) de Alfonso Puig Claramunt, obra de gran magnitud en que la que también intervinieron Ramon de Capmany, Marta Ribas, Aguilar Ortiz y Manolo Muntañola (1931-1992), para la portada y cuyo trabajo conjunto sumó 144 láminas ilustradas a color; José Manuel Chico (1916-2006) ilustró con



En la soledad del tiempo (1944) con ilustraciones de Ramon de Capmany
© LBP

siete escenas *Brujas la muerta* (1944) de Georges Rodenbach y otros siete bellísimos dibujos para *Noches* (1945) del gran poeta italiano Torcuato Tasso. También realizó diez dibujos para *El pabellón de porcelana* (1946) del teólogo Manuel Gutiérrez Marín y para las Ediciones Hora, aguafuertes que ilustrarían *El Caballero de la Rosa* (1948) del poeta austriaco Hugo Von Hofmannsthal.

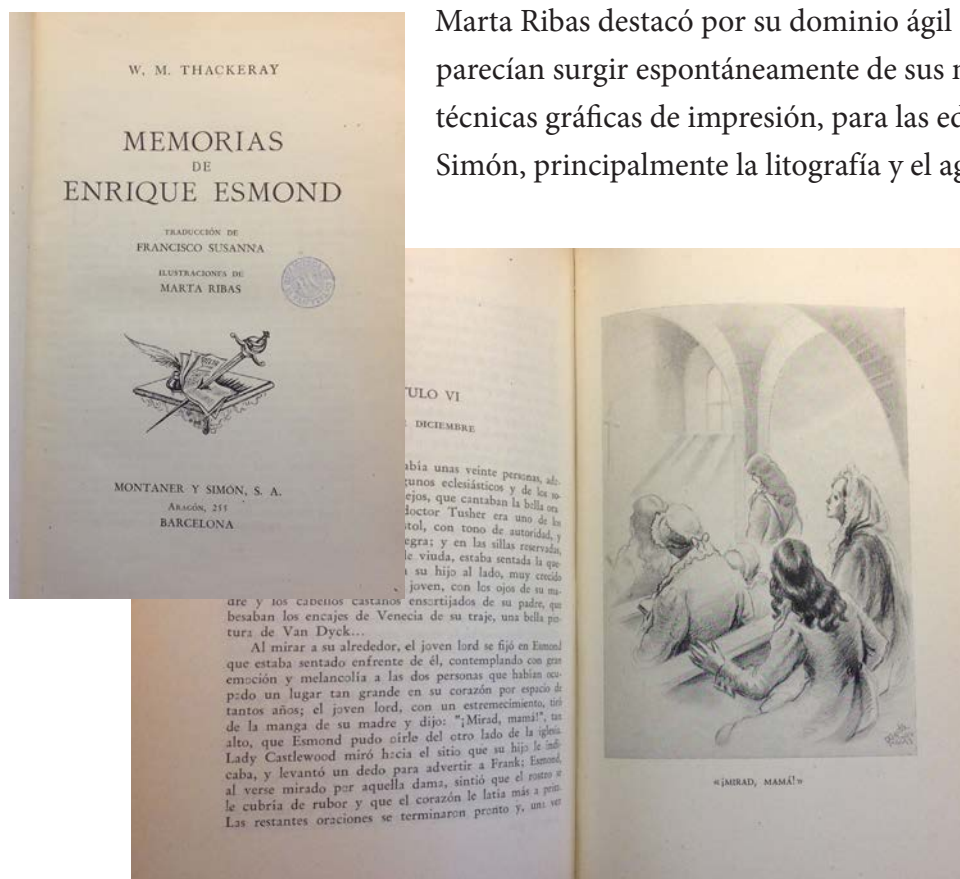
Las últimas obras ilustradas de estas ediciones de bibliófilo estuvieron representadas artísticamente por Alejandro Coll, Alfredo Sisquella y Antoni Vila Arrufat, entre los más destacados. El dibujante, grabador y acuarelista Alejandro Coll (1897-?) alumno de Labarta y que se dedicaba a la ilustración desde 1931, tuvo grandes intervenciones en la editorial, su primer trabajo fue para *El libro del Té* (1946) del filósofo japonés Kakuzo Okakura y constaba de siete láminas grabadas en papel hilo para una edición especial de 45 ejemplares numerados de los 350 que se imprimieron. Sus siguientes ilustraciones fueron litografías para la colección de ediciones en catalán Casiopea en las que el artista ilustró los textos de Mossen Cinto Verdaguer, *Què diuen es Ocells?* (1947), *Corpus Christi* (1947) y *Flors de Maria* (1947).

El reputado pintor catalán Alfredo Sisquella (1900-1964), discípulo de Francesc Labarta en la Escuela Llotja, ofreció unos curiosos colofones xilográficos de dibujo fantasioso para *Misisipi* (1948) un libro poético del extremeño Joaquín Montaner Castaños. Por último, Vila Arrufat (1894-1989) pintor de reconocido prestigio por su obra muralista, junto a los otros grandes de la editorial, Capmany, Coll y Ricart, hizo aguafuertes para la ilustración de *Les imatges de la Verge i els Sants a Catalunya* (1950) con espléndidas xilografías.

También participó en la ilustración de algunas de las obras de la editorial el gran maestro y responsable del taller de calcografía y de las ediciones de bibliófilo desde 1942, Enric Tormo Freixes (n.1919). Según consta en las mismas páginas, Tormo realizó xilografías y colofones para la colección *Goigs* que aparecieron en 1948 y, concretamente los suyos son los de *Goigs a lloança i honor de Sant Pere* (1948).

En cuanto a la eximia etapa de los años cuarenta de la editorial Montaner y Simón intervino un grupo de artistas gráficos de primerísima calidad creativa de los que hemos resumido sucintamente la escasa información que se tiene. De otros, injustamente, ni siquiera se conserva una mínima consideración histórica que sin duda merecerían. Le dedicamos una mención especial a la prolifera ilustradora Marta Ribas Rabassa (1921-?), discípula de Ramon de Capmany, cuyas ilustraciones acompañaron textos de once de los títulos editados entre los años 1943 y 1946 por Montaner y Simón. Ribas trabajó para las colecciones más exclusivas de la editorial, la Biblioteca Selección, con obras traducidas al castellano como *Episodios de una vida tunante* (1943) de J.F. Eichendorf; *El amigo Fritz* (1944) y *Confidencias de un clarinete* (1944), las dos escritas por Émile Erckmann y Alexandre Chatrian; *El camino de la felicidad* (1945) de Paul Heyse y Trilby (1945) de Charles Nodier. Para las Ediciones Hora de autores clásicos, ilustró los *Sonetos* (1944) de Shakespeare y *El pobrecito Hablador* (1945) de Mariano José de Larra. En la colección Poesía Selección, sus láminas se estamparon en *Antología* (1946) de la bella poetisa romántica Carolina Coronado,

(1820-1911). También elaboró dibujos para obras literarias de carácter más comercial como las *Memorias de Enrique Esmond* (1943) una traducción de la obra de William Makepeace Thackeray que le brindaron de una meritoria popularidad.



Memorias de Enrique Esmond (1943) con ilustraciones de Marta Ribas
© LBP

Marta Ribas destacó por su dominio ágil del lápiz y el color que parecían surgir espontáneamente de sus manos. Controló todas las técnicas gráficas de impresión, para las ediciones de Montaner y Simón, principalmente la litografía y el aguafuerte. Su dibujo era ex-

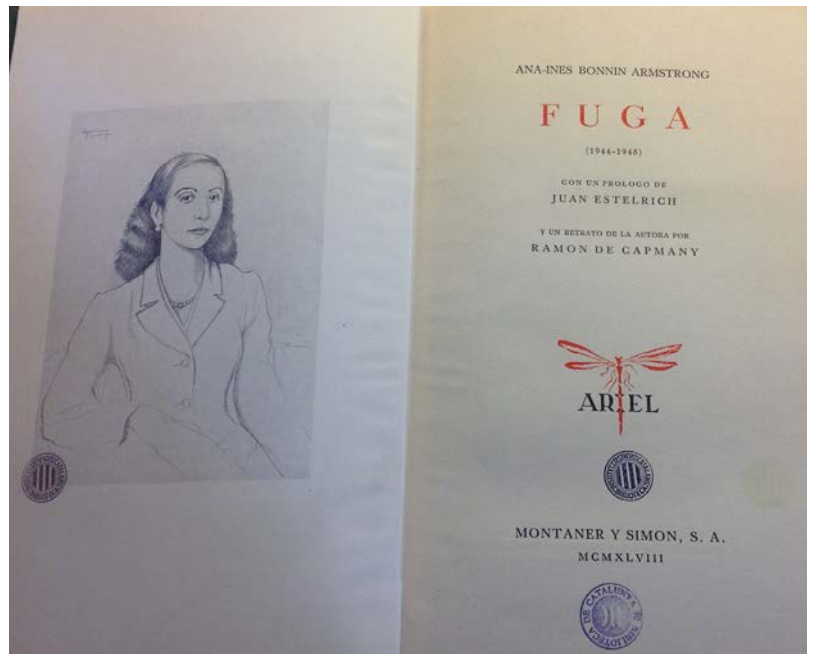
cepcionalmente delicado, femenino, sensible, cursi, evocador. Su especialidad, el mundo soñado de las princesas y los amores con final feliz donde los personajes, todos con expresiones amables, en sus manos cobraban vida y movimiento.

A través de la poca información que hemos obtenido de la artista sabemos que, además de dibujante y grabadora, desde 1938 realizó diversas exposiciones

de su obra pictórica en Barcelona, expuso en Jerusalén, ciudad donde residió entre 1950 y 1955 y también en Madrid. Marta Ribas se especializó en el aguafuerte y realizó excelentes ilustraciones para esos libros de bibliófilo de la colección de Capmany. Su estilo fue definido por ella misma como de un “realismo idealizado con influencia impresionista” (Ràfols, 1989: 343). También ilustró literatura infantil, se le atribuyen las imágenes de una colección para los *Cuentos de Andersen* (Méjico: Editorial Cumbre, 1959) y entre sus láminas reproducidas, abundan las felicitaciones de Navidad de los años cincuenta que nos transportan a la imagen de una niñez inocente y profundamente religiosa. Sin duda su dibujo fantasioso hacía soñar a las mentes infantiles que contemplaban con ilusión sus estampitas.

Por último citaremos a Ramon de Capmany Montaner (1899-1992) que fue pintor, grabador y bibliófilo de una calidad creativa extraordinaria. De joven, estudió en la Llotja donde también fue alumno de Francesc Labarta. Trabajó como grabador e ilustrador y su tarea en la editorial, donde fue director artístico desde 1929, consistió en estampar las selectivas ediciones de bibliófilo. Como pintor tuvo un estilo influido por el naturalismo y caracterizado por su atención al detalle y su trazo fino.

Su gran amigo el periodista Joan A. Maragall le dedicó un caluroso homenaje póstumo y lo consideraba un gran humanista y pintor. En el artículo explicaba que Capmany formó parte de un grupo de pintores que se hicieron llamar *Els Evolucionistes*, entre los que participaron Joan Cortés, Josep Togores, Manuel Humbert, Josep M. Mallol-Suazo, Francesc Domingo, Joan Serra, Alfred Sisquella, Francesc Elias, Josep Mompou y los escultores Joan Rebull, Apeles Fenosa, Josep Viladomat, entre otros. Pero era Capmany, según su amigo, el más culto del grupo, “Él era el interlocutor más profundo, más cultivado y elocuente en toda conversación sobre arte, historia, filosofía, religión, política y cultura general” (*La Vanguardia*, 21.02.1992, p.20).



Fuga (1948) con ilustraciones de Ramon de Capmany © LBP

Un par de años más tarde de su muerte y a propósito de una exposición en homenaje póstumo al artista, Francesc Miralles volvía a descubrirnos al paisajista y grabador catalán como uno de los personajes más controvertidos de su época, un artista que “por su escasa participación en la vida social y reclusión forzosa (había perdido la visión) en los últimos años ha quedado desconocido para una parte de los amantes del arte y olvidado por otra parte”. Explicaba Miralles que recibió una incuestionable influencia cezanniana e impresionista que atribuía a su etapa parisina, de allí sus figuras noucentistas, sus paisajes del Montseny, su paleta de colores llamativos, pero sobre todo, decía, pasaría a la historia por sus paisajes urbanos desde los “terrados” de la ciudad, “uno de los que mejor ha captado Barcelona”. Capmany, observaba el periodista, creó una escuela de

grabado en los talleres de la misma editorial Montaner y Simón “en donde aprendieron algunos de los que más tarde serían importantes stampadores”. Entre sus méritos, resalta el reactivar las ediciones de bibliófilo, que por las circunstancias sociales vividas en épocas recientes, habían desaparecido. (*La Vanguardia*, 13.01.1995, p.34)

Como venimos observando, fueron pocas las menciones públicas que se dedicaron a los ilustradores y artistas gráficos en aquellos años de nuestra postguerra. Salvo algún artículo en prensa, como el de César González-Ruano “Los artistas del libro” en el que el autor elogiaba reiteradamente a las mejores autoridades del libro de bibliófilo que tan en boga estuvo entre las clases más elitistas y snobs del momento. En su columna, a propósito de la celebración de una Exposición de la Galería Syra de Barcelona, decía que a su entender era, “un suceso de excepcional importancia intelectual” y pretendía difundir lo que para él era una exposición excepcional

“de libros, planchas en diferentes estados, descomposición de grabados, etc., está plenamente conseguida en su principal objeto de divulgar los perfiles de un arte noble poco conocido, desgraciadamente, entre nosotros” (*La Vanguardia*, 21.12.1944, p.4).

A continuación, González-Ruano apuntaba el repertorio de artistas nacionales entre los que no faltaba Ramon de Capmany, Marta Ribas y Enric C. Ricart. Ente otros, también mencionaba al francés Edouard Chimot, halagaba las cualidades de todos ellos diciendo que,

“Figuran aquí libros ilustrados por «artistas nacionales como Ramon de Capmany, bien conocido dentro y fuera de España, -Galerías Maragall, Salas en París, en Londres, en Nueva York—; como Marta Ribas —especializada en la ilustración y ya de justa fama en su juventud—; como Enrique C. Ricart -el gran artista, premio «Montserrat», premio extraordinario del Instituto Gráfico Oliva de Vilanova e ilustrador de la «Limited Edition Club New-York»— y artistas extranjeros del renombre de Edouard Chimot —pintor-grabador francés, medalla de oro en la Internacional de París 1937, ilustrador de más de treinta volúmenes con aguafuertes en negro y en color—, etc.” (*La Vanguardia*, 21.12.1944, p.4).

Más adelante, continuaba,

“La Exposición marca en la vida del libro y del grabado español sencillamente la apertura de un nuevo tiempo editorial de dignificación del libro y de exaltación de los valores fundamentales de nuestro mundo literario que andaba en malas y pobres ediciones (...) No es indiferente ni mucho menos, leer un libro en una buena edición o en una mala, y si ya el libro corriente se está publicando en España tan bien como en donde mejor se edite del extranjero,

este avance hacia el libro de lujo plenamente correspondido por los bibliófilos, es algo más que una satisfacción para el mundo de las letras: es, nada menos, que un motivo de orgullo nacional.” (*La Vanguardia*, 21.12.1944, p.4).

Estas palabras emocionadas, esperanzadoras y de reconocimiento, del controvertido periodista que siempre apostó por extraer la realidad latente en la situación del momento, debieron de significar una consolación paliativa y un impulso beneficioso para el sector del libro español en unos momentos en que necesitaban recuperarse de la debilitada situación que padecían ante la fuerte crisis de un mercado hispanoamericano que estaban perdiendo.

4.3. La última etapa de la editorial. La fusión con Uteha y el desenlace

Con José Puig Verni como director y presidente, a principios de los años cincuenta, los socios acordaron nuevas decisiones, entre ellas incluir en la Junta de accionistas a Don Ángel Rodríguez-Fillooy González, cuya participación sería después de la de Puig Verni, la de mayor cantidad de títulos asignados.



Foto de grupo en las escaleras de la entrada: reconocemos a Rodríguez Filloy (centro), Puig Verní (centro izquierda), Miguel Garcés Madurell (primero a la izquierda), Enric Tormo (fila superior, centro) . ca.1955
© Família Rodríguez-Fillooy

Ángel Rodríguez-Fillooy, natural de La Coruña, hijo de Benito Rodríguez-Fillooy y de Elvira González Porto, nació en 1908 y fue sobrino del último propietario de Montaner y Simón. Según nos relata su viuda, María Carmen Quiñones Sanz recuerda que vinieron a Barcelona en el año 1952 (año del XXXV Congreso Eucarístico celebrado en Barcelona) para incorporarse como director gerente de la editorial. Trabajó en ella más de treinta años hasta contraer una enfermedad que le incapacitó para seguir en su cargo, momentos antes del cierre de la empresa ocurrido en 1981. Murió en 1984.

Con Rodríguez-Filloy González la constitución empresarial de la editorial, se presentaba con la siguiente estructura,

SOCIO	NÚMERO DE ACCIONES
José Puig Verni	1420
Luisa Girona Quiebras	800
Carlos Loverdos Mérida	710
Laura Simón Gili	530
Ramon de Capmany	1250
Antonio Juliá de Capmany	50
Ángel Rodríguez-Filloy González	1290
Joaquin Viola Lauret	150

Fte: BC, Acta de Junta General Ordinaria, 02.05.1951



Ángel Rodríguez-Filloy junto a un comercial en un despacho de la editorial. ca.1955 © Familia Rodríguez-Filloy.

Por primera vez, desde hacía demasiados años, la editorial presentaba un Balance positivo a final del año 1951 con un saldo activo y pasivo de 5.363.931,66 pesetas y un resultado cuyos beneficios correspondían a 43.835,80 pesetas. La situación de mejoría vino repitiéndose en balances posteriores y permitieron amortizar la “cuenta de pérdidas”.

En 1953, la empresa decidió confeccionar unos nuevos Estatutos de la Compañía que actualizaban la normativa de la ley de Sociedades Anónimas de 17 de Julio de 1951. A continuación se extraen los más relevantes,

“Capítulo I: “Denominación, domicilio, objeto y duración”:
 Artículo 1, La Compañía “Montaner y Simón S.A.” se ha constituido por transformación de la Compañía Mercantil Regular colectiva “Montaner y Simón” y podrá añadir en sus rótulos, anuncios y en los actos que juzgue convenientes las palabras de “Sucesores de Montaner y Simón”; Art.2, la dirección es Aragón 255 pero podría trasladarse o establecer sucursales, delegaciones y otras dependencias en otras poblaciones de España o del Extranjero; Art. 3, el objeto primordial de la sociedad es la edición publicación de libros pero no descartan otros negocios. Capítulo II: Artículo 5, el capital social es de 3.100.000 pesetas representado por tres mil acciones al portador de valor de 500

pesetas cada una que integran los números del 1 al tres mil de la serie A y 16 acciones al portador del 1 al 16 de cien mil pesetas nominales cada una que integran la serie B. Capítulo III: Art. 14, para asistir a la Junta General de accionistas y tener en ella voz y voto será necesario poseer acciones que representen un capital nominal de diez mil pesetas; Art. 16: cada 500 pesetas de capital nominal social, dará derecho a un voto en las juntas generales. Capítulo V: Sobre el Consejo de Administración; Art. 24 el consejo de administración se compondrá de un mínimo de tres y un máximo de siete consejeros, de entre los cuales se nombrará un Presidente. Capítulo VI: De los consejeros delegados, se especifican sus cargos y obligaciones con la Sociedad. 1. Administrar los bienes; 2. Nombrar y separar empleados, dependientes, obreros y jornaleros y fijar sus asignaciones, sueldos y obligaciones. Capítulo VII: Balance y distribución de beneficios; Art. 35, los beneficios sociales serán los productos de las operaciones de la Sociedad, deducidos todos los gastos considerando los impuestos, intereses, amortización de obligaciones y préstamos y la amortización de maquinaria, útiles y enseres que no será inferior a tres ni superior a un quince por ciento del valor inicial. (BC, Acta Junta general extraordinaria, 18.06.1953, p.34-41)

De todo ello se desprende que la editorial deseaba buscar nuevas vías de negocio, mantener el nombre patriarcal que le proporcionaba solemnidad y prestigio y poder abrir el negocio a campos alternativos.

Las últimas ampliaciones de capital social se decidieron en 1953 y en 1956. La primera se acordó que fuera de un millón quinientas cincuenta mil pesetas mediante la emisión de trescientas diez acciones al portador en la serie C de cinco mil pesetas nominales cada una. Corría el año 1953 y, además de los anteriores accionistas -en esta ocasión prescindiendo de Joan Estelrich- y siendo Rodríguez-Filloy gerente y uno de los principales accionistas de la empresa, con 1290 acciones en 1951, según consta en el libro de Actas de la Junta General de Accionistas, debió introducir a su tío José María González Porto quien se incorporó con la compra de 640 nuevas acciones. Tras un seguido de renunciadas a cargos y a acciones fueron desviando la delegación y gerencia de la editorial hacía el nuevo allegado quien, en pocos años, asumiría la totalidad de las acciones, tres mil de la serie A, dieciséis de serie B y trescientas diez de la serie C. Nos señalaba Sílvia Coll-Vinent (2011, 223) que el mismo González Porto dejó escrita una carta dirigida a Estelrich en la que manifestaba que “permítame que le diga, amigo Estelrich, que estoy asombrado y deprimido ante tanta anarquía en el proceso que ha seguido esta casa”⁴⁰. La empresa fue recuperando su bienestar y declaraba beneficios que también fueron incrementándose paulatinamente. En 1956, se ampliaba el capital con una última inversión de 7.500.000,-pesetas, mediante la emisión de 285 acciones ordinarias y al portador, serie D, de diez mil pesetas nominales cada una.

40. Carta González Porto a Joan Estelrich, 30.01.1950

El nombre de González Porto ya aparecía entre los corresponsales de la editorial catalana en Latinoamérica donde operaba comercialmente desde 1924 y desde 1928 en exclusiva para ese mercado, según se registra en el Balance de esos años. José María González Porto (1896-1975) de origen gallego se había nacionalizado en Méjico donde fue un poderoso editor. Creó empresas editoriales en varios países latinos pero acabó instalándose definitivamente en Méjico donde el año 1937, fundó una gran industria, la Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, S.A. (UTEHA) de reconocido prestigio principalmente por su especialización en la edición de enciclopedias y diccionarios de carácter científico y técnico.



José María González Porto ca.1955
© Familia Rodríguez-Filloy.

González Porto siempre se había interesado por la editorial catalana pero considerando que en esa época de la postguerra española, el gobierno estatal había prohibido la venta de empresas a capitales extranjeros para defender el patrimonio y la economía nacional, a través de su sobrino, Ángel Rodríguez-Filloy, aunque éste se considerase más intelectual que hombre de negocios, representaba las inversiones de su pariente mejicano.

Cuando en 1956 finalmente González Porto adquirió la totalidad de acciones de Montaner y Simón, transfirió las ediciones y libros de su especialidad que publicaba en Méjico a la empresa catalana. Observó minuciosamente el mercado español y tras analizar el tipo de obras que podían interesar en nuestro país, invirtió en diccionarios y enciclopedias de todo tipo, libros de divulgación y obras técnicas de consulta de temas muy especializados.

González Porto unió los dos catálogos y la lista de títulos se multiplicó con un número de obras extraordinario. Entre las que el editor mejicano incluyó en el nuevo catálogo, destacaron, por decir algunas, su *Enciclopedia Uteha para la Juventud* (1956-1960) de diez tomos, su *Enciclopedia de la vida práctica* (1967-1973?), la *Historia General del Arte* (1958) versión dirigida por George Conteneau y escrita por varios autores entre los que participó el gran especialista en arte sacro francés, Émile Mâle (1862-1954), los seis volúmenes de la *Historia del Arte. En todos los tiempos y pueblos* (1959) de Karl Woermann (1844-1933), una obra que ya había estado publicada por Saturnino Calleja en 1924. Su *Diccionario Enciclopédico Uteha* (1950-1964), su *Diccionario literario* (1959) de doce volúmenes y su *Diccionario de autores: de todos los tiempos y de todos los países* (1963), que llegaron a reeditarse en numerosas ocasiones. En la Colección de Cultura general

editó más de 160 títulos. Pero a pesar de todo, la empresa no dejó de publicar obras en nombre de Montaner y Simón, especialmente aquellas de las colecciones anteriores a la fusión.

En manos de González Porto la editorial catalana tuvo como empleados a grandes personalidades del mundo literario y artístico. Entre ellos, destacó Pere Calders (1912-1994) -escritor y diseñador gráfico- que fue fichado desde su exilio mejicano en 1943

por Uteha y que en 1962, coincidiendo con su vuelta a Barcelona, se incorporó como director en el Departamento de Producción. Otro contratado fue Jesús Montcada (1941-2005) que, a pesar de venir del campo de la pintura, dedicó su vida profesional a la literatura hasta el cierre de la editorial. El historiador Josep Soler Vidal (1908-1999), al volver de su exilio mejicano, desde 1965 trabajó en colaboración con Pere Calders en tareas de producción y literarias.

Las dificultades sociopolíticas que fueron atravesando cada uno de los países sudamericanos en los que Montaner y Simón había afianzado su gran mercado, generaron un cúmulo de impagados que produjeron el segundo desgaste de la editorial y en consecuencia, padecieran la mayor crisis desde la constitución de la sociedad. González Porto creyó que la solución era apostar por remontar la empresa reavivándola con nuevos títulos de carácter divulgativo pero, desgraciadamente, la estrategia del empresario no pudo arreglar la situación, ni permitió superar el gran letargo que arrastraba desde finales de los cuarenta.

En los últimos años, los sucesores de González Porto que habían tomado la dirección de la empresa, decidieron cambiar sus estrategias de producción. Las extraordinarias máquinas tipográficas y la litografía del siglo XIX se habían quedado obsoletas -como técnicas estaban a punto de desaparecer definitivamente para cualquier producto industrial gráfico-, era un tiempo donde la fotocomposición y el offset triunfaban en todas las imprentas modernas. Las publicaciones se



Estand de ediciones Uteha en la Feria del libro del Paseo de Gracia, 1946. La editorial mejicana ya era presente en el mercado catalán antes de su fusión con la Montaner y Simón. Foto Robert Argos © Arxiu Mas



González Porto junto su esposa Raffaella Cardona.
ca.1955 © Familia Rodríguez-Filloo.

habían dejado de hacer y de manipular en las instalaciones de la calle Aragón y las pocas novedades o los títulos que se reeditaban, solían encargarse a imprentas externas. Para una empresa que había sido siempre autosuficiente, la externalización de la producción le llevó a una situación de deudas económicas que resultaron ser insostenibles y, a pesar de conservar la casa patriarcal, demasiado grande y costosa, la sede administrativa se trasladó a unos despachos más modestos en la calle de Provenza 537 de Barcelona.

Sin poder remontar de ninguna de las maneras, el año 1981 decidieron cerrar las puertas de la editorial definitivamente. El 12 de septiembre, *La Vanguardia* publicaba el edicto de la suspensión de pagos,

“Juzgado de Primera Instancia número seis de Barcelona, edicto en virtud de lo dispuesto por el ilustrísimo señor don Joaquín García Laverna, Magistrado en funciones del

Juzgado de primero Instancia núm. 6 de esta ciudad, en los autos que se siguen en dicho Juzgado con el núm. 1.824/80 (HM) de Suspensión de Pagos de la Entidad «Montaner y Simón, S. A.», con domicilio en esta ciudad, calle Aragón, 255, dedicada la edición y publicación de libros y cuántos negocios vienen comprendidos en el ramo de editorial, (...) se hace saber que por auto del día de la fecha se acordó declarar a dicha entidad «Montaner y Simon, S. A.», en estado legal de suspensión de pagos y por ser su activo de 205.644 983,96 pesetas, superior al pasivo 204.990.186,13 pesetas en situación de insolvencia provisional, y en consecuencia se convoca a los acreedores de la misma (...) haciéndoles saber que quedan a disposición de dichos acreedores o de sus representantes, el Informe de los Interventores, las Relaciones del Activo y Pasivo y de acreedores, la Memoria, el Balance y Proposición del Convenio presentado por la deudora (...) Barcelona, a cuatro de septiembre de mil novecientos ochenta y uno”.
(*La Vanguardia*, 12.09.1981, p.30)

Antes de morir en 1975, González Porto había contraído matrimonio con una elegante señorita de origen italiano, Raffaella Cardona Vitulla quien se consolidó como heredera única y universal de la totalidad de su fortuna que, según el testamento consultado, estaba constituido por un patrimonio que incluía las acciones de Montaner y Simón, de las de la editorial Anaconda, S.A., las de la editorial Ancla, S.A. y las de la editorial Uteha Española, S.A.



La editorial Montaner y Simón y sus empleados, ca.1955 © Familia Rodríguez-Filloy.

Al morir el editor mejicano, su sobrino, Ángel Rodríguez-Filloy aceptó ante notario la cesión de los derechos y acciones a la herencia de su tío a favor de la Sra. Cardona Vda. de Porto González quien decidió desprenderse de todas sus propiedades españolas. Así ocurrió que la heredera solicitó a su sobrino político que se encargara de vender todos sus bienes del acervo o caudal hereditario de la sucesión quien a cambio recibiría el 12,5% ⁴¹ de los beneficios obtenidos por dicha venta. El negocio transcurrió, en parte, con un importante empresario del sector de las Artes Gráficas del País Vasco, el grupo Nerecan ⁴², quienes al parecer además de adquirir la totalidad de las acciones y la maquinaria, obsoleta por aquellos tiempos, se encargó de comercializar el fondo

41. Contrato de cesión de derechos y acciones a la herencia otorgado por Dña.Raffaella Cardona Vitulla y D. Ángel Rodríguez-Filloy y González ante el notario José Solis y Lluch. (núm.5.764. 04.08.1976, art. II, pp.6v).

42. Dato confirmado por Luís Fernández-Matamoras, delegado en Cataluña de los Talleres Offset Nerecan entre 1980 y 1981.



editorial. Mientras tanto, la Sra. Cardona volvió a Méjico con el capital recolectado de la venta y fue atendida por otros familiares que se desconocen. Si vive hoy en día, se ignora su paradero.

Desaparecidos sus propietarios y años después del cierre y abandono, según varios testimonios, el material que se hallaba en el interior del edificio de la calle Aragón fue expoliado y evacuado por camiones a vertederos de basura. Felizmente, algunos coleccionistas y particulares fueron avisados antes del infortunio y pudieron recuperar una pequeña parte del material antes de que fuera destruido. El Sr. Enric Tormo Ballester y el Sr. Ramon Borrás pudieron rescatar parte de la documentación administrativa, algunos manuscritos originales de autores literarios y valiosa correspondencia entre escritores y los responsables de la editorial. Probablemente otros particulares pudieron recoger material de más valor artístico pero no ha sido localizado ni inventariado.

Las fuentes consultadas explican que el Sr. Borrás ordenó clasificar la documentación recogida de Montaner y Simón y la integró dentro de su Colección de Autógrafos. El año 2000 la Biblioteca de Cataluña adquirió la colección, hecho que demostró el interés que representaba dicho material para el estudio del mundo cultural, político y literario catalán, particularmente desde finales del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX. El Sr. Borrás continuó entregando a la Biblioteca más documentación que no había sido integrada en su Colección de Autógrafos, entre la cual se encontraban los Libros de Actas y Balances que han constituido el mayor patrimonio consultado para la confección de esta investigación sobre la editorial Montaner y Simón.



(arriba) Entrada original de la editorial con escalera de mármol que dirigía hacia las oficinas. La intervención arquitectónica de los nuevos propietarios, la Fundación Tàpies, consideró necesario readaptar este espacio a las nuevas normativas de seguridad. Fotos Francesc Català Roca © COAC

(izquierda) Foto de grupo, empleados de la editorial en la entrada del edificio, ca.1955 © Família Rodríguez-Filloy.

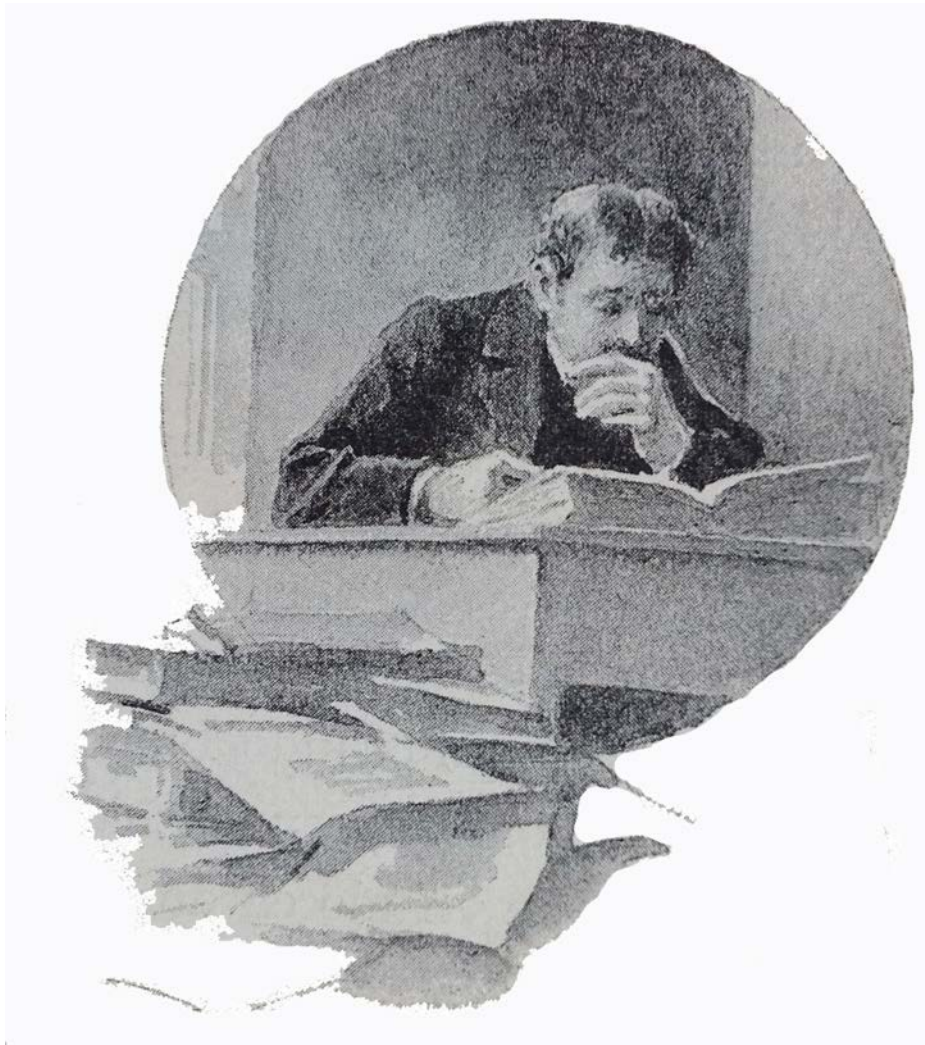


Ilustración de Alfredo Perea para el colofón de *La última sonrisa* de Luis Mariano de Larra (1891), Biblioteca Universal Ilustrada © LBP

5. EL CATÁLOGO DE LAS OBRAS EDITADAS DE LA PRIMERA ETAPA EDITORIAL (1868-1922)

5.1. Justificación de las tipologías editadas, grandes temas-grandes colecciones

La prolifera actividad editora de Montaner y Simón perduró durante más de un siglo desde sus inicios, en 1868, hasta casi finales del siglo XX. Resulta difícil cuantificar un número global de títulos publicados durante todo este largo período, sobre todo desde que en su última etapa juntó su catálogo al del magnate editorial sudamericano de Uteha. En la primera etapa, podemos asegurar que desde 1868 hasta 1923, momento que coincide con el cambio generacional de los editores, hemos podido contar doscientas obras publicadas. En su segunda etapa, hasta 1953, la producción había aumentado a otros doscientos títulos más y, a partir de su unión con la editorial que hemos mencionado, el listado de obras publicadas es incalculable.

El catálogo de Montaner y Simón tuvo un gran movimiento, no podía ser de otra manera ya que su trayectoria vital no mantuvo una evolución estática ni lineal. La editorial lanzaba sus obras en primera edición, las obras se agotaban y se reeditaban en función de la demanda, de las decisiones de los editores o de los derechos de autor. Las obras más significativas, entre ellas, la *Historia Universal* de Oncken, *Don Quijote*, la *Geografía Universal* y la *Historia de España* de Modesto Lafuente, se fueron reeditando continuamente mientras hubo demanda y todas ellas formaron parte del fondo patrimonial que la editorial iba acumulando. Los editores conservaron en su catálogo indefinidamente las obras eruditas que les habían acreditado y que les hacían merecedores del prestigio y reconocimiento en el entorno socio cultural del momento, pero también aprovecharon el éxito de la literatura de entretenimiento para editar y reeditar las novelas comerciales que les

permitían mantener el negocio editorial. No fue hasta 1929, según consta en acta de la junta directiva, cuando por primera vez eliminaron algunas obras que se habían quedado obsoletas en el tiempo alegando que “decidían amortizar las antiguas ediciones por carecer en absoluto de valor efectivo actual” (Acta Junta Administración 29.05.1929).

Los editores de Montaner y Simón supieron cubrir un espacio vacío que dejaban las editoriales mediocres afanadas por obtener rápidos beneficios del gran negocio que suponía el mercado de libros. Sus ediciones presentaban unos contenidos literarios, artísticos y formales del más alto nivel al que podían aspirar sus contemporáneos, comparables con las publicaciones de las grandes editoriales del resto de Europa. Desde sus inicios, Montaner y Simón se preocupó por adquirir los derechos de reproducción de obras, muchas de ellas científicas, de autores franceses, alemanes e ingleses en unos momentos en que la ciencia revolucionaba el mundo de las letras y al que los españoles tuvieron acceso a través de los traductores y la editorial, que supo adaptar muy bien ese cúmulo de saberes al mercado nacional.

Tal como afirma Hipólito Escolar el contenido de los libros sufrió una transformación radical como consecuencia de los adelantos científicos y técnicos. La ciencia dejó de ser algo estático y sus conocimientos crecieron continua y aceleradamente y se empezaron a divulgar. La literatura de la “Antigüedad Clásica era sólo una curiosidad, que se leía más que por placer, por necesidad cultural” (Escolar, 1984: 438) en cambio las literaturas europeas contemporáneas gozaron de una gran aceptación porque se adaptaban a los gustos y modas del momento, como el romanticismo y más tarde el naturalismo. La política fue también uno de las grandes obsesiones del hombre del siglo XIX, que quería dominar y ejercer sus derechos sociales. Las luchas ideológicas, entre liberales y conservadores, suscitaba el interés de las clases acomodadas. También surgieron gran cantidad de obras de divulgación científica, geográficas, históricas, médicos. Y apareció la literatura de aventuras, misterio, intriga y sentimental que se canalizaron a través de periódicos y de novelas por entregas.

En un sentido general, por lo que se refiere a contenidos literarios y gráficos, la editorial publicó cuatro tipologías de obras. El libro artístico de formato monumental caracterizado por sus espectaculares ilustraciones y que comprendía obras de temática religiosa, de clásicos de la literatura universal y de poesía que, por su extremado cuidado, podían satisfacer los deseos de los coleccionistas y bibliófilos más exigentes. El libro erudito ya fuera de Historia, de Ciencias Naturales o de Geografía entre los que se incluían los Atlas geográficos y los libros de viajes. El libro de consulta, entendiendo como tal, las Enciclopedias y los Diccionarios. Por último, el libro de divulgación y

entretenimiento. Un libro más comercial, de éxito asegurado, que abarcaba el género novelístico o de temática moralista, de aventuras, etc., que, sin olvidar la extremada calidad literaria de sus contenidos, pretendía seducir a un lector más generalista y que proporcionaba grandes beneficios a la editorial. Cada una de las tipologías ofertadas respondía a una demanda social que la editorial supo captar y servir con todos sus medios y conocimientos. Con el tiempo, la editorial optó por agrupar las obras en colecciones y bibliotecas ⁴³ cuyo objetivo era que el lector, no muy preparado para discernir sobre la buena o mala literatura que debía leer, confiara en las propuestas de la editorial acreditada y se abonara a ella. Con la experiencia, dichas colecciones se irían especializando por temáticas, por series y por contenidos.

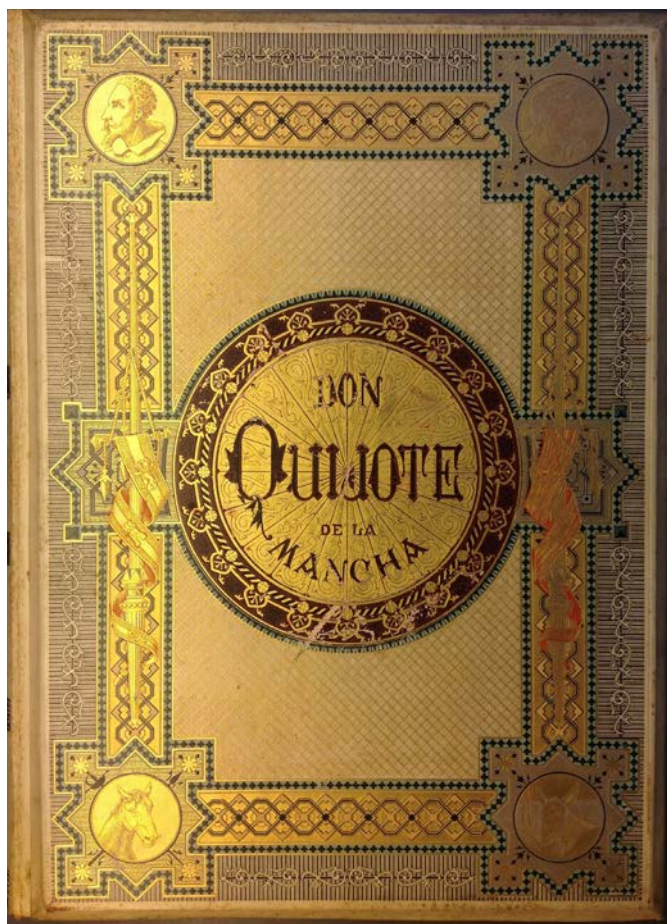
5.1.1. El libro monumental y el libro de poesía, literatura religiosa y clásicos de la literatura universal con un denominador común: ser obras ilustradas por Gustave Doré y por artistas autóctonos

Montaner y Simón inició su proeza editorial ofreciendo un modelo de libro que imitaba a los de las grandes editoriales extranjeras, destinados a la burguesía que sabía valorar las obras bien hechas y que disponía, eso sí, de los medios suficientes para adquirir esos hermosos ejemplares de alto precio y de acuerdo con los gustos de su época. Ediciones de obras monumentales publicadas en castellano para cubrir la demanda local, la nacional y la sudamericana que iba en aumento. Ediciones colmadas de atractivas ilustraciones que embellecían de sus páginas interiores, ilustraciones que ayudaban a la comprensión del texto pero sobre todo, que eran un placer contemplarlas. Ediciones como *Ecos de las Montañas* (1868) que recogía los poemas de Zorrilla y las espectaculares ilustraciones de Doré que, en definitiva, pretendieron convencer a su clientela de que sus posibilidades industriales competían dignamente con el libro llegado de fuera y el libro artesanal de bibliófilo.

Desde sus inicios y hasta 1887, el triunfo de la editorial llegó fundamentalmente a través de la publicación de una serie de obras con contenidos históricos, religiosos, de poesía o de temas literarios clásicos con un manifiesto carácter artístico que llevaban las espectaculares ilustraciones del gran Gustave Doré. Obras que se ampliaron, después del éxito de *Ecos de las Montañas*,

43. Isabelle Olivero (1999) marca la diferencia entre colección y biblioteca. La colección es una reedición revisada por un erudito o bibliófilo de obras ya publicadas, clásicas tal vez, que acumulaban la totalidad de un saber. La biblioteca reunía obras de diferentes autores pero con características similares. Formalmente el conjunto mantenían un mismo diseño, parte de su atractivo.

para ofrecer el mismo sello a sus suscriptores. *La Sagrada Biblia* (1871-1873), *La Divina Comedia* (1871-1872), *El paraíso perdido* y *El paraíso recobrado* (1873-1874), *Orlando Furioso* (1883), *Las fábulas de La Fontaine* (1885), *Historia de las Cruzadas* (1886-1887), fueron todas ellas ediciones de formato monumental, de esmerada encuadernación y cuya esencia principal era el deleite y la contemplación de las láminas de los grabados de Doré que acompañaban los textos.



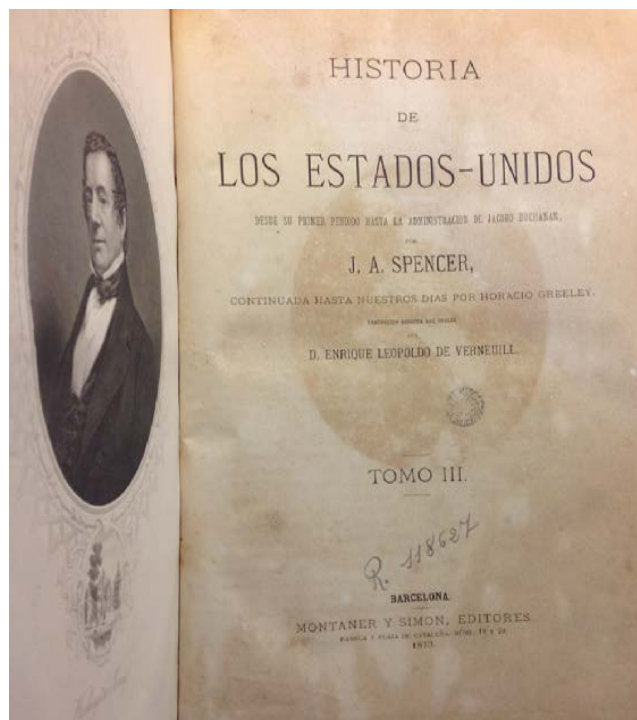
Primera edición de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1880) © LBP

Cuando la editorial ya dispuso de cierto bagaje y reconocimiento social, entre esta tipología de obras, además de las mencionadas de Doré, inició la publicación otros clásicos de la literatura universal, pero esta vez, ilustrados por artistas nacionales. Uno de los textos más esperados en su catálogo debió ser el *Quijote*⁴⁴ cuyo primer tomo ilustró el madrileño de origen portugués, Ricardo Balaca en 1880. Fue a partir de entonces que la editorial confió a artistas nacionales la ilustración de sus obras poéticas, la primera apuesta fue indiscutiblemente para José Zorrilla de quien ya había quedado demostrado su talento con la obra anterior y que se reafirmó en su nueva obra *La leyenda del Cid* (1882) en la que destacaban las ilustraciones de Josep Lluís Pellicer. El mismo artista ilustró también las *Obras Completas* (1888) de Campoamor, la que se opina fue su obra maestra como ilustrador (Elias, ca. 1948: 849) y volvió a repetir en *Doloras* (1903) del mismo Campoamor. El gran Apelles Mestres tuvo un protagonismo exuberante por sus ilustraciones para las *Obras completas de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas* (1884).

44. Recordemos que la editorial no editó un *Quijote* con las famosas ilustraciones que Gustave Doré había grabado para la Librairie Hachette en 1863 porque éstas ya habían sido utilizadas en la publicación de la Sociedad Editorial La Maravilla (1865) donde Ramon Montaner había participado poco antes de fundar su editorial con Simón.

5.1.2. El libro ilustrado erudito y científico. Las Historias: Historia Natural, Historia Universal, Historia General del Arte, etc. Las Ciencias y la Geografía. Atlas y viajes.

Un segundo gran grupo de obras publicadas en esta primera etapa fueron las de erudición histórica, que trataban los grandes temas sociales y políticos que interesaban al mundo intelectual. La política fue una de las grandes obsesiones del hombre del siglo XIX, que quería dominar y ejercer sus derechos sociales. Las luchas ideológicas, entre liberales y conservadores, suscitaba el interés de las clases acomodadas y las obras que editó Montaner y Simón cubrían estas expectativas. A la *Historia de los Estados Unidos* (1868), seguramente una obra pensada para su consumo en países latinoamericanos, le sucedieron los cinco tomos de la *Historia de la Revolución Francesa* (1876-1877), la *Historia General de España* (1877-1882) de Modesto Lafuente. Otras grandes obras publicadas fueron la *Historia de América* (1878) y *Nuestro siglo* (1883). Tomos en el formato *in folio* habitual y también ilustrados, pero no con espectaculares grabados de artistas prodigiosos, si no con excelencias de artistas anónimos extranjeros cuyos clichés se compraban junto a los textos a agencias o a editoriales de otros países y que mandaban traducir a eruditos españoles.

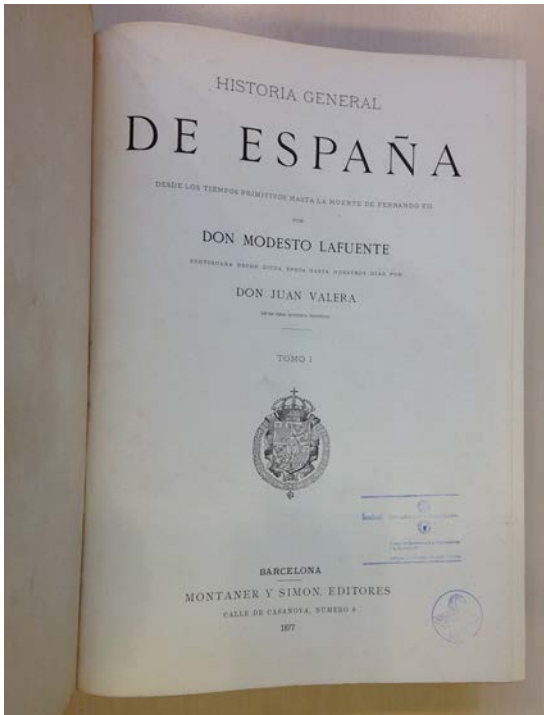


La segunda edición de *Historia de los Estados Unidos* se inició en 1873 © LBP

Entre la tipología de historias, mención especial se merecen las historias del Arte. La primera publicación de esta temática fue la exuberante *Historia General del Arte* (1886-1901) cuyos primeros tomos dirigió Lluís Domènech i Montaner. Una magnífica obra que otorgaba un destacado papel a las artes decorativas, hecho insólito que recalca Pilar Vélez asegurando que:

«Alexandre Cirici, ho comenta com a resultat de l'interès de l'etapa esteticista per aquest tipus de manifestacions artístiques, que normalment havien estat considerades de segon ordre» (Vélez, 1989: 231)

La gran obra consta de ocho volúmenes que se fueron editando desordenadamente hasta el 1901.



Historia General de España por D. Modesto Lafuente (1877) © LBP

Tres tomos los dedicaron a la Arquitectura, otros tres a la Historia de la Pintura, la Escultura y la Ornamentación. Dos de ellos a la Historia del Traje y un octavo contuvo una variedad temática sobre la Historia del mueble, de los tejidos, de los bordados y de los tapices, así como la metalistería, la cerámica y los vidrios.

Tardaron años en volver a la carga, fue a finales de la década de 1950, una vez fusionados con Uteha, cuando lanzaron al mercado dos nuevas obras traducidas, la *Historia General del Arte* (1958) dirigida por el famoso historiador francés Émile Mâle (1862-1954) y poco después, seguramente animados por el éxito de aquella edición, la *Historia del Arte* (1959), ésta vez dirigida por el prestigioso alemán historiador del Arte, Karl Woermann (1844-1933).

Con las mismas peculiaridades artísticas y de alto contenido erudito, se editaban las obras de divulgación científica. Trataban las ciencias naturales, el origen del hombre y del reino animal, la botánica, la geología, la paleografía, etc. algunas desde un punto de vista historicista. Obras que reunían los conocimientos de los mejores especialistas internacionales del momento y que Montaner y Simón compraba a editores extranjeros y traducían sus expertos. Que normalmente reproducían los grabados que se habían adquirido junto el texto original y que a veces personalizaban con ilustraciones de artistas autóctonos como Tomàs Padró o Eusebi Planas. Obras en las que por primera vez, según afirma Eliseu Trenc (1977: 29), se utilizó la cromolitografía para imprimir sus láminas con todo lujo de colores.

Con el mismo nivel cualitativo, destacaron los cuatro tomos traducidos de la *Nueva Geografía Universal* (1878-1883), uno de los cuales reprodujo unas ilustraciones

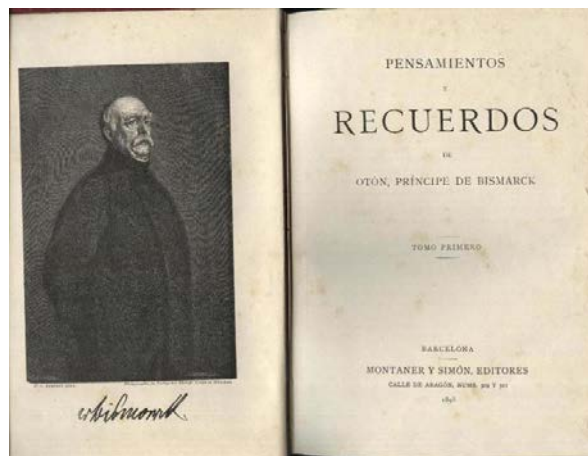


Página interior de la Nueva Geografía Universal (1878-1883) © LBP

de Doré. Se ofreció en un formato de gran lujo y su éxito permitió que se fueran reeditando sus tomos agotados en tanto en 1881 como en 1887.

También sobresalieron los libros de viajes que describían las maravillas y los paisajes de los cinco continentes con todo tipo de ilustraciones, láminas de acero y fotograbados de los artistas extranjeros más representativos. Obras dirigidas al gran público, que tenían un consolidado carácter didáctico, con el afán de descubrir las culturas de los países más lejanos y sus formas de vida, los animales más exóticos, el origen de la humanidad o los hallazgos científicos más elementales. Ilustrados tanto por artistas extranjeros como catalanes.

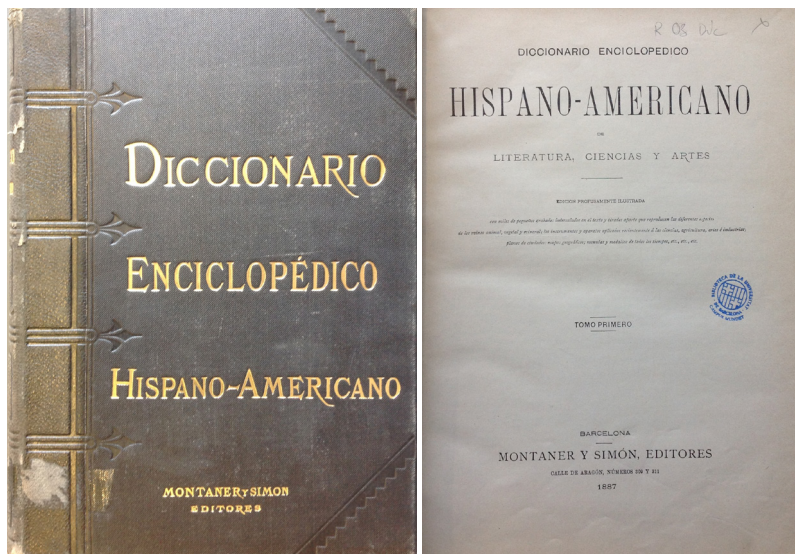
Montaner y Simón apostó fuertemente también por publicar biografías cuya lectura constituyó una práctica muy habitual a finales del siglo XIX y principios del XX. La vida y avatares de los individuos más significativos de la Historia siempre habían despertado la curiosidad de los lectores, ávidos de literatura buena y documentada sobre este tema, y un mercado tan atractivo no escapó a los hábiles editores. Fue notable el volumen de títulos concretos de este género que publicó en su primera etapa como por ejemplo *Pensamientos y recuerdos de Otón, Príncipe de Bismarck* (1898) una obra fundamental para el conocimiento de la política alemana en el siglo XIX.



Pensamientos y recuerdos de Otón, príncipe de Bismarck (1898), una obra histórica de dos tomos en formato *in octavo* (22cm.) © www.todocoleccion.net

5.1.3. El libro de consulta: Diccionarios y Enciclopedias

Otro gran negocio editorial desde mediados del XIX estuvo en la venta de diccionarios y enciclopedias por fascículos. Al margen de antecedentes más o menos ilustres, el panorama de este tipo de obras en nuestro país no ofrecía la calidad de sus homónimas extranjeras. En vista de eso, en los últimos quince años del siglo XIX, sin dejar de editar obras literarias monumentales ilustradas por Doré y otros tantos títulos de carácter histórico y geográfico, Montaner y Simón se arriesgó a publicar su *Diccionario de las lenguas española y francesa comparadas* (1885-1890) y poco después su *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* (1887-1910), una obra de 18 volúmenes en la que participaron como redactores los mejores escritores españoles de



El conocido *Diccionario Enciclopédico* (1887-1910) fue una de las obras magistrales de la editorial © LBP

la época y que acabó considerándose la auténtica primera enciclopedia española moderna. La obra dotó a la editorial del mayor reconocimiento y proyección a escala mundial. De ella hemos tratado en el apartado 4.1.3 sobre los aspectos literarios por lo que no vamos a extendernos más en este capítulo. Al *Diccionario Enciclopédico* le siguieron otros diccionarios y enciclopedias, entre ellos el *Diccionario de diccionarios. Castellano, latino, portugués, francés, italiano y alemán* (1917) y el *Diccionario de medicina práctica* (1920) pero pronto se verían eclipsadas

por la gran *Enciclopedia Espasa Calpe* (1908-1930), hecho que debió condicionarles y a partir de entonces decidieron dedicar sus energías hacia otro tipo de publicaciones que sin duda les serían más rentables.

La labor pedagógica y cultural de los diccionarios y enciclopedias fue extraordinaria, pues gracias a estas obras el conocimiento se democratizó. Según nos explica Sánchez Vigil (2009, 31) la mayor parte de centros culturales y de recreo (bibliotecas, museos y archivos) y también los centros privados de reunión, en especial casinos y ateneos, adquirieron estas obras de consulta para disposición de sus socios además de las habituales publicaciones diarias y periódicas.

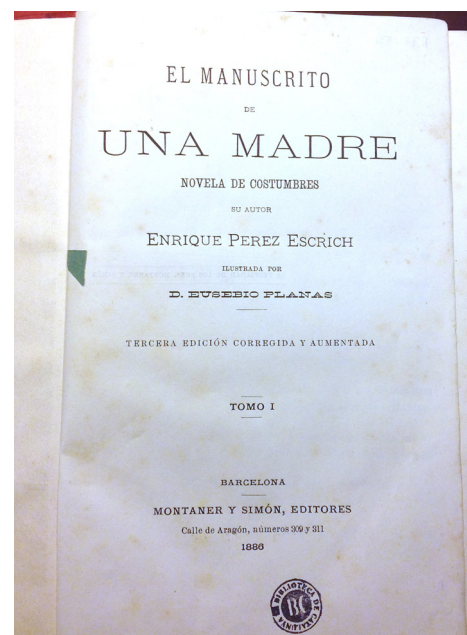
5.1.4. El libro de entretenimiento, las novelas

La lectura de entretenimiento formada básicamente por literatura de género novelístico nació con el propósito de abastecer la demanda de textos más accesibles para todos los públicos en el sentido literario, pero también económico. La novela tuvo su máximo esplendor durante la Restauración borbónica entre 1874 y los años treinta del siglo XX, momento de proclamarse la Segunda República (Escolar, 1996: 96). La primera que publicó Montaner y Simón bajo la colección de la Biblioteca Universal ⁴⁵ fue *El manuscrito de una madre: novela de costumbres* (1877) del

45. La Biblioteca Universal cuando adquirió su formato de libro recibió el nombre de Biblioteca Universal

popular Enrique Pérez Escrich, trataba sobre el drama de una familia. La editorial obtuvo grandes beneficios con este tipo de obras, hecho que más adelante, les encaminó a dedicarse a ellas casi en exclusiva. Algunos títulos se incluyeron en los sumarios de las revistas la *Ilustración Artística* (1882-1916)⁴⁶ donde se entregaban en capítulos por pliegos de 16 páginas y así fue como se la empezó a conocer como la Biblioteca Universal Ilustrada. Si la obra obtenía la acogida del público que se esperaba, se sacaba al mercado en formato completo y encuadernada. A partir de 1890 la colección obtuvo entidad propia y entonces pasó a ser un libro de gran tirada, de medidas más pequeñas que las acostumbradas de la editorial y, por supuesto, en versión más económica que el libro artístico. Destacaban sobre todo por sus abundantes ilustraciones. Los temas que trataban podían ser narraciones de cierto interés divulgativo, sobre temas históricos o sociales, o sobre viajes o costumbres de países exóticos. En Montaner y Simón tuvieron especial debilidad por publicar novelas históricas, entre las que destacaron las que Jean-Louis Picoche (1980) denominó como arqueológicas porque reconstruían la historia de forma sabia y documentada científicamente. Pero también apostaron por las de grandes acontecimientos y personalidades de la historia española y mundial que se recreaban en hechos históricos concretos y por último las de aventuras, más banales, en las que podían transcurrir acciones con personajes imaginarios que los lectores seguían con alborozo.

Entre estas últimas, con el objetivo de entretener con temas banales, sacaron varias novelas de aventuras de carácter sentimental, de fondo ético o religioso. “El amor y la aventura, el héroe y la heroína, siempre jóvenes, hermosos y de buena familia, les acontecían desgracias, pero nunca faltaba un final feliz” (Manguel, 1998: 258). Los temas preferidos de los varones eran las novelas de caballería, de héroes, de filosofía y de política. Las mujeres se interesaban más por la poesía, las obras dramáticas y las obras de carácter religioso pero sobre todo, se entretenían leyendo



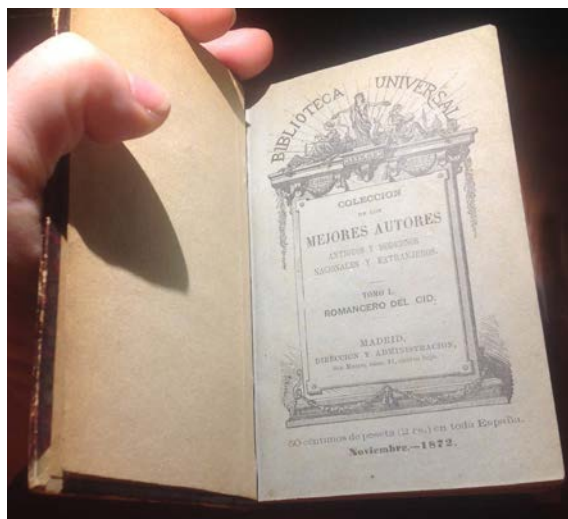
El manuscrito de una madre: novela de costumbres (1877) del popular Enrique Pérez Escrich con ilustraciones de Eusebio Planas fue una de las obras que alcanzó mayor éxito -acabaron publicando cuatro tomos- y de las más reeditadas © LBP

Ilustrada aunque en la prensa diaria se utilizaron indistintamente los dos apelativos. También la revista *Ilustración Artística* se citaba con o sin el artículo “la” si bien a partir de 1886 su propia cabecera lo incluía.

46. La primera obra que se publica con las características que dan nombre a esta colección fue de 1882. A pesar de que en el “catálogo de las obras publicadas por esta casa editorial” de 1922 se anuncia la preparación de una nueva serie, no nos consta ninguna obra posterior a 1916.

novelas. En la literatura escrita para el público femenino, nos decía Hipólito Escolar (1996: 44), las protagonistas solían ser las mismas mujeres en situaciones de carácter moralizante sobre la vida familiar y sus relaciones con los hombres. En este contexto, como nos describe Martyn Lyons, obtenían el beneplácito de los hombres que se quedaban tranquilos al saber que los contenidos de las obras eran adecuadas para la mentalidad que deseaban en sus mujeres. Una literatura ingenua que no podía hacer daño y respetaban los “roles de género y las características de la inteligencia femenina” (Lyons, 2010: 309).

Animados por los resultados de ventas, los editores catalanes se dedicaron a publicar otros títulos de éxito asegurado, entre ellas, las *Obras Completas* (1886) de Luis Mariano de Larra y Wetoret (1830-1901) cuyo romanticismo exacerbado culminó con la afición por la novela histórica. A partir de 1890, empezaron a reunir este tipo de obras en su colección Biblioteca Universal Ilustrada en un formato económico con una peculiar encuadernación que la hacía única en su categoría. Además de reeditar los folletines publicados en *La Ilustración Artística*, también integró ediciones de novelas extranjeras, de autores clásicos y de autores modernos, ilustradas por artistas como internacionales como Raffaele Mainella, Mauricio Leloir o Ferdinand Schultz-Wettel y autóctonos como Arcadi Mas i Fontdevila, José Cabrinety, Nicanor Vázquez, Alexandre de Riquer, etc. y de la hablaremos en detalle en el siguiente apartado.



La Biblioteca Universal editada en Madrid, primera colección editada en formato menor © LBP

Queremos antes puntualizar otro aspecto que llama la atención y hace referencia al nombre de la colección de Montaner y Simón. Son muchos los autores que han comentado que en el siglo XIX aparecieron muchas revistas con el nombre de «Ilustración» y que era común entre las editoriales de cierto prestigio que se incluyeran en sus catálogos. Algo parecido debió ocurrir con el concepto de “Biblioteca Universal” dado que hubo muchas otras editoriales que publicaron colecciones con este nombre. En Madrid por ejemplo, desde 1872, publicaron una Biblioteca Universal. Aunque el nombre completo fue *Biblioteca Universal: Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros* y que su formato estándar de octavo menor (14-15 cm), tal vez fuera

esa la razón que hiciera decidir a nuestra editorial barcelonesa el cambiar el nombre de la suya y, a partir de 1882, adoptara el de Biblioteca Universal Ilustrada con el fin de diferenciarla de la edi-

ción madrileña. De hecho, desde la primera *Bibliotheca Universalis* (1545-1549) que apareció en los inicios de la imprenta gutenbergiana, el mercado se inundó de ediciones que bajo el concepto de Biblioteca Universal publicaban autores clásicos y precisamente en el siglo XIX, en 1867, la Casa Reclam alemana empezó a editar su prestigiosa selección literaria en su *Universal-Bibliothek* con el primer volumen de la primera parte del Fausto de Goethe, ediciones que tuvieron una gran influencia en el sector editorial de todo el mundo occidental.

5.1.5. Las revistas: La Ilustración Artística y El Salón de la Moda

«Próxima está á aparecer una nueva Ilustración en nuestra capital, que publicarán los reputados editores señores Montaner y Simón, para cuyo primer número vienen disponiendo los trabajos necesarios artistas de los más acreditados” (*La Vanguardia*, 07.04.1881, p.4)

Con este anuncio en una edición de *La Vanguardia* de 1881, Montaner y Simón dio a conocer al gran público que se aventuraban con el género periodístico. Como ya hemos observado, en aquellos tiempos se pusieron de moda las revistas que, bajo el concepto de Ilustración, representaban el espejo del mundo y la actualidad, primero interpretados por dibujantes que mostraban los hechos, las escenas y los retratos de la sociedad con grabados xilográficos y más tarde gracias a las fotografías. La facilidad industrial que proporcionaban los nuevos sistemas de impresión, entre ellos la autotipia que permitía reproducir imágenes fieles a la realidad, alentó a las editoriales de prestigio a publicar sus propias revistas ilustradas. Montaner y Simón, una vez establecidos en su ubicación definitiva de la calle Aragón en 1882 y durante un largo período hasta 1916, momento del relevo generacional de los editores, sacó al mercado dos de las revistas más reputadas entre sus contemporáneas y para las cuales contó con los mejores colaboradores in-



La revista (*La Ilustración Artística* (1882-1916) cubrió un espacio artístico y literario de gran prestigio entre sus contemporáneas © BNE

ta

telectuales. Fueron la *Ilustración Artística* (1882-1916)⁴⁷ y poco después, *El Salón de la Moda* (1884-1914)⁴⁸. La primera, de gran formato, de aspecto lujoso y profusamente ilustrada, al principio a base de xilografías o galvanotipos de grabadores españoles pero sobre todo de extranjeros y después con fotograbados, fotografías e impresionantes dobles páginas, nació como obsequio a los suscriptores de su colección Biblioteca Universal Ilustrada aunque, según rezaban los anuncios, las tres publicaciones se ofrecieron juntas “por el precio verdaderamente fabuloso de cuatro reales semanales” (*La Vanguardia*, 10.01.1884, p.1).

En sus primeros números la *Ilustración Artística* ofreció unos contenidos centrados en el arte, la literatura y en los avances científicos más deslumbrantes enfocados siempre desde un punto de vista divulgativo aunque iba destinado a un público culto. La revista mantuvo un estilo muy tradicional y de gusto refinado en concordancia con el anhelo de la burguesía y llegó a desbancar incluso a la célebre *La Ilustración Española y Americana* (1870-1921) que hasta entonces había sido la revista de mayor tirada. En palabras de Francesc Fontbona “La Ilustración Artística fue una revista clásica, muy cuidada en su elaboración y sólida, la que tuvo más vida entre las revistas barcelonesas de su género, hasta 1915” (Fontbona, 1992: 178) y como nos advirtió Romà Arranz, las revistas ilustradas “son de mucha más calidad que los diarios, ya que las imprentas donde se realizan disfrutan de un nivel técnico mucho más alto y utilizan estas publicaciones como propaganda de su forma de trabajar” (Arranz, 1990: 278).

Más tarde, nos observa Sánchez Vigil (2008, 137), este tipo de revistas sufrió un descenso de ventas y la dura competencia hizo que dieran un giro a sus contenidos abriendo sus páginas a una información más general como lo venían haciendo los magazines. Así fue como a finales del XIX, la *Ilustración Artística* cedió parte de sus pliegos a noticias puntuales como las frecuentes visitas del rey Alfonso XIII a Cataluña y a otras provincias españolas, y sobre todo a reportajes dedicados a los acontecimientos políticos europeos y mundiales que podían repercutir o preocupar a la sociedad española, como por ejemplo las crónicas detalladas con fotografías de la guerra rusa-japonesa o la espectacular invención, desarrollo y final de los dirigibles aéreos de Ferdinand Zeppelin utilizados en la Primera Guerra Mundial para el reconocimiento aéreo militar y el bombardeo en territorios enemigos. Según apuntan los diferentes autores que han estudiado la revista, el último número se publicó el 25 de diciembre de 1916, aunque el mismo Sánchez Vigil (2008, 46), señala

47. Se puede ver una descripción de la revista *Ilustración Artística* y consultar los números editados en <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001467324>

48. Se puede ver *El Salón de la moda* y consultar algunos de los números editados entre 1884 y 1887 en <http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:41129?advanced=true&locale=es>

que siguió publicándose hasta el año siguiente.

La segunda revista, *El Salón de la Moda*, también de gran formato (37 cm.) iba dirigida a un público familiar, especialmente femenino. Era de repartición quincenal y se concibió como un “regalo a los señores abonados a la Biblioteca Universal” aunque desde su primer número, que salió el 7 de enero de 1884, se dio la opción de suscribirse a ella por meses o anualidades. La revista vino ilustrada con profusión de grabados intercalados en el texto y láminas con figurines que reproducían los gustos y las tendencias estéticas del vestir que venían impuestas principalmente desde París.

Por último queremos aclarar una confusión que existe en la bibliografía consultable y que tal vez se arrastra desde que Antonio Palau Dulcet lo expusiera en su *Manual de librero hispanoamericano* en el que decía que “esta biblioteca se regalaba a los suscriptores de *La Ilustración Artística*. Después se pusieron a la venta al precio de 10,-pesetas cada uno” (Palau Dulcet, 1949: 241). La idea de que los suscriptores de la *Ilustración Artística* recibían como obsequio la Biblioteca Universal Ilustrada, a nuestro entender, no es correcta. La revista fue un regalo para los suscriptores de la colección literaria y no al contrario. Si bien es cierto que en sus inicios la revista incluían entregas fragmentadas de ciertos textos literarios ilustrados, la mayoría de novelas que aparecieron bajo la colección de la Biblioteca Universal Ilustrada fueron independientes a esta publicación. En primer lugar, queda explícito en las cabeceras de la misma revista *La Ilustración Artística*, desde su primer número de 1 de enero de 1882 y sucesivos que se anunció como “regalo a los señores suscritores de la Biblioteca Universal Ilustrada” y no al revés. Por otro lado, en la sección de anuncios de un díptico publicitario tardío de uno de los títulos de la colección se publicaba el siguiente texto:

“Todas las semanas recibirán los señores suscritores a la Biblioteca Universal un número de la *Ilustración Artística*, que constará por lo menos de 16 páginas, figurando en ellas la reproducción de las obras más notables, nacionales y extranjeras, en pintura, escultura y arquitectura,



Lámina 253 de la revista *El Salón de la Moda* (1884-1914). Uno de los mayores proveedores de ilustraciones para esta revista fue Henry Petit, París © LBP

y, además, las actualidades de todo el mundo que por su importancia ofrezcan interés general. (...) Al recibir este reparto semanal abonará el suscriptor cuatro reales, y después le serán entregados durante el año periódicamente, sin pago ninguno, los cinco tomos de la Biblioteca Universal ofrecidos en el presente prospecto, lujosa y sólidamente encuadernados. (...) Advertencia: en el caso de que se presentara alguna dificultad para la publicación de alguno de los tomos anunciados en el presente prospecto, se substituirá por otro no menos digno de figurar en nuestra Biblioteca Universal Ilustrada”. (*El libro de la familia*, 1915. Biblioteca de Catalunya, Fondo Bergnés de la Casas.)

En un prospecto de 1915 en el que se anunciaba la Biblioteca Universal Ilustrada, la *Ilustración Artística* y *El salón de la moda* se decía que:

“¡¡Publicación la más económica del mundo!! Por cuatro reales semanales recibirá el suscriptor durante el año: I. 5 tomos, lujosamente encuadernados, correspondientes á nuestra Biblioteca Universal Ilustrada anunciados en el presente prospecto. II. Un número semanal de 16 páginas del periódico La Ilustración Artística notable revista de literatura, artes, ciencias y actualidades. III Un número quincenal de El Salón de la Moda, periódico indispensable á las familias, con figurines dibujados é iluminados en París, y multitud de grabados intercalados en el texto. Todo por cuatro reales semanales que abonará el suscriptor al recibir el número de La Ilustración Artística y después le serán entregados durante el año periódicamente, sin pago alguno, los cinco tomos de la Biblioteca Universal ofrecidos en el presente prospecto, lujosa y sólidamente encuadernados”. (Prospecto 1915. Biblioteca de Catalunya, Fondo Bergnés de la Casas.)

Es posible, por tanto, que durante los primeros años, alrededor de 1882, la revista *Ilustración Artística* fuera un obsequio que acompañaba a la Biblioteca Universal Ilustrada. Pero desde 1890 la revista empezó a financiarse con publicidad propia, principalmente con anuncios de sus propias publicaciones y con anunciantes externos, sobre todo del sector farmacéutico. Con el tiempo, como anunciaban en el prospecto de 1912 y como hemos transcrito del de 1915, las tres ediciones podían adquirirse juntas por cuatro reales.

5.2. El catálogo de las obras publicadas de la primera etapa editorial (1868-1922)

5.2.1. Introducción

El catálogo de Montaner y Simón reunió obras de calidad material e intelectual extraordinarios, escritas por los mejores autores e ilustradas por los mejores artistas de cada momento. Obras im-

presas en los mejores papeles, con las tipografías más bellas y encuadernadas con los materiales más sólidos y suntuosos imaginables.

Hemos confeccionado este capítulo a partir de los catálogos y las listas de precios que se encuentran en la Biblioteca de Catalunya y forman parte del fondo de la Biblioteca Bergnés de las Casas. En ellos se citan las obras, sus autores, sus características y sus precios de venta al público, datos todos ellos que nos han servido para arrancar nuestra investigación e iniciar la recuperación de toda la información posible sobre las obras publicadas.

No constan catálogos anteriores a 1902 (seguramente no los hubo) y tampoco de todos los años. Uno de los catálogos más importantes para nuestro seguimiento ha sido el que consideramos que imprimieron en 1922, el último de la primera etapa antes del cambio generacional, en el que figuran todas las obras publicadas hasta a fecha y, aunque muchas de ellas constaban como agotadas, en aquellos momentos el catálogo debió servir como inventario interno. En 1925, al principio de la segunda etapa, y que se extiende más allá del estudio que proponemos en este capítulo, la editorial se estrenaba con un nuevo catálogo que, a pesar de conservar muchos de los títulos que habían dado prestigio a los editores catalanes, presentaba novedades muy atractivas que se mantendrían hasta después de la Guerra Civil española. Evidentemente, en una editorial que tuvo actividad durante más de un siglo, hubo cambios significativos a lo largo de toda su trayectoria que se acentuaron a partir de la postguerra hasta la década de los años ochenta del siglo XX.

5.2.2. El catálogo de las obras de la primera etapa editorial (1868-1922)

Las obras de la primera etapa de Montaner y Simón fueron las que dotaron a la editorial del mayor reconocimiento social y las que les permitieron construir un imperio editorial de trascendencia internacional. Consideramos que por ser la etapa de mayor esplendor, estas obras merecen ser atendidas con esmero. Engloba el período comprendido entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, momentos que coinciden con los inicios de la editorial, su desarrollo y expansión por países latinoamericanos y finaliza con la llegada de la segunda generación de editores, cuando, según nos decía Feliu Elias, la gran casa editora denotaba cansancio o desorientación. No fue hasta poco antes de la Guerra Civil española cuando *“l'empresa donava senyals de revifament amb l'edició de la Geografia de Vidal La Blache (...), l'edició de les Obres de Conrad i edicions de curt tiratge com la Colección Selecta, la col·lecció Hora, etc.”* (Elias, ca.1948: 850).

Queremos hacer hincapié en que a lo largo de la investigación que hemos llevado a cabo hemos observado que desde el punto de vista empresarial, Montaner y Simón amasó una gran fortuna en obras literarias con títulos que nunca llegó a publicar pero que formaron parte de su patrimonio editorial. Originales y derechos de traducción que compraron a editoriales extranjeras con el propósito, tal vez, de publicarlas en nuestro país pero que no encontraron el momento de hacerlo. Manuscritos de autores españoles que quedaron guardados en el despacho de los editores y que jamás sabremos por qué motivos se rechazaron. Queda constancia de estas existencias en los libros contables y en algunos inventarios anuales en los que se listan por totales todas las obras y artículos extranjeros que tenían pendientes de publicar, por ejemplo, 6 novelas francesas, 8 novelas italianas, 4 novelas inglesas, 59 artículos para *La Ilustración Artística* y títulos concretos como *Memorias de una tumba*, novela de Fernández y González (Inventario 1905, 8), existencias que fueron creciendo en años sucesivos. *La condesa Gisela* de Eugenia Marlitt, *Il etait quatre petites enfants* de René Bazin (1853-1932), *Louis XV et Madame Pompadour* de Pierre de Nolhac (1859-1936) y otras muchas como *Yamilé*, *El diluvio*, *A sangre y fuego*, (BC, Inventario 1923, 190-192) títulos de los que ni siquiera hemos podido averiguar algo de sus autores literarios.

Otro hecho que hemos descubierto son rastros de obras “en preparación” que la editorial anunciaba en prensa, en escritos o en “notas de los editores” que figuraban en algunos apéndices al final de los libros publicados. En la novela *Tu eres la paz* (1906) se decía que iban a salir al mercado tres títulos más, uno de ellos “*Aldea ilusoria*, con ilustraciones de Laura Albéniz” pero no nos consta que llegara a publicarse.

A continuación intentaremos explicar con rigor los aspectos más representativos de las ediciones de Montaner y Simón, con el objetivo de rescatarlas del olvido. Resultaría demasiado extenso tratar cada una de las más de doscientas obras que la editorial publicó en ese glorioso primer período de su existencia, por lo que nos vemos obligados a acotar nuestro estudio a las obras que más destacaron por su excepcional contenido artístico. Iniciamos nuestro recorrido centrándonos en las tipologías de las obras editadas, relacionando las obras con sus protagonistas artísticos y procurando no separarnos en exceso del orden cronológico en que se publicaron, que es en definitiva, el que otorga un sentido estructurado al desarrollo de la trayectoria editorial cuestionada.

· Clásicos de la literatura universal

Uno de los aspectos más significativos que deberemos considerar en este apartado es entender la diferencia entre una colección y una biblioteca. Atendiendo a las palabras de Jean-François Botrel

(2002, 60) cuando alude a Isabelle Olivero, la colección es una reedición revisada por un erudito o bibliófilo de obras ya publicadas, clásicas normalmente, que reunían la totalidad de un saber. La biblioteca, en cambio, reunía obras de diferentes autores, normalmente contemporáneos que reunían características similares. La colección, sobre todo, tenía una función y era que el lector, no muy preparado para discernir sobre la buena o mala literatura que debía leer, confiara en las propuestas de la editorial acreditada.

Una de las obras de la literatura clásica imprescindible en cualquier catálogo de una editorial de prestigio era *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1880) de Cervantes. La descripción que acompañaba el anuncio la calificaba como una:

“Suntuosa edición dirigida por Don Nicolás Díaz de Benjumea é ilustrada con una notable colección de oleografías y grabados intercalados en el texto por Don Ricardo Balaca y Don José Luis Pellicer. Una completa colección de cuadros y dibujos que en concepto de artistas muy distinguidos constituyen la más bien entendida y hábilmente ejecutada interpretación de los tipos y escenas cervantescas. Dos magníficos tomos folio mayor ricamente encuadernados con tapas alegóricas tiradas sobre pergamino y canto dorado. Su precio de 200 pesetas ejemplar, pagadas en doce plazos mensuales. Hay un número reducido de ejemplares impresos sobre papel apergaminado y divididos en cuatro tomos al precio de 400 pesetas cada uno.” (Catálogo editorial, 1902)

Si consideramos que Montaner y Simón tenía el dominio de las ediciones de los clásicos de la literatura universal especialmente ilustrados por Gustave Doré hubiera sido de esperar que su lujosa edición del Quijote estuviera acompañada de los grabados que el artista francés ya había realizado en 1863 para la editorial parisina Librairie Hachette, pero no fue así. La editorial La Maravilla, de la que había sido partícipe Ramon Montaner, ya había sacado al mercado una versión con las ilustraciones del gran artista, hecho que obligó a la nueva sociedad a proponer en su primera y lujosa edición de dos tomos, el primero de 1880 y el segundo de 1883, las ilustraciones de otro gran artista del momento, el madrileño de origen portugués, Ricardo Balaca (1844-1880). Los dibujos de este artista fueron grabados principalmente por Celestí Sadurní, pero en el segundo tomo también participaron Brangulí y el taller de Artigas. Balaca ilustró íntegramente el primer tomo con abundantes dibujos xilográficos intercalados en el texto y veinticuatro cromolitografías para láminas de página entera. También dejó ilustraciones para el segundo tomo pero, al fallecer, su obra inacabada fue continuada por Josep Lluís Pellicer. Tal vez los dibujos de Ricardo Balaca no trascendieron tanto en la Historia de la Ilustración como los de Pellicer, pero a juzgar por las ilustraciones observadas tampoco merece el menosprecio que Feliu Elias (ca.1948: 850) le dedica calificándole de mediocre.

Don Quijote se reeditó en numerosas ocasiones y fue una de las obras estrellas de la editorial. A excepción de una edición facsímil de la obra original de Cervantes impresa en Madrid por Juan de la Cuesta en 1608 que se publicó sin ilustrar en 1897 y que se vendía al precio de 30,-pesetas, todos los catálogos posteriores ofrecieron la obra con las celebradas ilustraciones de Balaca y Pellicer en diversas versiones. Los elogios y alabanzas se sucedieron incansablemente:

“Creemos sinceramente que nuestra edición es un monumento más erigido a la gloria del inmortal Cervantes. (...) 252 grabados al boj de Pellicer y 45 fotocromías de Ricardo Balaca. Todo es esplendoroso: la tipografía, el papel, las ilustraciones, la encuadernación. (...) Tipográficamente, la edición es una maravilla, pues en ella se han utilizado los tipos Bodoni en casi todos sus cuerpos y un papel especial Registro, de fabricación nacional”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, prólogo 1936)

Incluso un anuncio a página entera del diario ABC alababa las excelencias de la obra y comentaba que:

“...las hojas de papel litos extra, habiéndose utilizado tipos nuevos sumamente claros y legibles; el número de espacios por línea es de 80, y hay una media de 35 líneas por página y 12, más reducidas, de notas a doble columna...” (ABC, 21.11.1956, p.4)



La obra poética de José Zorrilla fue una de las ediciones estrella de los editores catalanes. *La leyenda del Cid* (1882) © LBP

Sorprende que estas descripciones técnicas tan específicas fueran dirigidas a un público lector de prensa no necesariamente ducho en la materia.

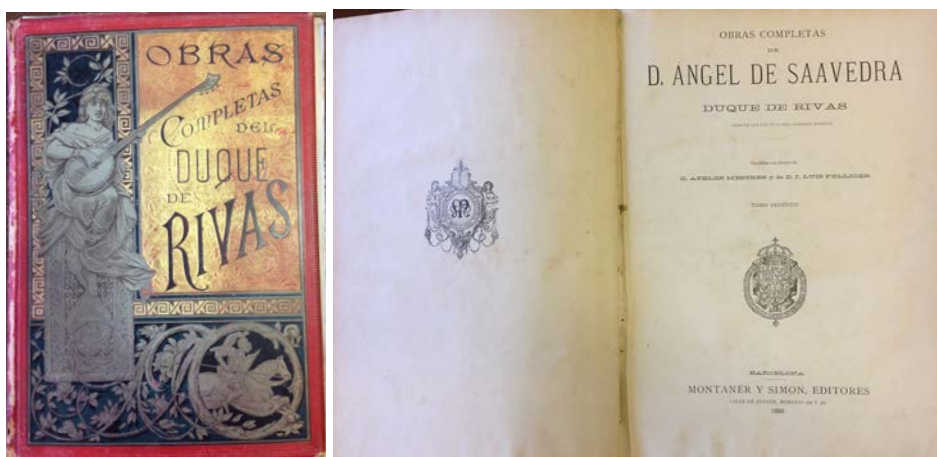
El reconocimiento especial que los editores otorgaron a José Zorrilla se evidencia en la página entera que le dedican a su *La leyenda de Cid* (1882);

“escrita verso por el eminente vate español Don José Zorrilla é ilustrada con numerosos grabados intercalados en el texto dibujados por el renombrado artista Don J. Luis Pellicer. (...) Agotada

la primera y numerosa edición que se hizo de esta obra, hemos procedido á su reimpresión que como aquélla formará un magnífico tomo en cuarto mayor, que encuadernamos ricamente con tapas alegóricas. Se vende al precio de 15 pesetas. Quedan pocos ejemplares”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902)

Se trata de una obra lujosa en formato monumental *in folio menor* con una encuadernación excepcional, trabajo de Hermenegildo Miralles, en cuya cubierta se grabaron con una combinación de dorados los atributos alegóricos representativos de la obra. En su interior, el volumen contenía un total de 94 grabados xilográficos realizados por el taller parisino de Jean Baptiste Amédée Guillaume (1822-1893) a partir de las ilustraciones de Pellicer y que el artista dispuso en las cabeceras de los capítulos o como viñetas intercaladas entre los versos de Zorrilla. Una joya poética perfecta para ser contemplada en las bibliotecas de los salones de las casas burguesas ⁴⁹.

Respecto a las *Obras Completas de Don Ángel de Saavedra* (1884) incluían sus romances históricos, sus leyendas, sus obras de teatro y sus textos en prosa. El Duque de Rivas (1791-1865), se hizo famoso por luchar en la Guerra de la Independencia, tuvo una brillante carrera política y además de llegar a ser



Obras Completas de Don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas (1884)
© LBP

miembro de Real Academia Española, ocupó un puesto destacado en la literatura española de finales de siglo XIX (Escolar, 1996: 56). La edición de Montaner y Simón la constituyeron dos volúmenes en formato folio menor (31 cm.) con texto a dos columnas y profusamente ilustrado con dibujos de Josep Lluís Pellicer y Apelles Mestres. La editorial la presentaba con la siguiente reseña:

“Bajo la inteligente dirección del hijo del autor, que es la mejor garantía de la escrupulosidad y cariño con que se ha ejecutado este trabajo. (...) La ilustración, debida á D. J. Luis Pellicer y D. Apeles Mestres, ha sido reproducida fotográficamente de los dibujos originales de tan renombrados artistas”. (BC, Bergnés de las Casas, Catálogo editorial, 1909)

49. Montaner y Simón conservó los originales manuscritos de Zorrilla y en la actualidad se pueden consultar en la Biblioteca de Catalunya.

La obra se presentaba encuadernada en tela y lomo de piel decorada con dorados y con planchas alegóricas a un precio de 30,-pesetas (BC, Material Biblioteca Bergnés de las Casas, caja 858. Catálogo editorial, 1909).

Las *Fábulas de Esopo* (1885) traducidas directamente del griego y del latín, se editaron en una lujosa edición en un tomo, ampliamente ilustrado con grabados intercalados, láminas aparte y encuadernado en tela que se vendía a 20,-pesetas en 1922.

Para las *Obras Completas* (1888) de Don Ramón de Campoamor (1817-1901), se reunió el trabajo del poeta realista, que formaba parte de Real Academia Española, con las ilustraciones grabadas e intercaladas en el texto de los artistas Josep Lluís Pellicer y J.E. Sala. La obra constaba de un volumen de 624 páginas de formato casi folio y como era costumbre de la casa, se ofrecía con una “elegante encuadernación”.

· El libro erudito. Las Historias

La inmemorable *Historia de los Estados Unidos desde su primer período hasta la administración de Jacobo Buchamán* (1868-1872)⁵⁰ escrita por J.A. Spencer, continuada por Horacio Greeley y traducida por D. Leopoldo de Verneuil, fue la segunda obra que publicó la editorial poco después del éxito de *Ecos de las Montañas*. Una obra de contenido erudito pero austera en el sentido formal, sin lujos estéticos aunque sus páginas estaban espléndidamente ilustradas:

“la ilustración de esta obra en láminas grabadas sobre acero comprende vistas de batallas, mapas, una gran colección de retratos de los hombres más celebres de América, según los cuadros originales de Leutze, Weir, Powell, Champán y otros artistas americanos, facsímiles de algunos documentos autógrafos de Wáshington, y todo lo relativo á la declaración de la independencia norteamericana. Consta de 3 tomos en cuarto mayor y se vende encuadernada al precio de 90,-pesetas, pagadas en doce plazos mensuales. Esta obra queda número reducido de ejemplares”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogos 1902 y 1909)

La *Historia de la Revolución Francesa* (1876) escrita por M.A. Thiers. Era una edición ilustrada con grabados intercalados en el texto y láminas insertadas por separado. Dos volúmenes en “cuarto mayor, lujosamente encuadernado, 45,-pesetas, pagadas en varios plazos” que fue ampliándose

50. En su primera edición de 1868 la obra se tituló *Historia de los Estados Unidos*, desde su primer período hasta nuestros días. Pero en 1878 Pi i Margall publicaba *Historia General de América: desde sus tiempos más remotos*, hecho que seguramente determinó el cambio de nombre a uno más concreto.

hasta alcanzar los cinco tomos. Según presumía el catálogo, era la “Colección de las obras más notables que se han publicado sobre la Historia de Francia cuya propiedad de traducción para el idioma español tiene adquirida esta Casa Editorial”. Se trataba de una

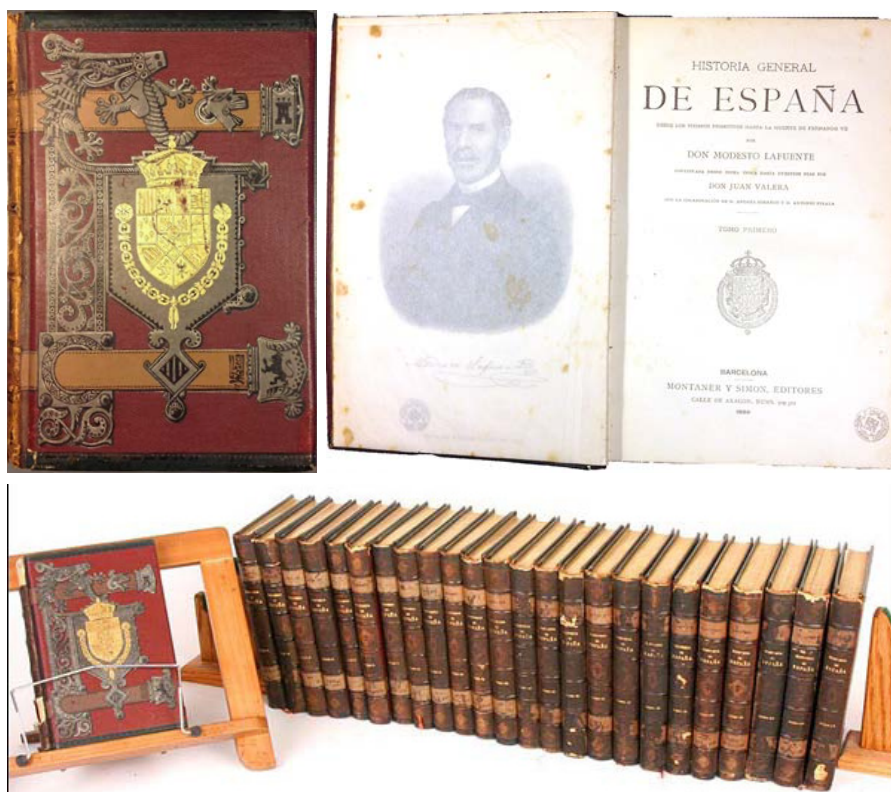
“Edición profusamente ilustrada con magníficas reproducciones de los más curiosos códices que existen en la Biblioteca Nacional de París, grabados, mapas, facsímiles de manuscritos importantes así como copias de los más renombrados cuadros existentes en los museos de Europa. Se publica por cuadernos y se vende por tomos encuadernados á pagar á plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial 1902 y 1909).

En 1909, esos cinco tomos de la *Historia de la Revolución Francesa* se incorporaron dentro de una colección dedicada íntegramente a la historia de Francia. Bajo el título genérico de *Historia General de Francia* de cuatro volúmenes, se reunieron los cinco tomos anteriores, la *Historia General de Francia desde su origen hasta la revolución* que formaron cuatro tomos. Los tres tomos siguientes, *La nueva monarquía (1815-1848)*, *La segunda república y el segundo imperio-Guerra franco alemana (1870)* y *La Nueva República* completaron la colección con un total definitivo de 12 tomos “ricamente encuadernados, que se venden juntos al precio de 53,50 pesetas” (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1909, p.10).

Una de las obras de mayor solemnidad publicada por la editorial fue la edición monumental de *Historia General de España, desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII (1877-1882)* de Modesto Lafuente (1806-1866) continuada por Don Juan Valera, con la colaboración de D. Andrés Borrego y D. Antonio Pirala. El prospecto decía que se trataba de una:

“Notable edición ilustrada con más de 6000 grabados intercalados en el texto, comprendiendo la rica y variada colección numismática española. Seis magníficos tomos representando copias de códices y otras curiosidades históricas existentes en bibliotecas, museos y archivos de Madrid, Simancas, Escorial, Toledo, Sevilla, Tarragona, Gerona, etc., etc.; autógrafos reproducidos por medio de la fotografía; retratos rigurosamente auténticos de los monarcas españoles y otras preciosidades, reunidas bajo la dirección artística de D. Tomás Padró. Seis magníficos tomos en tamaño folio, ricamente encuadernados con tapas alegóricas tiradas sobre pergamino y canto dorado. Su precio 310 pesetas ejemplar, pagadas en doce plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas, caja 858. Catálogo editorial, 1902, p.3)

Diez años más tarde de la edición monumental, aparecería en el mercado una nueva versión actualizada y más económica, de formato más reducido *in octavo* con el título de *Historia General de España, desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII y continuada hasta la*



Versión económica en formato *in octavo* de la *Historia General de España* de Modesto Lafuente ampliada por José Coroleu (1887-1891) © LBP; © www.antiguedadestecnicas.com

muerte de Alfonso XII (1887-1891) escrita por los mismos autores que la anterior pero ampliada por José Coroleu. En el catálogo se observaba que aún siendo una edición más modesta, incluían numerosos grabados y 88 magníficas cromolitografías que se distribuirían en los 25 volúmenes lujosamente encuadernados:

“Convencidos de que un libro tan interesante por sus condiciones literarias y artísticas debía conservarse en buen estado por mucho tiempo y ser apreciado hasta por su aspecto exterior, hemos combinado una encuadernación tan sólida como elegante: su corte dorado, su lomo de piel, sus cantos recubiertos de pergamino, á fin de

evitar los estragos del roce continuo, dan á los tomos lujoso aspecto y positivas condiciones de duración. Se vende la obra que comprende 25 tomos a cinco pesetas uno en toda España”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.6)

Esta fue una de las obras esenciales de la editorial, presente en todos los catálogos y que fue ampliándose hasta alcanzar los 28 volúmenes. Una obra que según nos aseguraba Hipólito Escolar fue muy considerada por la visión moderna que ofreció de nuestra historia “concebida como una larga narración cuyo protagonista era la nación española y cuyos avatares fueron descritos con más pasión que erudición” (Escolar, 1996: 48). Desde su primera edición fue muy leída por todos los sectores sociales y ocupó un lugar privilegiado en bibliotecas, ateneos y centros culturales.

Cuando Montaner y Simón la publicó no era inédita, ya había tenido varios pretendientes. El Establecimiento Tipográfico de D. Francisco Mellado la editó en Madrid en 1861 con el título de *Historia General de España* (1861-1866), 15 volúmenes en un formato *in octavo* (22cm.) y con acabado económico. También existió otra versión de la Imprenta madrileña de Dionisio Chaulie

que en 1869⁵¹ había reeditado en formato económico y que fue también anterior a la lujosa edición de la editorial catalana.

El mismo Escolar nos indicaba que la obra de Lafuente fue reeditada por Montaner y Simón editó a partir de 1877 en exclusividad (Escolar, 1996: 49). En nuestro rastreo por la prensa de la época no hemos detectado ningún anuncio de su venta por entregas, hecho que nos permite constatar que la obra se vendió directamente por tomos completos y encuadernados. En el catálogo de 1936 se siguieron describiendo las excelencias del trabajo gráfico:

“Las ilustraciones que acompañan son del todo dignas del texto y consisten en magníficas cromolitografías reproduciendo objetos artísticos, códices, autógrafos, armas, buques, etc., mapas, numerosos grabados intercalados, copias de monumentos, retratos de monarcas, colección selecta de monedas, en una palabra, cuanto se la creído interesante para la mejor inteligencia del texto”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1936, en glosa)

Se da la circunstancia que la editorial adquirió los derechos de explotación de la obra en 1876 y según las leyes de la propiedad intelectual vigentes, pasados los veinticinco años desde su adquisición, los derechos intelectuales debían retornar a su autor o a sus herederos. En 1908, los herederos de Lafuente, argumentando que había acabado la propiedad de la editorial, se organizaron para exigir la explotación de tal magna obra ya que suponía sustanciosos beneficios. El asunto acabó en los tribunales pero el juez falló a favor de la editorial catalana. (Martínez Martín, 2001: 205).

Un aspecto esencial que nos demuestra la trascendencia que pudo tener la obra en su momento fue que la editorial rindió homenaje a su autor, Modesto Lafuente, inmortalizando su nombre en la fachada del edificio de la calle Aragón. El autor sería recordado por ofrecer una visión paradigmática de la historiografía liberal de la España del siglo XIX que no se había actualizado desde la antigua *Historia de España* que Juan de Mariana escribió en 1600 y que tanto había interesado hasta la aparición de la versión de Lafuente. Aunque desde una mirada actual sus ideas estén obsoletas, a finales del siglo XIX la obra fue un punto de referencia para conducir al pensamiento de nuestro país a tomar consciencia de la unión nacional, sobre todo desde un punto de vista del cristianismo. La *Historia General de América: desde sus tiempos más remotos* (1878) escrita por Francisco Pí y Margall (1824-1901). Esta obra ilustrada con cromolitografías y grabados que representaba monumentos, vistas, retratos, ídolos, antigüedades de toda clase, etc., algunos de ellos firmados por Pellicer, se presentaba encuadernada en dos volúmenes de unas mil hojas, al precio de 85,-pesetas

51. Se conserva en la Biblioteca de Catalunya. Consultar catálogo.

(Catálogo editorial, 1902, p.28). Años más tarde y aprovechando la oportunidad de que el tema estaba de moda la editorial reeditó la obra de Pi y Margall en su colección de la Biblioteca Universal Ilustrada y con un nuevo título, *Historia de la América Antecolombina* (1892) pero “utilizó las planchas de la edición anterior por lo que en la cornisa de las páginas, al lado de los números correspondientes, en vez del título campante en la cubierta, figura enfrentada la verdadera inscripción *Historia general de América*”⁵².

Sobre el mismo tema y dentro de la misma colección aparecía otra *Historia de América, su colonización, dominación e independencia* (1894) escrita por José Coroleu (1839-1895) que Montaner y Simón publicó en cuatro volúmenes. Poco después editaban *América: historia de su descubrimiento, desde los tiempos primitivos hasta los más modernos* (1892) escrita por Rodolfo Cronau que estuvo compuesta por tres volúmenes.

Dos nuevas obras de carácter histórico social se anunciaban con el convencimiento de interesar al lector con temas actuales e de ámbito internacional. La primera de ellas respondía al título *Germania: dos mil años de historia alemana* (1882), escrita por Juan Scher. Según se manifestaba en el anuncio se trataba de una:

“Edición profusamente ilustrada por los primeros artistas alemanes, representando escenas y retratos que distinguieron en arte, literatura y ciencias. Magnífico tomo en cuarto mayor, impreso con esmero y ricamente encuadernado con tapas alegóricas. Precio 12 pesetas. Queda un número reducido de ejemplares”. (BC, Bergnés de las Casas, caja 858. Catálogo editorial 1902)

La siguiente obra aparece con el título de *Nuestro siglo. Reseña histórica, de las artes, literatura, ideas religiosas, morales y políticas, movimientos científicos, viajes, instrucción y enseñanza, invenciones, medios de trabajo, reformas sociales, teatro, prensa, modas, y cuanto constituye el modo de ser de las actuales generaciones y de la familia moderna* (1883)⁵³ escrita por Otto Von Leixner con la traducción del alemán, revisada y anotada por el Premio Nobel, Don Marcelino Menéndez Pelayo.

“Notable edición ilustrada con profusión de grabados intercalados en el texto, con los retratos de los personajes que más han figurado en nuestro siglo. Un magnífico tomo en cuarto mayor que se vende ricamente encuadernado con tapas alegóricas al precio de 12 pesetas”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.9 y Catálogo editorial, 1909, p.3)

52. Según Arturo del Villar en *El federalismo humanista* de Pi y Margall, Madrid: Colectivo Republicano Tercer Milenio, 2006, p.37

53. La edición que hemos podido consultar presenta un título abreviado *Nuestro siglo. Reseña histórica de los más importantes acontecimientos sociales, artísticos, científicos e industriales de nuestra época*.

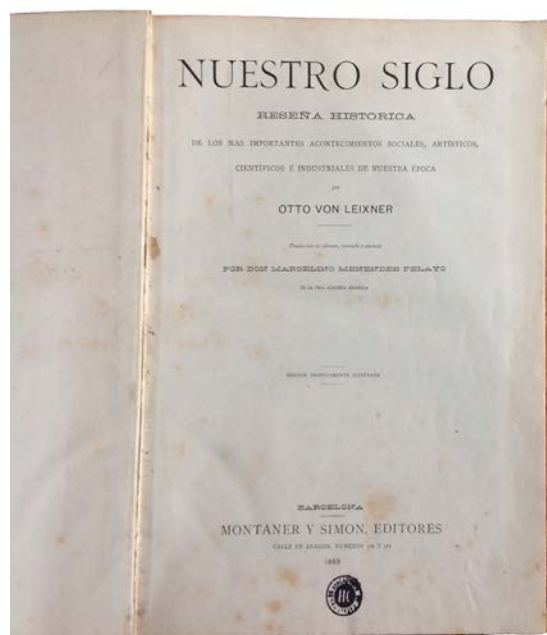
Era una edición de 407 páginas en formato folio con una lujosa encuadernación en piel y estampaciones doradas que estuvo ilustrada con numerosos grabados de escenas e ilustres personajes de la historia social europea materializados por grabadores como Pannemaker y otros grandes talleres. Una obra que sin duda interesó a nuestros antepasados intelectuales por incluir vastos conocimientos sobre la realidad social de finales del siglo XIX. Dada su extrema contemporaneidad, los aspectos tratados debieron quedar obsoletos y ninguna de las dos obras se reeditaron más allá de 1925. Quedaron descatalogadas.

Dentro de la misma temática se anunciaba la primera edición de la *Historia de Felipe II* (1884) escrita por H. Fornerón. Una obra que había sido premiada por la Academia Francesa y que dado su interés, la editorial había encargado traducir a D. Cecilio Navarro. La obra ofrecía una exhaustiva descripción de cuando España todavía “era tenida por la primera potencia del mundo”. Se presentaba en un volumen con ilustraciones en formato folio en cuarto y costaba 14,-pesetas.

La civilización de los árabes (1886) fue una obra escrita por el doctor Gustavo Le Bon (1841-1931) y traducida por D. Luis Carreras. Contaba con “delicadísimos grabados intercalados en el texto, tomas fotográficas y documentos auténticos”. Una obra, entre histórica y geográfica, que se había editado en un tomo tamaño casi folio y que se vendía encuadernado a 12,-pesetas.

Otra obra con un título muy descriptivo fue la *Historia de los romanos. Desde los tiempos más remotos hasta la invasión de los bárbaros* (1888) escrita por Victor Duruy (1811-1894)⁵⁴ y traducida por Cecilio Navarro. Fue una edición de dos tomos con ilustraciones grabadas “sobre dibujos copiados de monumentos y objetos auténticos”. La obra se vendía encuadernada con tapas alegóricas al precio de 34,-pesetas.

Dentro de la categoría de libros de historia, la editorial publicó títulos que demostraban su in-



Nuestro siglo traducida por Marcelino Menéndez Pelayo (1883) © LBP

54. Jean Victor Duruy, un importante historiador y hombre de Estado francés llegó a ser Ministro de Educación en 1863 después de escribir la biografía de Napoleón III. Fue también autor de *Historia de los romanos* (1888) que Montaner y Simón sólo publicó en gran formato. Según la descripción del catálogo, escribe esta y otras obras ya como ex ministro de Instrucción Pública y como “Individuo del Instituto de Francia”.

quietud por ofrecer temas políticos de actualidad. *Historia crítica del reinado de Don Alfonso XIII, durante su minoridad bajo la regencia de su madre Doña Maria Cristina de Austria* (1919), escrito en dos tomos por Don Gabriel Maura Gamazo analizaba la actitud del Rey desde que asumió el poder en 1902, a los 16 años de edad, hasta la proclamación de la II República en 1931. La obra se ofrecía ampliamente ilustrada con reproducciones fotográficas.

Por último, de gran transcendencia fue la *Historia Universal* (1890-1894) dirigida por Guillermo Oncken traducida directamente del alemán. La primera edición constó de 16 volúmenes:

“ilustrados espléndidamente con grabados intercalados, mapas, facsímiles rarísimos, monedas, armas y una numerosa colección de láminas cromolitografiadas. Ricamente encuadernados con tapas alegóricas. Nuestra edición, aún siendo la más completa, resulta la más económica posible”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902)

La obra fue colosal y llegó a editarse en numerosas ocasiones casi hasta el cierre de la editorial. La edición de 1917 se anunciaba en el catálogo:

“...en tomos elegantemente encuadernados, de unas 500 páginas con gran profusión de grabados de personajes, monumentos, mapas, autógrafos, etc., intercalados en el texto o en láminas independientes de él, y se vende al precio de 10 pesetas cada tomo”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, ca.1922)

En 1936 llegó a los 46 volúmenes con “millares de grabados en negro y en color” y se ofrecía en una amplia variedad de encuadernaciones a diferentes precios: “en tela, 600 pesetas; en $\frac{3}{4}$ tafilete, 740 pesetas ; en tafilete, 850 pesetas”. Además, la editorial ofrecía la posibilidad de adquirir un mueble especial para guardar y lucir la colección “Nota: para colocar cómodamente los 46 tomos hemos hecho construir una elegante estantería, al precio de 75,-pesetas, que remitiremos a quien la solicite mediante pago al contado.” Una opción que debió convencer a numerosos compradores.

En el año 1939 “Año de Victoria” la publicación de esta *Historia Universal* continuaba vigente pero se habían disparado los precios⁵⁵ debido a la falta de materias primas para la edición. En 1945 se reeditó revisando los contenidos y se amplió llegando a alcanzar los 47 volúmenes.

55. En el catálogo de 1939 una nota a pie de página indica que “por falta de materiales han sido suspendidas temporalmente determinadas colecciones de lujo de nuestro catálogo. Quedan en suspenso las ventas a plazos.”

• La excepcional *Historia General del Arte*

Una de las obras más espectaculares de Montaner y Simón fue sin duda su *Historia General del Arte* (1886-1901)⁵⁶ publicada bajo la dirección principal de Lluís Domènech i Montaner y que contó con la colaboración de los mejores eruditos sobre el tema, entre los que destacó su homólogo Josep Puig y Cadafalch. Constó de ocho volúmenes *in folio mayor* ilustrados⁵⁷ que se anunciaron como:

“una de las más lujosas de cuantas ha publicado esta Casa Editorial. Se recomienda á todos los amantes de las Bellas Artes y las artes suntuarias, tanto por su interesante texto, cuanto por su esmeradísima ilustración.” (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902)

La calidad y el valor artístico de los objetivos tratados en esta obra la hacen excepcional y más teniendo en cuenta que apareció en una época en la que, desgraciadamente, algunos de los temas presentados se consideraban menores.

Sus tomos fueron publicándose de forma desordenada a medida que los autores literarios concluían los contenidos. El primero de ellos fue *Historia General del Arte escrita e ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día. Arquitectura* (1886). Según el epílogo de este primer tomo:



Portada de la *Historia General del Arte*. Tomo I (1886-1901) © LBP

56. Existen libros contables que aportaran datos sobre los autores literarios y los artistas que colaboraron en esta obra. Se pueden consultar los Diarios y los Mayores entre las fechas comprendidas desde 1884 (Diario núm.2) hasta 1901 (Diario núm.11) y los Mayores desde 1885 (Mayor, núm.2) hasta 1902 (Mayor, núm.6), libros custodiados por el Centro de Documentación del Museu del Disseny de Barcelona.

57. Se puede consultar una descripción de los contenidos en Velasco Sánchez, José Tomás. “Un hito en la Historia de la Historiografía del Arte. La Historia General del Arte dirigida por Lluís Domènech i Montaner, publicada entre 1886 y 1901” en *Domenechiana*, vol.6 setembre 2015 (pp.106-135).

“Los estudios referentes á las arquitecturas primitivas, egipcia y de Asiria y Caldea han sido escritos é ilustrados bajo la dirección del arquitecto D. Luis Domènech y Montaner, y el referente á los grupos arquitectónicos que no han influido directamente en el de Europa, lo ha sido bajo la dirección del arquitecto D. José Puig y Cadafalch”. (*Historia General del Arte, Arquitectura*, Tomo I, 1886)

Efectivamente, a pesar de que en la portada de este tomo sólo figura Domènech i Montaner como director de la misma, la obra recopiló los conocimientos sobre la historia de la arquitectura desde sus orígenes primitivos de los dos arquitectos. El arquitecto y la editorial tuvieron la intención de continuar con el proyecto pero no fue hasta cinco años más tarde, en 1901, cuando se concluyó el conjunto de los tres tomos dedicados a esta materia. En 1922, los tres tomos se ofrecían “artísticamente encuadernados, al precio de 200 pesetas”.

Dentro de la misma colección y bajo el mismo aspecto formal le siguieron dos tomos de la *Historia del Traje* (1893), una excelente obra dedicada al estilismo masculino y femenino de todos los tiempos que como anunciaban los mismos catálogos, podía ser una fuente de inspiración para cualquier artista:

“Forma dos tomos de 300 páginas de texto y de 240 bellísimas cromolitografías dibujadas por el celebrado artista Federico Hottenroth. (...) Constituye el más copioso manantial de donde pueden sacar datos el pintor, el artista dramático, el escultor, el historiador sin recelo de incurrir a error alguno. Se venden artísticamente encuadernados, al precio de 115 pesetas, que asimismo pueden ser pagadas en plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1909, p.19)

El tomo VI, hizo un recorrido ordenado históricamente desde la época de los semitas y etíopes, los pueblos arios de la antigüedad, arios y mongoles, el imperio romano, los asiáticos. El tomo VII, explicaba la historia del traje de los pueblos germanos. Una obra bien documentada en la que Hottenroth incluyó una interesante bibliografía sobre las “fuentes adonde ha acudido el autor” entre las que se encontraban libros de gran reconocimiento en la Historia del Arte como por ejemplo el de Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance* (1858).

El siguiente tomo por orden de aparición fue la *Historia de la Pintura y escultura* (1895) escrito por Don Joaquin Fontanals de Castillo. Se trataba del Tomo IV de la colección y su descripción hacía referencia a “todas las épocas y escuelas, con noticias biográficas de los artistas más ilustres desde la antigüedad á nuestros días”. Un tomo de:

“952 páginas, 1157 grabados tirados en negro ó en color, 49 láminas sueltas, algunas de ellas preciosas cromolitografías. Se puede adquirir con independencia de los demás de que consta la obra, cuesta 75 pesetas, lujosamente encuadernado, con la facilidad de pagar su importe en plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1909, p.19)

La mayor parte de los grabados, cromolitografías y láminas a página entera a que hacía referencia eran de importación -de Sellier, de Bertrand, etc.-, pero también contó con la participación especial de Pellicer para la ilustración de las cabeceras de capítulo.

El quinto tomo, *La Ornamentación* (1897) escrito por D. Federico Cajal y Pueyo fue espectacular por su contenido gráfico. Según se anunciaba en el catálogo, era:

“un estudio analítico de los elementos que la integran y sintético de sus diferentes evoluciones á través de los principales estilos, ilustrado con 125 láminas tiradas aparte y variedad de grabados intercalados en el texto. Se vende al precio de 70 pesetas, pagadas igualmente en plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1909, p.19)

El primer capítulo de este tomo se inicia con una parte teórica de los fundamentos de la ornamentación y alecciona a los artistas sobre argumentos tan esenciales como el fondo y la forma del arte,

“El artista al producir una obra ha de atender á dos elementos indispensables; por una parte al resultado que persigue en su fantasía, el fin de su creación, las necesidades del objeto al cual trata de dar vida; por otra á la configuración que debe afectar la obra, su apariencia sensible, su exteriorización para el espectador. Estos dos elementos genuinos del arte, el fondo y la forma, el espíritu y la materia, aun cuando aparezcan á primera vista opuestos, se armonizan y enlazan para constituir la belleza”. (Historia General del Arte, *La ornamentación*, Tomo V, 1897)

Pero en realidad, este volumen representó un muestrario histórico de modelos y estilos artísticos para aplicar a las artes y oficios que iba desde asuntos de ornamentación del arte primitivo, cenefas de la Antigüedad clásica, iluminación de obras manuscritas de la época medieval, pintura mural, escultura policroma, tapas de libros, tejidos estampados, bordados y encuadernaciones y adornos tipográficos renacentistas hasta del siglo XVIII y dibujos de arte japonés para literatura, bordados y sedas. Ya entonces debió ser una herramienta de recursos gráficos de gran utilidad para profesionales de la decoración y para amantes del arte.

Desde el punto de vista de finales del siglo XIX cuando surgen nuevas tendencias artísticas como el Modernismo, sobre todo en arquitectura aunque se extendería a todas las artes, se deseaba romper con los hábitos tradicionales y se ansiaba recuperar el arte ornamental de otras épocas de la historia. En la misma parte teórica del tomo se insistía en que:

“Como ni el arte ni la ciencia son susceptibles a crear nada nuevo, en absoluto, pues únicamente pueden componer, el artista sólo tiene a su alcance el modo de combinar, según su fantasía, los elementos de lo existente para producir un todo distinto de lo anterior”. (Historia General del Arte, *La ornamentación*, Tomo V, 1897)

La ornamentación se concibió como cuerpo de doctrina por su parte esencialmente teórica y por comprender un decálogo de manifestaciones artísticas de todos los tiempos cuyo conocimiento lo hacían indispensable para la práctica de la profesión.

Un magnífico volumen, el tomo VIII, sobre la *Historia del Mueble, tejido, bordado y tapiz, metalistería, cerámica y vidrios* (1897) escrito por Don Francisco Miquel Badía y Don Antonio Garcia Llansó describía con exquisito detalle aquellas mal llamadas “artes menores”. Este octavo tomo concluía la colección y se vendía “lujosamente encuadernado al precio de 70 pesetas, pagadas en plazos mensuales”.

Formalmente esta obra representó una exhibición de la riqueza industrial y los avances técnicos que podían ofrecer las Artes Gráficas finiseculares. Los nuevos sistemas de impresión permitían reproducir imágenes fotográficas mediante la técnica inmaculada de la fototipia y cromolitográficas con múltiples tintas. Montaner y Simón aprovechó las posibilidades técnicas para materializar una obra en la que no escatimó recursos gráficos para conseguir lujo que les caracterizaba.

A modo de conclusión hay que observar que si bien los primeros tomos fueron excepcionales por la erudición demostrada de sus autores en los contenidos, los cuatro siguientes, el de ornamentación, el de los trajes y el de muebles y otros objetos, fueron libros de menos texto y más imágenes. Como ya hemos advertido, diríamos que éstos últimos se concibieron como decálogos clasificados para el uso y la consulta de artistas e impresores.

En el catálogo de 1925 figuraba como agotada y no volveríamos a encontrar una obra dedicada a la Historia del Arte hasta mediados del siglo XX. Esa nueva se publicó en 1958, en su colección Excelsa con el título de *Historia general del Arte* (1958) escrita por varios autores entre los que se encontraba el prestigioso historiador medievalista Émile Mâle (1862-1954). Describía el catálogo

de esas fechas que esa obra había merecido:

“la Mención especial en el concurso del libro mejor editado con motivo de la XXVII Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona de 1959. Dos tomos en cuarto lujosamente encuadernados con más de 900 páginas de texto, 2080 ilustraciones en huecograbado y 24 láminas a todo color. A 5300 pesetas”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, marzo 1976)

Un año después la editorial editaba la *Historia del Arte. En todos los tiempos y pueblos* (1959) de Karl Woermann. Una:

“Novísima versión de una obra clásica, corregida y puesta al día por especialistas españoles y enriquecida con un copioso repertorio iconográfico que brindan las obras más destacadas que produjo el genio humano a través de los siglos”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, marzo 1976)

Una obra completa de 6 volúmenes encuadernados con tela y lomo de piel, que a finales de los años sesenta se vendía por 3.240 pesetas y diez años más tarde casi había duplicado su precio.

• **El libro erudito de Geografía. Atlas y viajes**

Uno de los primeros libros eruditos que publicó Montaner y Simón fue *Geografía Universal* (1875-1876), una obra de tres volúmenes escritos y dirigidos por Malte-Brun (1775-1826) que poco después saldría ampliada y corregida por nuevos autores. La *Nueva Geografía Universal* (1878-1887) escrita por varios autores entre los que figuraron Vivían de Saint Martin y el mismo Malte-Brun fue una de las excelencias que editó la editorial para la que no escatimó recursos, se trataba de una actualización de la primera que dejó de reeditarse al aparecer esta nueva versión. Su descripción detallaba que eran

“cuatro abultados tomos encuadernados con planchas alegóricas é ilustrados con abundantes láminas de gran tamaño debidos á los principales artistas de Europa. Precio 10 pesetas pagadas en doce plazos mensuales iguales. Quedan uno numero reducido de ejemplares”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.11)

Charles Laplante firmó numerosos grabados entre los que figura una majestuosa xilografía alegórica de un hombre sujetando el globo terráqueo. El Tomo I, editado en 1878, arranca con una lámina cromolitografiada “Raza amarilla- Japoneses” firmada por R.Rocabert y litografiada por

Labielle cuando éste tenía su taller en la Calle Olmo, 8. En su Tomo III, la editorial contó con las ilustraciones cartográficas de José Pilar Morales un especialista activo en Madrid en 1866 y que fueron materializadas por Otto Neussel, quien como nos indica Agustín Hernando, fue un grabador de origen alemán que se instaló en España “gran conocedor de los avances cartográficos producidos en su país, ya que afirma que se ha adiestrado en el dibujo cartográfico en el establecimiento de Petermann” (Hernando, 1998-1999: 125) y que supo esculpir con gran acierto los esquemas cartográficos de Morales. La obra, encuadernada por Miralles, se entregaba en seda roja con lomo de piel y estampación en negro con motivos geométricos y letras doradas de fantasía. En su interior el texto estaba compuesto a dos columnas, hecho que demuestra que todavía no se habían desprendido del carácter periodístico que ofrecían estas obras decimonónicas. La obra venía ilustrada con grabados a página entera, mapas iluminados y láminas cromolitográficas. El Tomo IV se dedicó a Europa: Francia, España, Andorra y Portugal. El capítulo de España estuvo acompañado de numerosos grabados de Gustave Doré aprovechados de la majestuosa obra *Viaje por España*, que éste realizó junto a su amigo el prestigioso hispanista Jean Charles Davillier (1823-1883) recorriendo nuestro país.

Esta obra es significativa para nuestro estudio porque nos da información puntual sobre los cambios de ubicaciones de la editorial. Los primeros tomos se editaron cuando la casa se encontraba en la Calle Casanova y en la reedición de 1881 ya figura la dirección de la calle Aragón, hecho que nos permite confirmar la instalación definitiva de la empresa.

En 1922 la *Nueva Geografía Universal, los países y las razas* alcanzaba los diez volúmenes y su descripción decía que era una:

“Obra presentada enteramente nueva, compuesta por eminentes especialistas de Europa y América. Edición ilustrada con miles de grabados intercalados en el texto; láminas aparte, impresas en negro y colores, con vistas de todos los países, lugares, monumentos; mapas y croquis de geografía antigua y moderna”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, ca.1922)

En esas fechas figuraba como agotada y hasta el catálogo de 1929 no volvemos a encontrarla. Fue Joan Estelrich que reemprendió su edición y con la dirección técnica a su cargo, la obra llegó a alcanzar 21 tomos en 24 volúmenes cada uno de los cuales estuvo dedicado a una zona. Las Islas Británicas, Centro Europa, Países Mediterráneos (Italia y Países Bálticos), Rúsia, Asia Occidental, Asia Monzónica, Oceanía, África septentrional, África ecuatorial, América septentrional, México, América central, Antillas, América del sur y los Países Andinos, entre otros. Unas ediciones amenizadas con profusión de grabados, láminas, fotografías y mapas a color.

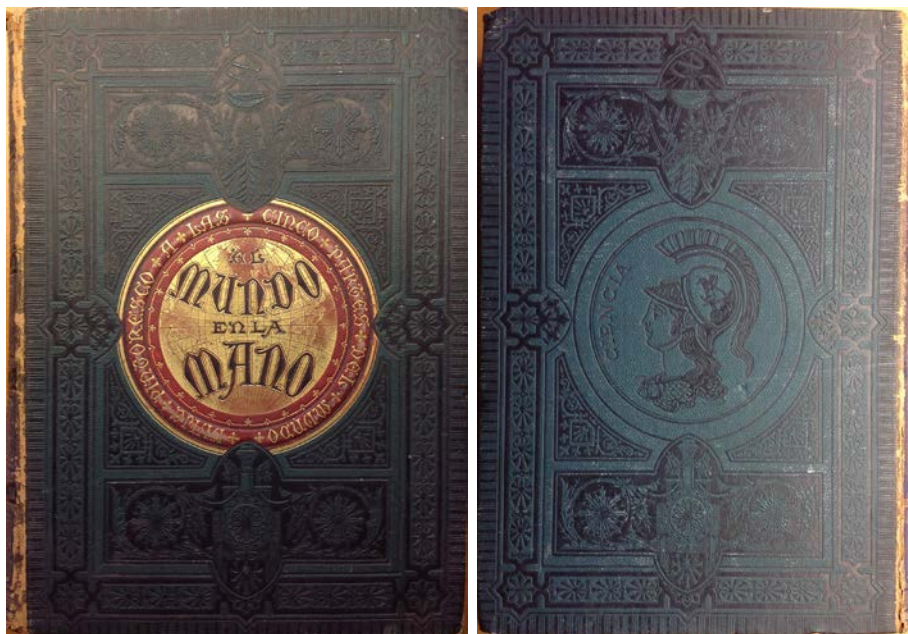


Láminas cromolitografiadas para la *Nueva Geografía Universal* (1878-1883) dibujadas por Tomás Padró, grabadas en el taller litográfico de Magí Pujadas e impresas en el taller de Labielle. © LBP

Entre las obras editadas de esta primera etapa que no formaron parte de una colección concreta se encontraban *El mundo en la mano: viaje pintoresco. Las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros* (1876) una obra de cuatro tomos que aportaba numerosas ilustraciones intercaladas en el texto y la reproducción de algunas láminas de Doré grabadas en los mejores talleres parisinos. A pesar de ser un título proveniente de Francia, la cabecera de un capítulo dedicado a España ubicado en el cuarto tomo fue obra del artista catalán Tomàs Padró y del grabador Celestí Sadurní Deop. Otro título relevante publicado fue el *Atlas Geográfico Universal* (1877) publicado bajo la dirección de Don Juan Vilanova y Piera. Un volumen *in-folio* que configuró un compendio de mapas grabados por el reconocido especialista Otto Neussel⁵⁸. La obra se anunciaba como “un tomo de gran tamaño, encuadernado, 100 pesetas pagadas en 12 plazos mensuales” y perduró a lo largo de toda la trayectoria de la editorial considerándose como una de las obras ejemplares de la Casa. En su segunda etapa la editorial publicó el *Atlas Internacional del touring Club Italiano* (1930). Según se prometía en los reclamos publicitarios, “Compárese el Atlas Internacional con los mejores alemanes de Stieler, de Andree, de Debes, el inglés *Times Atlas*, el francés De Vivian de San Martin, e inmediatamente se verá que se superior a todos”.

58. Otto Neussel, grabador. Discípulo del Dr. A. Petermann de Gotha y Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, la más distinguida condecoración civil que podía otorgarse en España desde 1771. Madrid.

Respecto a Geografía y viajes ⁵⁹ se anunciaba una obra indispensable que formaría parte de una trilogía sobre viajes continentales. La primera de ellas fue *Europa pintoresca* (1882-1883) que según reza el catálogo es :



Encuadernación del taller de Domènech para *El mundo en la mano: viaje pintoresco. Las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros* (1876) © LBP

“una descripción general de viajes, ilustrada con numerosos y artísticos grabados y redactada por reputados escritores en vista de los trabajos de los más distinguidos viajeros. Consta de dos magníficos tomos en cuarto mayor, ricamente encuadernados. 25 pesetas”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.10)

La siguiente fue *América Pintoresca* (1884) escrita y dirigida por el diplomático y explorador francés Charles Wiener (1851-1913) junto con otros colaboradores. La

obra continuaba con la tipología de los libros de viajes, monumentos y paisajes que desde principios del siglo XIX fueron muy solicitados. La anunciaban como una:

“Descripción de viajes al nuevo continente por los más modernos exploradores Carlos Wiener, Dr. Crevaux, D. Charnay, etc. Edición ilustrada con profusión de grabados, un tomo con magníficas ilustraciones y encuadernado con todo esmero. Se vende al precio de 20 pesetas”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, contraportada)

La trilogía culminaba con un tomo que reunía dos títulos, *África pintoresca, Región de los grandes lagos* (1888) escrito por Victor Giraud (1858-1898) y *El Congo: exploraciones realizadas en el Oeste de África por Saborgnan de Brazza* escrito por M. Westermarck (1888). Una edición de 356 páginas que se vendía en 1902 por 12 pesetas. Como no podía ser de otra manera, las tres obras

59. Un amplio estudio sobre la temática de viajes es el que nos ofrece Pilar Vélez en su *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989, pp.184-190.

presentaban profusión de grabados que daban cuenta de las experiencias de los viajeros. Curiosamente el mismo título de Saborgnan de Brazza lo encontramos publicado en facsímil con los grabados originales un siglo después, en 1980, por la editorial madrileña Erisa.

Entre las publicaciones dedicadas a la geografía y a la antropología vio la luz *Las razas humanas* (1888-1889) escrita por el profesor alemán Federico Ratzel. Una obra ilustrada con centenar de magníficos grabados copiados de ejemplares existentes en los museos de París, Londres, Berlín, etc., que constaba de dos “abultados tomos” que se venían encuadernados con tapas alegóricas a un precio de 30,-pesetas (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1909, p.20).

La tierra y el hombre (1886) de Federico de Hellwald y traducida y anotada por Manuel Aranda Sanjuan, se trataba de una “descripción pintoresca de nuestro globo y de las diferentes razas que la pueblan: hecha con arreglo a los datos geográficos, etnográficos y estadísticos más recientes”. La obra adjuntaba numerosos grabados y venía encuadernada con planchas alegóricas al precio de 25 pesetas.

Por último, la publicación de *Costumbres del universo: narración popular de las costumbres, ceremonias, ritos y supersticiones de todos los países* (1922) era una obra de temática parecida a la de *Las Razas humanas* de Ratzel. Se trataba de una narración de usos y costumbres de todas las razas humanas “de los que dan una idea fidelísima los numerosos grabados que la ilustran” (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, ca.1922). La obra estuvo formada por dos volúmenes en cuarto mayor, “ricamente encuadernados” y se mantuvo en el catálogo durante más de diez años considerándose una obra de gran prestigio para la editorial.



Tres obras con títulos diferentes pero con los mismos contenidos: *El mundo en la mano: viaje pintoresco* (1876), *La tierra y sus habitantes* (1879) y *La tierra y el hombre* (1886) © LBP

· El libro erudito de Ciencias

Una de las primeras obras científicas que publicó Montaner y Simón fue *La Creación: historia natural* (1872-1876) escrita por una Sociedad de Naturalistas bajo la dirección del Dr. Juan Vilanova y Piera. Una colección de 8 volúmenes en formato folio cuya versión económica se presentaba como una:

“Lujosa edición, la más notable, completa y económica de cuantas en su género han visto la luz en Europa, ilustrada con miles de preciosos grabados que representan fielmente la mayor parte de las especies de los tres reinos de la naturaleza, y con una colección de magníficas cromolitografías. 13 tomos, elegantemente encuadernados con canto dorado. Se vende al precio de 5 pesetas uno”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.19)

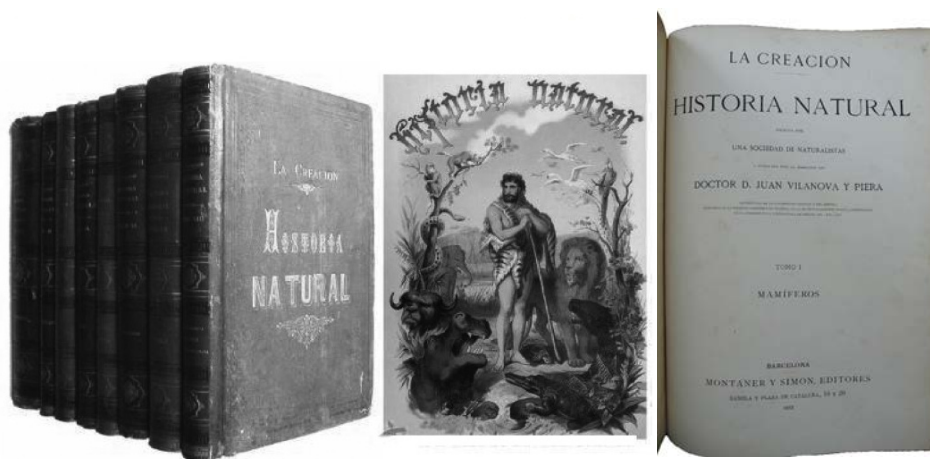


Figura 1. Els vuit volums i una de les il·lustracions de l'enciclopèdia La Creación. Historia Natural, publicat: Barcelona entre 1872 i 1876 per Montaner y Simón Editores.

La creación. Historia Natural (1872-1876) del Dr. Juan Vilanova y Piera © sin ident.;
© LBP

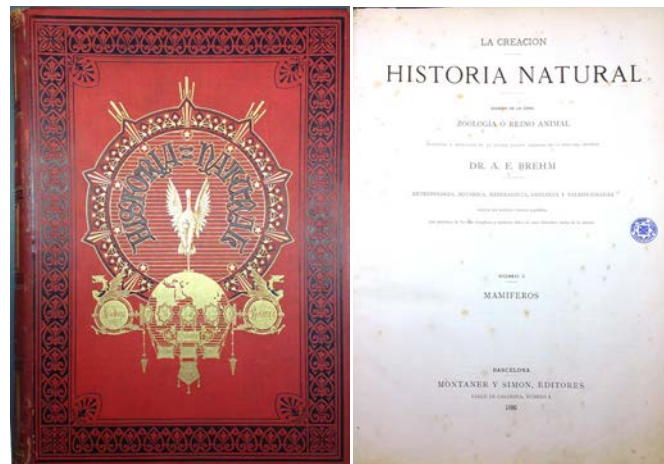
Se trataba de una edición que planteaba temas de antropología, zoología, botánica, mineralogía y geología escritos por los más prestigiosos científicos y catedráticos europeos y nacionales del momento.

Se da la circunstancia que poco después se edita una nueva versión *Historia na-*

tural: la creación: división de la obra Zoología o Reino Animal (1880-1883) traducida y arreglada a partir de la última edición alemana de la obra del célebre Dr. Alfred Edmund Brehm (1829-1884) que prácticamente contiene los mismos textos y las mismas ilustraciones.

Poco después aparece una nueva “edición económica a cinco pesetas el tomo ricamente encuadernado” de la *Historia Natural* (1891-1895) de trece volúmenes en el que participan varios de los mejores científicos mundiales y, entre ellos, Odón de Buen (1863-1945), un catedrático de la Universidad de Barcelona gran defensor del darwinismo en España, con cuatro de sus trece tomos dedicados a la Botánica. La edición fue todo un éxito, según nos indica Agustí Nieto-Galán,

“Sabem que els diversos volums de la Historia Natural tenien tirades que oscil·laben entre els 10.000 i els 20.000 exemplars, enfront dels 30.000 de la Historia General del Arte o el gairabé 400.000 del Diccionario Enciclopédico Hispano Americano, unes xifres notables per a una obra científica d'edició i enquadernació de luxe» (Nieto-Galán, 2008: 206).



Edición encuadernada por Hermenegildo Miralles de *La creación. Historia Natural*. (1880-1883) del Dr. A.E.Brehm © LBP

Siguiendo el orden cronológico de las publicaciones, el título que se anunciaba a continuación era *El mundo antes de la creación del hombre, origen del hombre* (1870) escrita por el célebre divulgador científico francés Louis Figuier (1819-1894) y W.F.A. Zimmermann, traducida por Enrique Leopoldo de Verneuill⁶⁰. Fue una “espléndida edición ilustrada con magníficos grabados intercalados y láminas tiradas aparte. Dos abultados tomos, 60 pesetas el ejemplar encuadernado, pagado en 12 plazos iguales”. Se trataba de una obra de carácter divulgativo cuyos temas científicos eran de interés general como por ejemplo el “Origen del hombre”, “Problemas y maravillas de la Naturaleza o la formación del Universo” y “Historias populares de la creación y transformaciones del globo”, etc. (Catálogo editorial, 1909). Poco después el mismo Verneuill tradujo para la editorial *El hombre y el animal* (1874) una obra escrita por el francés Arturo Mangin y que venía acompañada de abundantes grabados sobre el reino animal intercalados en el texto.

Una de las grandes obras científicas en estos catálogos primerizos es la traducción de *El mundo físico: gravedad, gravitación, luz, calor, electricidad, magnetismo, etc.* (1882) escrita por Amadeo Guillemin, traducida por Manuel Aranda y Sanjuán. Si atendemos a las palabras de Hipólito Escolar (1996, 42) ésta fue la obra más importante en la transición del siglo XIX al siglo XX por su cuidada producción. Destacamos su gran cantidad de xilografías y viñetas intercaladas de dibujantes extranjeros como Richner, Bonnefoux, Rious, Kohl, etc. Entre los grabadores que materializaron esos dibujos, son numerosos los de Charles Laplante (1837-1903) conocido por ser uno de los principales interpretes de las ilustraciones de Gustave Doré. En la descripción que hacía la editorial podemos leer:

60. Enrique Leopoldo de Verneuill consta en las portadas de un gran número de obras editadas por Montaner y Simón como traductor de títulos ingleses. *Historia de los Estados Unidos* (1868) fue la primera de ellas. No conocemos más datos biográficos.



El mundo físico (1882) presentó los avances científicos más innovadores del siglo XIX © LBP

“Es el tratado más completo y moderno de cuantos fenómenos físicos se presentan en la naturaleza (...) acompañada de gran número de grabados que representan máquinas, aparatos y cuantos inventos se han hecho hasta el día en terreno de la Física. Una lujosa edición que consta de tres tomos ricamente encuadernados con planchas alegóricas y se vende al precio de 45 pesetas, pagadas en doce plazos mensuales si así lo solicita el suscriptor”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.3)

La obra, que también pudo adquirirse por cuadernillos semanales a cuatro reales, llegaría a alcanzar los cinco volúmenes con un rigor erudito y gráfico incomparables con otras ediciones siendo excepcional la calidad de sus ilustraciones. Aún así, en el catálogo de 1922 ⁶¹ la obra figura como agotada y los nuevos editores no la volverían a reeditar.

Obras de menor trascendencia pero de gran interés popular fueron las que trataban temas sobre la salud y la medicina. Una de ellas reunía conocimientos médicos y científicos que podían consultarse y servir de gran ayuda a las familias. *La vida normal y la salud* (1886)

escrita por el doctor J.Rengade (1841-?) contó con la traducción del ilustre Enrique L. Vernuil. El título vino acompañado de *Las plantas que curan y las plantas que matan. Nociones de botánica aplicadas a la higiene doméstica* (1887) del mismo autor. Dos libros que según anunció el propio autor en su prólogo, se aconsejaba a los suscriptores que fueran encuadernados juntos formando un solo volumen “para que vayan siempre juntos la higiene, el diagnóstico y el remedio”. La primera de las obras estaba compuesta de cuatro libros sin ilustraciones. El primero de ellos trataba de la vida en la edad infantil, el segundo y el tercero del período de crecimiento y la anatomía del cuerpo humano, las funciones de los diferentes órganos y también incluía aspectos psicológicos como las pasiones y aspectos sociales como enfrentarse al matrimonio, a la sociedad, las amistades, etc. El cuarto libro trataba de la vejez y la muerte. La segunda obra incluyó numerosas xilográficas para ilustrar las plantas que describía el texto. Se vendían las dos obras por 15 pesetas.

61. El catálogo del que hacemos referencia no figura ninguna fecha aunque creemos que es de 1922. En él consta la dirección de Aragón 255 -en vez de 309-311, numeración que el Consistorio cambió entre 1902 y 1909- y los precios son ligeramente inferiores a los del catálogo de 1925. Además, la obra más tardara que aparece es *Costumbres del Universo*, cuya primera edición fue de 1922. Consideramos que es un documento indispensable para hacer balance de las obras que la editorial tenía publicadas antes de la renovación generacional.

Los precursores del arte y de la industria. Revelaciones de la naturaleza (1886) era una obra escrita por el eminente naturalista inglés J.G.Wood y traducida también por D. Enrique Leopoldo de Verneuil. La propaganda de la editorial anunciaba que:

“de tan agradable lectura como provecho conocimiento, hace su erudito autor una curiosa é interesante descripción de las viviendas de los animales, y demuestra la íntima relación que guardan los más útiles ó grandes inventos del hombre con los ejemplos que la naturaleza ofrece constantemente á su vista y consideración. Esta ligerísima idea que de ambas damos basta para que se comprenda su importancia. Forman un grueso volumen tamaño casi folio, que se vende encuadernado con planchas alegóricas al precio de 15 pesetas”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.33)

También publicaron el *Compendio de Hidrología Médica, balneoterapia e hidroterapia, con apuntes sobre los establecimientos principales de España y del extranjero* (1884) escrito por el médico barcelonés Alfredo Nadal Mariezcurrena (1855-1922). Una obra que se agotó en poco tiempo y que no volvieron a reeditar.

El célebre Camile Flammarion (1842-1925) traducido por Norbert Font y Sagué (1874-1910) también formó parte de los autores del prestigioso proyecto científico de Montaner y Simón. *La atmósfera. Los grandes fenómenos de la naturaleza* (1902) de dos volúmenes fue editada en el formato reducido de la Biblioteca Universal. Una obra que reunió ilustraciones muy fantasiosas y cuya narración, entre la aventura y el rigor científico, despertó el interés del gran público (Nieto-Galán, 2008: 211).

• Libros de consulta. Diccionarios y enciclopedias

En cuanto a la tipología de diccionarios, la editorial se inauguraba con el *Diccionario de las lenguas española y francesa* (1885) redactado por los más prestigiosos academicistas y colaboradores, españoles y franceses entre ellos, Besckerelle, Littré, Salvá y el más reciente, D. Nemesio Fernández Cuesta (1818-1893). El diccionario se anunciaba reproduciendo una carta del Ministerio de Instrucción de Bellas Artes francés y presumía de tener el reconocimiento del Ministerio de Instrucción Pública de Francia como el “diccionario español más completo de los publicados hasta hoy”. La obra se publicó en cuatro tomos que, en aquel año se vendían encuadernados al precio de 55,- pesetas con la posibilidad de su pago a plazos. Se reeditó con asiduidad hasta que al 1937.

Pero el diccionario que verdaderamente dio prestigio a la editorial y de cuyo contenido y ejecución hemos tratado extensamente en el capítulo anterior fue su *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano de Ciencias, Artes y Literatura* (1887-1910) gracias a la cual Ramon Montaner fue condecorado por el rey Alfonso XIII con el título nobiliario de Conde del Valle de Canet. La majestuosa obra, de formato *folio menor*, contó con las aportaciones de las mayores autoridades de momento y acabó teniendo veintiocho volúmenes ilustrados con abundantes grabados y láminas cromolitografiadas. Se presentaba con "...miles de pequeños grabados intercalados en el texto". La propuesta de Montaner y Simón daba explicaciones muy precisas sobre las características de la oferta lo cual presumía todo tipo de facilidades para su adquisición:

"La obra se reparte por cuadernos de cuatro reales, los cuales constan de seis pliegos de 8 páginas de texto cada uno. Siempre que el cuaderno de reparto se acompaña una lámina suelta impresa en colores, mapa o cromo, se considerará cada una como un pliego de texto; lo propio que cuando se repartan dos láminas en negro, en cuyo caso se acompañaran sólo cinco pliegos de texto. También se admiten suscripciones pagando á plazos mensuales, entregando tomos encuadernados á medida que quedan terminados" (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.23)

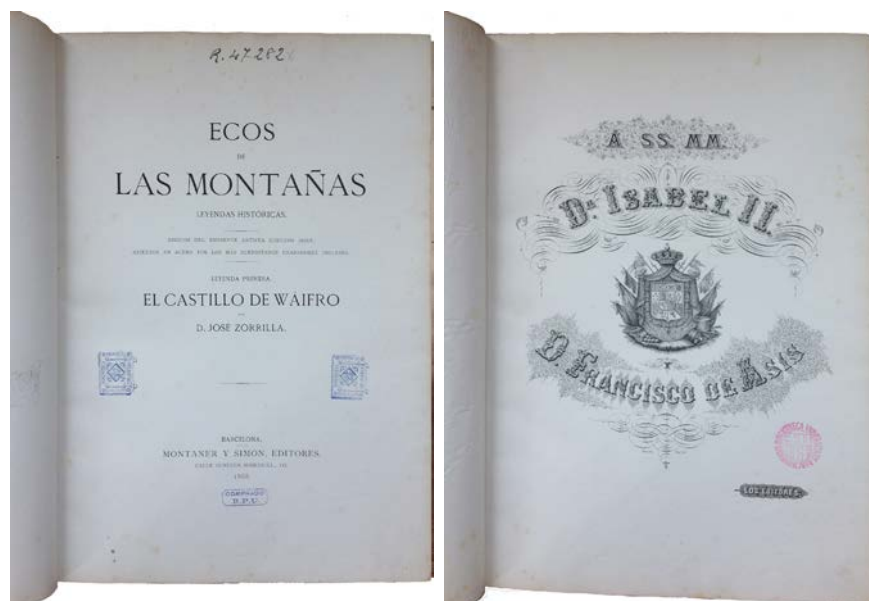
Además de tratar las ciencias, las artes y la literatura, el *Diccionario Enciclopédico* acabó incluyendo temas de geografía, autoridades de la lengua española, historia, bibliografía, mitología, usos y costumbres, etc. En definitiva, la obra fue "una de las más importantes que se han impreso en España y que hoy figura en las principales Bibliotecas oficiales de España y América".

En los últimos tiempos de esta primera etapa editorial, los nuevos editores publicaron el *Diccionario de diccionarios* (1917) una obra de cuatro tomos redactado por el Doctor Arturo Masriera Colomer que no consta como ilustrada. Poco después apareció un *Diccionario de medicina práctica* (1920) en dos tomos dirigidos por el dermatólogo inglés Sir Malcolm Morris y revisados por Santiago Pi y Sunyer, entre otros. La edición contenía abundantes grabados entre el texto y láminas a color.

· Colección de obras ilustradas por Gustave Doré

El gran triunfo y especialidad de Montaner y Simón en esta primera etapa fueron las obras de poesía, de literatura religiosa y los clásicos de la literatura universal con un denominador común: todos los libros fueron ilustrados por el gran Gustave Doré. Y se consideraron las piezas magistrales en el catálogo de la editorial.

La primeriza *Ecos de las Montañas* en edición monumental figuraba como obra agotada en los primeros catálogos y se volvió a editar en una versión económica dentro de la colección y el formato de la Biblioteca Universal Ilustrada a un precio de 10 pesetas lujosamente encuadernado. La nueva publicación que rendía homenaje póstumo a José Zorrilla reprodujo unas preciosas viñetas realizadas por el artista jiennense Joaquin Diéguez (1860-1931) y las ilustraciones en tamaño reducido pero reproducidas con poca calidad del célebre Gustave Doré.



Ecos de las Montañas (1868) de José Zorrilla fue la obra con que se estrenó la editorial y que dedicó a ss mm Dña. Isabel II y D. Francisco de Asis © LBP

Encontramos también anunciada *La Sagrada Biblia traducida de la Vulgata Latina al español, aclarado el sentido de algunos lugares con la luz que dan los textos originales hebreo y griego* (1871-1873) una de las primeras grandes producciones de temática religiosa de Montaner y Simón⁶². Traducida de la Vulgata Latina al español por D. Félix Torres Amat, también era una de las mejores obras ilustradas por Doré que aparecía en España:

“Acompañada de texto latino e ilustrada con 230 grandes composiciones dibujadas por Gustavo Doré. Esta notable edición, impresa en tamaño folio é ilustrada profusamente con viñetas intercaladas en el texto, además de las 230 láminas de Gustavo Doré, forma cuatro grandes tomos, que encuadernados ricamente se venden al precio de 110 pesetas pagadas en doce plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.25)

Por las mismas fechas se presentaba una edición más económica de la misma obra encuadernada en tela y que se ofrecía por entregas. Decía el anuncio que se trataba de una:

62. Pilar Vélez lo presenta como un de libro de historia en el período del realismo al esteticismo. Ver en *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989, p. 213.



Primeras ediciones de obras ilustradas por Gustave Doré © LBP

“edición popular ilustrada de *La Sagrada Biblia* en tres tomos de unas 900 páginas cada uno, grabados, 36 láminas sueltas, mapas y cromos de reconocido mérito artístico. El precio de cada entrega de 16 columnas de texto será de 10 céntimos de peseta repartiéndose gratis 40 láminas impresas aparte y en papel especial, comprendiendo mapas, cromos y láminas en negro, de todo lo cual va una muestra en el primer cuaderno que obra en poder de los señores corresponsales de la casa. Se vende encuadernado a 40 pesetas”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.29)

Ilustrada por el mismo artista salió *La Divina Comedia* (1871) de Dante Alighieri, otro clásico de la literatura universal traducido también por D. Cayetano Russell. Las características que se describían eran que estaba:

“Ilustrado con 130 grandes planchas originales del afamado dibujante Gustave Doré. La notable obra está dividida en dos tomos gran folio, en los que el texto italiano, debidamente comprobado, acompaña á la traducción española. (...) Se vende ricamente encuadernado al precio de 60 pesetas, pagadas a plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.13)

La edición se había ofrecido con anotaciones y un prólogo biográfico crítico del “muy ilustre D. Juan Eugenio Hartzenbusch”. Pero la edición de entonces aparecía como agotada. Una nueva versión de la misma obra, de 600 páginas impresas en papel couché, encuadernada en tela y al precio de 20,-pesetas, se presentaba en 1914 con 110 composiciones, pero en esta ocasión, dibujadas por el notable artista inglés neoclásico John Flaxman (1755-1826).

De características similares fue *El paraíso perdido* y *El paraíso recobrado* (1873) escrita por John

Milton que apareció traducida al castellano y con anotaciones de D. Cayetano Russell. La obra reunía los doce capítulos de *El paraíso perdido* y otros cuatro capítulos de su segunda parte, *El paraíso recobrado*. Acompañaban a la obra los juicios de varios autores, Richardson, Newton, Johnson, Blair, Lord Oxford y Harley. El anuncio detallaba que:

“El texto va adornado con 50 grandes láminas dibujadas por el célebre Gustavo Doré. (...) La edición se compondrá de 35-40 entregas de texto ó parte literaria, contando cada una de estas de 8 páginas, tamaño folio mayor, impresas con particular esmero sobre papel perfectamente glaseado. La ilustración contendrá cincuenta riquísimas láminas, dibujadas por el afamado Gustavo Doré y abiertas por los principales grabadores europeos. Se vende en un tomo ricamente encuadernado al precio de 30 pesetas pagadas a plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.12)

La obra a la que hacía referencia era una edición lujosa de 1886 en formato monumental que hacía especial hincapié a la impresión de las láminas de los dieciséis grabadores franceses que habían intervenido en ella. Jonnard, Laplante, Pannemaker, Gusmand, Hotelin, Gauchard, Trichon, Ligny y Hildibrand, entre los más conocidos, que firmaban las maderas del ilustrador francés. Pero Montaner y Simón había editado una primera versión en 1873 que se presentó en formato octavo mayor (22 cm.) impresa toda ella en un mismo papel sin distinción de gramaje entre láminas y texto donde las majestuosas ilustraciones de Doré habían quedado mutiladas y ni tan solo se apreciaban las firmas de dichos grabadores.

Orlando Furioso (1883) poema heroico de Luís Ariosto⁶³ traducido por D. Francisco J. Orellana, formó parte de la “Colección de obras ilustradas por Gustave Doré”. El anuncio del catálogo de 1902, lo describía como una:

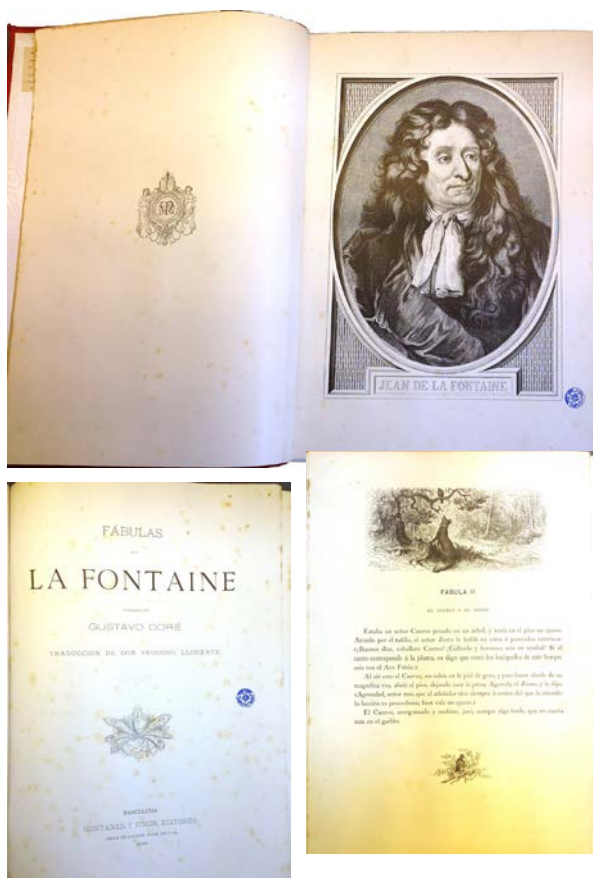
“Edición profusamente ilustrada con grabados intercalados en el texto y 80 grandes composiciones por Gustavo Doré. Primera edición española en dos tomos gran folio ricamente encuadernados con tapas alegóricas. Se vende al precio de 80 pesetas el ejemplar, pagadas en doce plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.16)

Otra obra que entraría a formar parte de los clásicos que la editorial mantendría siempre dentro

63. Poeta y escritor italiano, Luis Ariosto más conocido como Ludovico Ariosto (1474-1533), fue el autor del poema *Orlando Furioso*, obra inmortal donde se hace patente la mezcla de sentimientos: la alegría y la seriedad, la gracia y el miedo. El mundo del poeta es irreal pero apasionante, los personajes están plenos de vida y presentan la fuerza creadora del Renacimiento. Este poema, de más de treinta mil versos, fue muy influyente a la literatura de los siglos XVI y XVII.

de la serie de “Obras Cumbres” fue *Las Fábulas de La Fontaine* (1885) una versión castellana de la obra de Jean de La Fontaine (1621-1695) con ilustraciones del célebre Doré que el escritor valenciano Teodoro Llorente había traducido para Montaner y Simón. Según manifestaba el anuncio era una:

“Edición ilustrada con notables dibujos intercalados en el texto y láminas tiradas aparte, originales de Gustave Doré y grabados por Pannemaker, Pisan, Bellenger, Jonnard, etc. Notable edición en un tomo casi folio, ricamente encuadernado con tapas alegóricas. Precio 35 pesetas”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.15)



Las ilustraciones de Doré que aparecen en *Las Fábulas de La Fontaine* (1885) han quedado en el imaginario colectivo © LBP

En 1936, a pesar de figurar como obra agotada, precisaba que se trataba de un volumen de 300 páginas “Ornamentada con 248 viñetas debidas al lápiz de Gustavo Doré e ilustrada con 85 grandes láminas dibujadas por el mismo genial artista”. En esta ocasión, su precio se había incrementado a 75,-pesetas y se ofrecía la posibilidad de pagarlo por 85,-pesetas a plazos.

Como anécdota, es curioso saber que según se explicaba en la edición de 1885 introduciendo la vida y la obra del autor se decía que La Fontaine no era amante de los niños a quienes llamaba “gente menuda” insoportables, exigentes, importunos, alborotadores, celosos y tiránicos para los indiferentes.

En el catálogo de 1942 se hacía referencia a una nueva edición de *Las Fábulas de La Fontaine* perteneciente a una colección de calidad excepcional. La traducción seguía siendo del escritor valenciano pero en esta versión se acompañaba del texto francés original. Las ilustraciones, en cambio, ya no eran de Gustave Doré si no de un artista llamado Oudry⁶⁴. Se trataba de una

64. Jean-Baptiste Oudry: (Paris, 17 de marzo de 1686 – Beauvais, 30 de abril 1755) fue un pintor, grabador y diseñador de tapices del Rococó francés. Fue conocido especialmente por sus obras de animales y escenas de caza. A su muerte, más de cien dibujos suyos fueron reproducidos en grabados para ilustrar las *Fábulas de La Fontaine*, a pesar de que no ha trascendido si el artista las hizo pensando en esta obra literaria o si estuvieron aprovechadas de otros encargos.

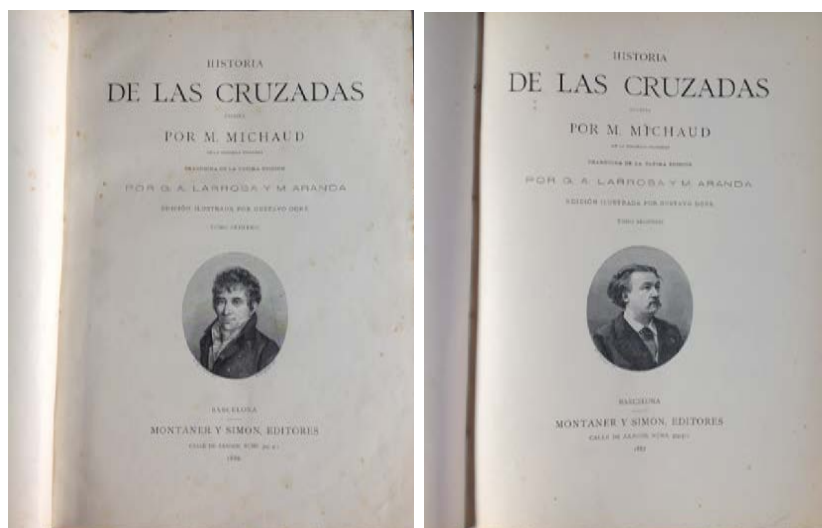
“Magnífica edición de bibliófilo en papel pergamino, numerada, ilustrada con 61 reproducciones de Oudry, 21 viñetas y 21 colofones de época”. El libro se presentaba en formato cuarto (25 cm.) y el tipo de encuadernación, en piel coloreada en morado con lomo en piel, orlas y estampado con dorados, evidenciaba que se trataba de una obra exclusiva. A pesar de tener un precio de 200 pesetas, la edición estaba agotada. Como alternativa la editorial ofrecía otras versiones más sencillas que mantenían las mismas ilustraciones pero el conjunto presentaba una calidad inferior en acabados, en el papel utilizado y en la encuadernación. Los precios oscilaban entre las 70,-pesetas, el más económico; con lomo de piel y con cubiertas en papel jaspeado por 95,-pesetas y encuadernado todo con piel y dibujo dorado, por 110,-pesetas. A pesar de ser más baratas a los precios de 1942 no dejaban de ser unas ediciones destinadas a un público acomodado.

La *Historia de las Cruzadas* (1886), escrita por Michaud, de la Academia Francesa anunciaba que estaba

“ilustrada con 100 grandes composiciones de Gustavo Doré grabados por Bellenger, Doms, Gusman, Jonnard, Pannemaker, Pisan y Quesnel. Notable edición de dos tomos casi folio, ricamente encuadernados con tapas alegóricas. Se venden al precio de 65 pesetas, pagadas en doce plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.14)

En el catálogo de 1922 la misma obra se anunciaba con las mismas características al precio de 80,-pesetas. En veinte años había incrementado un 20% su precio inicial.

El argumento trataba de una serie de campañas militares impulsadas por el papado y llevadas a cabo por gran parte de la Europa latina cristiana, principalmente por Francia y el Imperio Romano, cuyo objetivo fue restablecer el control cristiano sobre Tierra Santa. La historia narraba los hechos que se produjeron durante un período de casi doscientos años, entre 1095 y 1291. Incluimos este título entre las obras ilustradas por Doré aunque por su contenido literario y las características propias de la obra



En las portadas de los dos tomos de la *Historia de las Cruzadas* (1886-1887) se estamparon los retratos del autor literario y del autor artístico © LBP

la deberíamos clasificarla entre las ediciones de temática histórica religiosa que describiremos a continuación.

• Literatura religiosa

Una de las primeras obras de temática histórico religiosa que figura en el catálogo fue *La Revolución Religiosa: Savonarola, Lutero, Calvino y san Ignacio de Loyola* (1880-1883), cuatro tomos escritos por Emilio Castellar:

“Edición ilustrada con láminas en colores y grabados en acero. Esta obra consta de cuatro abultados tomos en cuarto mayor, encuadernados ricamente en tapas alegóricas y se vende al precio de 120 pesetas, pagadas en doce plazos mensuales”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.21)

La obra se inició cuando la editorial estaba en la calle Casanova y se terminó cuando ya estaban establecidos en la calle Aragón.



La Vida de la Virgen María: con la historia de su culto en España (1877-1879) escrita por D. Vicente de la Fuente fue una cuidada edición de dos volúmenes (1877) © LBP

La *Vida de la Virgen María: con la historia de su culto en España* (1877-1879) escrita por D. Vicente de la Fuente fue una cuidada edición de dos volúmenes:

“en folio ricamente encuadernado, 100 pesetas ejemplar, pagadas en doce plazos mensuales. (...) La ilustración se compone de 22 bellísimas cromolitografías y 15 láminas grabadas en madera, entresacadas de la soberbia colección que dibujó para *La Sagrada Biblia* el eminente G. Doré”. (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1902, p.24)

Dentro de la Biblioteca Universal la editorial publicó *Vida de la Virgen María, según la venerable sor María de Jesús de Ágreda* (1899)

con prólogo de Emilia Pardo Bazán. La cubierta de la obra fue diseñada por Josep Triadó y grabada por J.Roca. En su interior abundan las ilustraciones firmadas por Alexandre de Riquer pero también aparecen láminas de Doré a página entera grabadas por Pannemaker, J.Quartley, A.Ber-

trand, C.Maurand, P.Jonnard, A.Gusmand, A.Ligny. En 1942 por 70,-pesetas se reeditó la misma obra encuadernada con piel y dorados pero con reproducciones fotográficas de artistas como Velázquez, Tintoretto, Van Dyck, Tiepolo, etc. dentro de la colección “Biblioteca Espiritual”.

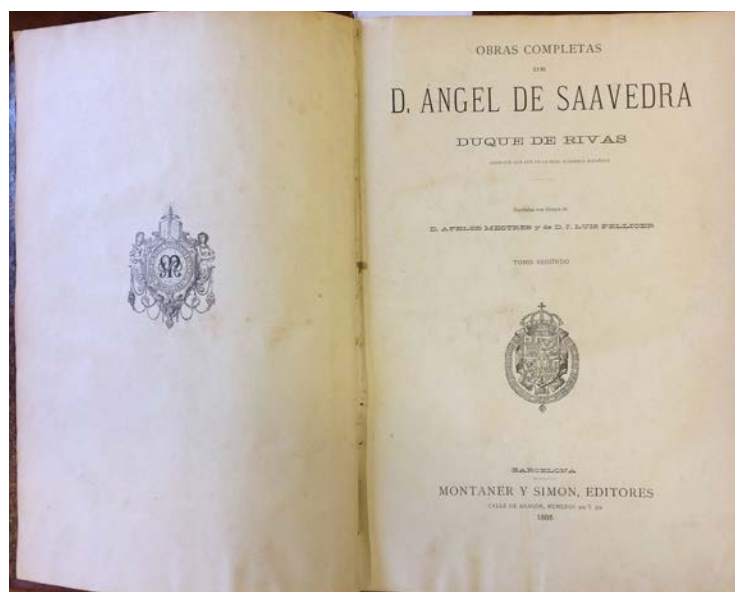
• Libros de poesía

En los salones burgueses se puso de moda la lectura de poesía. Ya fuera en grupo o de forma individualizada, la sociedad de finales del siglo XIX encontró en la interpretación de los versos su gran espacio de ocio familiar y junto a la música fue la gran protagonista de las tertulias entre amigos. La poesía era recreo, un acto placentero patrimonio del burgués y modelo idealizado para las aspiraciones de las clases más populares. En palabras de Marta Palanque:

“la poesía alcanza en el siglo XIX su cota más alta de protagonismo social. Era entonces la forma literaria idónea para simbolizar y representar el clima espiritual de toda la época, sus aspiraciones y crisis más íntimas” (Palenque, 2003, 682).

Montaner y Simón fue una de las editoriales que desde sus inicios más espacio dedicó a este género literario que editó con todo lujo de detalles en formato monumental. Como editorial se estrenó con *Ecos de las Montañas* (1868) que inmortalizó los versos románticos de José Zorrilla y para su contemplación, las láminas del afamado Gustave Doré. Le siguieron *La leyenda del Cid* (1882) una edición en formato monumental (32 cm) de los versos compuestos por el mismo autor vallesoletano y que estuvieron amenizados con un total de 94 ilustraciones de Josep Lluís Pellicer para cada cabecera de capítulo e intercaladas entre el texto.

El interés social por este género literario que iba in crescendo animó a la editorial a publicar nuevos títulos poéticos. Fue entonces cuando lanzaron al mercado una magnífica edición de las *Obras Completas de Don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas* (1884-1885) que además de su prosa in-



Las Obras Completas de Don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas (1884-1885) estuvo ilustrada por Apeles Mestres y por José Luis Pellicer © LBP

cluían sus romances históricos y sus leyendas. La obra se agrupó en dos tomos de formato monumental (32 cm) y su parte poética fue íntegramente ilustrada por el gran Apelles Mestres.

Otros títulos poéticos de gran relevancia fueron las *Obras Completas* (1888) de Ramón de Campoamor, una recopilación de los versos escritos por el poeta asturiano de carácter dramático y contenido filosófico que anunciaban el final del Romanticismo. Más tarde la editorial publicó sus *Doloras* (1903) también en edición monumental (34 cm) que constituían un conjunto de poemas adscritos a la estética del Realismo.

Al margen del formato monumental y dentro de la colección de la Biblioteca Universal Ilustrada la editorial publicó dos grandes obras poéticas destinadas a su emergente público latinoamericano. La primera de ellas fue las *Obras escogidas* (1894) de Ventura de la Vega (1807-1865) en la que además de englobar una parte dramática y catorce de sus obras de teatro, reunió la lírica del afamado escritor y dramaturgo argentino, miembro de la Real Academia Española. El siguiente título fue la *Antología Americana* (1897) una selección que reunía la poesía de los más brillantes autores latinoamericanos. Los poemas se ordenaron alfabéticamente por autores y en cada inicio figura una cabecera ilustrada con el retrato del poeta. La editorial publicó esta antología utilizando para la cubierta el diseño del extraordinario Alexandre de Riquer grabada por J.Roca. Las ilustraciones de las páginas interiores estuvieron firmadas por Nicanor Vázquez y se alternan con algunas escenas y retratos fotográficos salidos del taller de Thomas.



La editorial publicó las *Obras Completas* (1888) de Ramón de Campoamor y más tarde *Doloras* (1903) © LBP

• **El libro de divulgación, las novelas y las biografías. La Biblioteca Universal y la Biblioteca Universal Ilustrada**

Al margen de las ediciones de literatura clásica, Montaner y Simón apostó por un género novelístico más comercial, un tipo de literatura que pretendía satisfacer los gustos de un público lector más amplio y del que podían obtener sustanciosos beneficios. Se estrenó con *El manuscrito de una madre: novela de costumbres* (1877) del popular Enrique Pérez Escrich. En la obra, que tuvo una primera edición en 1872 de José Astort y Cia., se narraba el drama de una familia y se publicó con magníficas ilustraciones de Eusebi Planas. Tan grande fue su éxito que acabó reeditándose cuatro veces, la última de ellas ampliada a cuatro volúmenes. A partir de entonces la editorial se dedicó a publicar otros títulos del mismo género entre los que debemos destacar las *Obras Completas* (1886) de Luis Mariano de Larra.

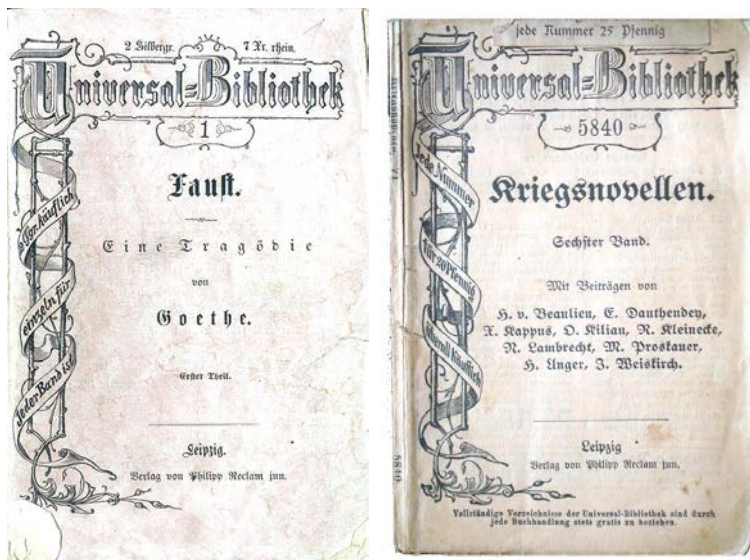
Siempre con la mirada puesta en el extranjero, las mejores editoriales españolas fueron incorporando el concepto de Biblioteca en sus catálogos. Una fórmula que en Francia había funcionado muy bien desde 1838 había sido la *Bibliothèque Charpentier* que se vendía a un precio muy atractivo para el público lector y con un formato dieciseisavo (12 cm) muy manejable y que permitía sostenerse con una sola mano. Más adelante, en 1864, la *Bibliothèque Nationale* ofrecía un amplio surtido literario “en pequeño formato y a buen precio” (Olivero 1999: 20).

La importancia de las colecciones no fue sólo cuantitativa. Las bibliotecas tuvieron una función educativa, de formación y de edificación del individuo. Aparecieron colecciones para todas las necesidades: para enseñar los saberes básicos, para entretener, para instruir, etc. Incluso para hacer buenas a las personas se creaban colecciones cristianas.

Pero a la que realmente se quisieron parecer las editoriales españolas fue a la *Universal-Bibliothek*⁶⁵ del alemán Philipp Reclam editor de Leipzig, que en 1867 lanzaba sus dos primeros títulos, *Fausto I* y *Fausto II* de Goethe que representaron un verdadero triunfo. Las ediciones de más de cinco mil ejemplares se agotaban en pocas semanas y en menos de un año Reclam ya había publicado 33 títulos. Por eso ampliaron la selección de temas y además de la literatura clásica y moderna, publicaron pronto otras obras de carácter científico, jurídico y filosófico.

Siguiendo este modelo alemán, en Madrid nació la Biblioteca Universal, una colección que publicó títulos desde 1872. El nombre completo de la colección era *Biblioteca Universal. Colección de*

65. Ver https://de.wikipedia.org/wiki/Reclams_Universal-Bibliothek



La alemana *Universal-Bibliothek* de Philipp Reclam fue un modelo para nuestras editoriales del siglo XIX © www.lecoeurpensif.eu/

los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. Se publicaba en Madrid por diferentes imprentas y editoriales y tenía un formato muy reducido de octavo menor (14 cm). El precio de cada ejemplar -según se anunciaba en la portada- era de 50 céntimos de peseta (2 reales) para toda España. El primer libro que apareció encabezando esta prometedora publicación fue el *Romancero del Cid* (1872) “Su reducido tamaño, los tipos Elzevir, su cubierta azul, la buena calidad del papel y su perfecta tipografía, eran un grato incentivo” (Brugalla, 1996: 330). La colección finalizó en 1917.

Aprovechando el filón de las colecciones, Montaner y Simón se inició con la suya que reeditaba los textos y las ilustraciones que anteriormente había publicado a modo de folletín literario en su revista *La Ilustración Artística*. Y viendo el éxito de la serie, pronto dedicaría sus esfuerzos a publicar las obras completas de autores clásicos y de autores modernos de renombre, nacionales e internacionales.

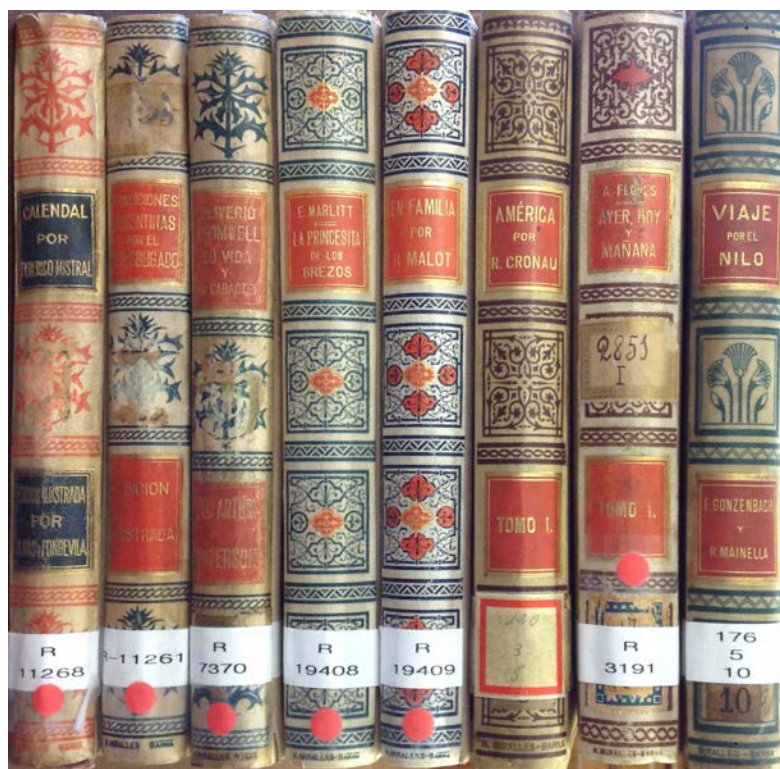
Así fue como nació la Biblioteca Universal Ilustrada cuya aceptación en el mercado fue tan extraordinaria que a principios del siglo XX ya disponía de 62 títulos. En general, se presentó algo más grande que su competencia madrileña, en formato *cuarto menor* (24 cm). Aunque en los primeros tiempos las obras de esta biblioteca no ofrecieron un diseño y unas medidas unitarias, pronto se establecerían con un aspecto formal propio cuya encuadernación se debió mayoritariamente al taller de Hermenegildo Miralles y en cuyas cubiertas destacaron las atractivas ilustraciones de los artistas más comerciales del momento, entre otros, Apelles Mestres, Josep Triadó y Alexandre de Riquer. Éste último firmó la cubierta de *La Perfecta Casada* (1898) originariamente escrita por Fray Luis de León pero que adaptó Marino Godino⁶⁶ para la edición de Montaner y Simón. Una obra de temática religiosa que despertó el interés de muchas mujeres por su sentido

66. La editorial pagó 600,-pesetas a Marino Godino por su novela original “La perfecta casada” en dos pagos de 300,-pts. (Diario núm.5, 11.02.1890) y (Diario núm.5, 26.08.1890). La obra salió publicada 8 años más tarde, en 1898.

formativo. Según palabras de Hipólito Escolar (1996: 47) su éxito radicó en que se convirtió en un útil regalo de boda, imprescindible para la edificación de los futuros esposos.

La Biblioteca Universal Ilustrada de Montaner y Simón publicaba cinco títulos al año y se anunciaba en los medios como una gran oportunidad de adquirir buena literatura a un precio moderado. Sus editores proclamaban a viva voz:

“Advertencia: que los suscriptores pueden adquirir al precio único para ellos de ¡CINCO PESETAS CADA TOMO! sólidamente encuadernado” (BC, Bergnés de las Casas. Catálogo editorial, 1909, p.38)



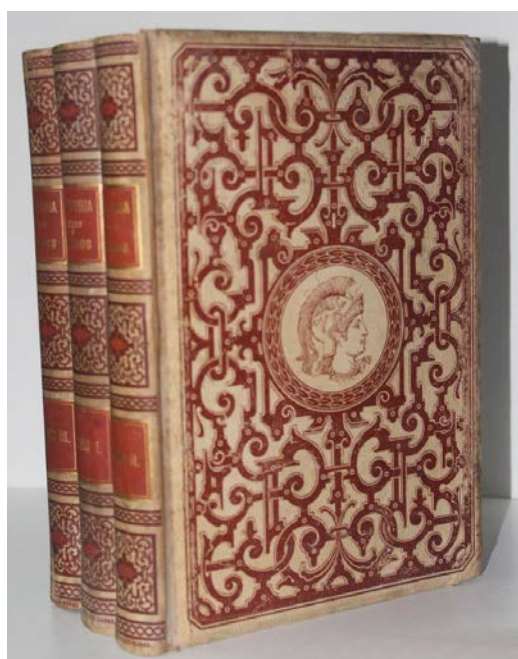
La Biblioteca Universal Ilustrada (1890-1916) abarcó diferentes tipologías de obras con el objetivo de divulgar conocimientos y contenidos literarios a un amplio sector social © LBP

En el catálogo de 1922 de la Biblioteca Universal Ilustrada se relacionaban 88 títulos (esto eran 56 nuevas obras en poco más de diez años, lo que demostraba su éxito) aunque algunos de ellos estaban agotados. Cada año la editorial publicaba cinco nuevos títulos y precisamente, en este catálogo, se anunciaba una nueva serie en preparación. No obstante, nos consta que los sucesores de la editorial al iniciarse la nueva etapa dejaron de publicar más títulos en esta colección. En definitiva, hemos localizado un total de 103 títulos, muchos de ellos traducciones muy bien adaptadas de novelas extranjeras de autores clásicos y de autores modernos (éstos quizás no de excelente calidad literaria) que la editorial adquiría junto con excelentes ilustraciones a editoriales de Francia, Alemania o Inglaterra o hacía ilustrar a artistas nacionales.

La colección fue muy plural. Abarcó diferentes tipologías de obras pero todas tuvieron un único objetivo, la divulgación de conocimientos con mayor o menor intensidad y con contenidos literarios que pudieran interesar a un amplio sector social. En ella se publicaron muchas obras de historia o de cultura de viajes, de divulgación científica, de filosofía o con un claro trasfondo mo-

ralista pero, sobre todo, abundaron las novelas de entretenimiento. De todas ellas destacaremos algunas que por sus características especiales merece la pena describir.

Las primeras obras publicadas con las que se inauguraba el diseño y el formato de la Biblioteca Universal Ilustrada trataron sobre historia, la mayoría de ellas escritas por autores extranjeros con las que la editorial supo hacer de embajadora cultural en nuestro país y en los de habla castellana.



La colección de la Biblioteca Universal Ilustrada se estrenó con *Historia de los griegos* (1890) una obra escrita en tres volúmenes

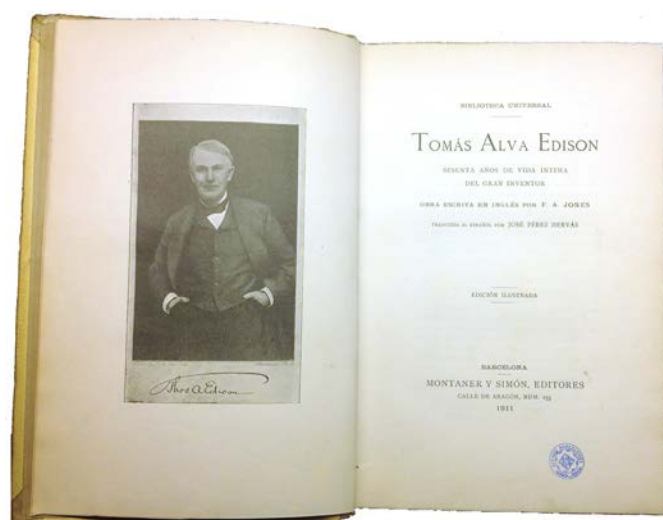
© www.todocolección.net

Con el título *Historia de los griegos, desde los tiempos más remotos hasta la reducción de Grecia a provincia romana* (1890), era una obra de tres volúmenes escrita por Victor Duruy traducida, revisada y aumentada por Leopoldo de Verneuil, con ella estrenaba esa colección de carácter divulgativo. Los siguientes títulos también fueron de historia que, sin buscar el ser excesivamente eruditos, pretendieron entretener con unos conocimientos de alto nivel cultural. Fue el caso de *Viaje por el Nilo* (1890) de E.V. Gonzenbach, que con la fórmula de ser un diario de viaje escrita en primera persona y con un discurso que seguía fielmente el itinerario y las observaciones de su recorrido, ofreció una novela arqueológica con una reconstrucción sabia y científica del pasado muy bien documentada. También publicó *La Guerra franco-alemana de 1870-71* (1891) escrita por Feld-Mariscal Conde de Moltke (1800-1891) y le siguió la publicación de *Quo Vadis?: narración histórica del tiempo de Nerón* (1900) del prestigioso escritor polaco Premio Nobel de Literatura en 1905, Henryk Sienkiewicz (1846-1916) y, en otro ámbito,

publicaron una obra muy didáctica sobre *Historia de la literatura* (1902) escrita por Pompeu Gener (1848-1920).

Dentro de la misma colección, la editorial apostó por publicar biografías de personalidades importantes. La mayoría de los títulos de este género biográfico fueron de personajes políticos cuya influencia ayudó a entender el transcurso de la Historia social europea aunque también publicaron alguna biografía que descubría la vida y los pensamientos de personajes científicos que favorecieron el desarrollo de la sociedad. Los títulos de biografías que publicaron en la Biblioteca Universal Ilustrada fueron *Nerón, estudio histórico* (1891-1893) una obra de tres volúmenes de Emilio Castelar (1832-1899) y *Napoleón III* (1898-1899) una obra de cuatro volúmenes escrita

por Saint-Amand Imbert (1834-1900). Dos años más tarde, sacaron al mercado la *Historia de Gil Blas de Santillana* (1900) escrita por Alain-René Lesage entre 1715 y 1735, una novela de carácter picaresco recreada en la biográfica de un personaje que nació en la miseria y que gracias a su inteligencia y astucia escaló posiciones desde lo más bajo hasta acabar como favorito en la Corte del Rey. *Oliveiro Cromwell, su vida y su carácter* (1901) de Arturo Paterson (1862-1928); la de *Isabel II íntima* (1908) escrita por Carlos Cambronero y la de *María Antonieta, íntima* (1908) de Juan B. Enseñat; *Abraham Lincoln, íntimo* (1909) una recopilación de apuntes histórico-aneecdóticos de su vida y de su época realizada por J.Meca y otros autores; *La emperatriz Eugenia íntima: según las memorias, correspondencias, relaciones y documentos más autorizados de la época* (1909) del mismo Enseñat; *Memorias del General Kuropatkin* (1909) escritos por él mismo; *El emperador Guillermo II, íntimo* (1910); la de *Jorge Washington íntimo* (1910) y la de *Napoleón II. L'Aiglon. Martirio de un príncipe* (1912) escritos por el mismo Enseñat. Otras dos obras importantes fueron *Tomas A. Edison. Sesenta años de vida íntima del gran inventor* (1911) escrito original en inglés por F.A. Jones traducido por José Pérez Hervás y *China: dos años en la ciudad prohibida. Vida íntima de la emperatriz Tzu-Hsi* (1913) según rezaba el catálogo de 1922, “una obra escrita por la princesa Der Ling, camarera mayor de la emperatriz”, traducida del inglés por José Pérez Hervás.



La colección editó títulos como *Tomas A. Edison* (1911) que favorecieron la divulgación de los conocimientos científicos © LBP

Con el inicio de esta colección, la editorial había despertado el interés de un lector erudito que apreciaba la literatura sesuda de carácter ilustrado. Para romper con esa tendencia tan intelectual, la editorial publicó las novelas *La última sonrisa* (1891) y *Si yo fuera rico* (1896) del dramaturgo Luis Mariano de Larra, más conocido por sus obras de teatro y zarzuelas, hijo del eminente José Mariano de Larra. Unas obras concebidas con clara intención de simple entretenimiento.

De divulgación científica destacaron títulos como *Los misterios del mar* (1891), una obra que consistió en una compilación realizada por Manuel Aranda y Sanjuan de diversos estudios de autores extranjeros que trataban e ilustraban el fondo de nuestros mares y sus habitantes. Otra de

las obras que trataba de las nuevas tecnologías del futuro fue escrita por Antonio Flores (1818-1865) y mantuvo el título de *Ayer, hoy y mañana, ó, la fe, el vapor y la electricidad: cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899* (1892-1893), tal y como ya había sido editada en siete volúmenes por la Imprenta Mellado de Madrid en 1863 y que Montaner y Simón editó en tres volúmenes. Más adelante, *La ciencia moderna: sus tendencias y cuestiones con ella relacionadas* (1897) de Julio Broutá donde el autor dio a conocer su afinidad con los ideales naturalistas de Émile Zola. *Astronomía popular: descripción general del cielo* (1901) de Augusto Arcimis (1846-1910) ofreció en dos tomos una visión muy contemporánea de todos los descubrimientos que habían tenido lugar en el firmamento. Con el mismo interés debió leerse *La atmósfera: los grandes fenómenos de la naturaleza* (1902) obra de dos tomos que recogió los textos del célebre Camille Flammarion (1842-1925) autor reconocido por haber explicado los conocimientos científicos de una forma amena y didáctica. En los últimos años, se publicaron dos obras de Maurio Maeterlinck, *La vida de las abejas* (1913) traducida por Pedro de Tornamira y *La inteligencia de las flores* (1914) traducida por Juan B. Enseñat.

La editorial dedicó especial atención al lector sudamericano, un potente consumidor para quien publicó grandes obras de todos los géneros, entre ellas *América: historia de su descubrimiento, desde los tiempos primitivos hasta los más modernos* (1892) de Rodolfo Cronau, una obra ambiciosa que se ideó para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por Cristóbal



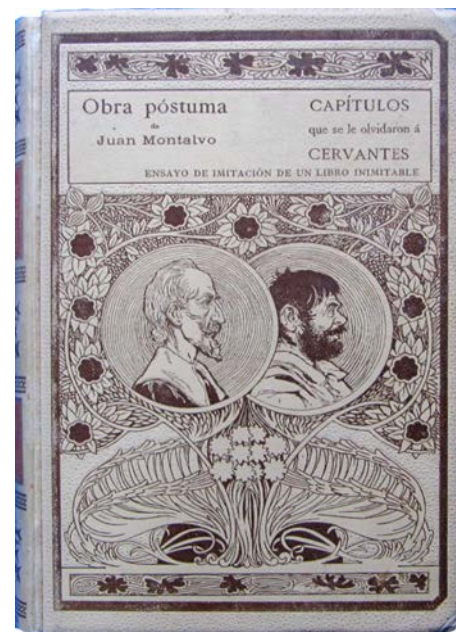
Conscientes de su éxito, la colección ofreció títulos dirigidos especialmente al consumidor latinoamericano. *Tradiciones peruanas* (1893-1896) © www.todocoleccion.net

Colón. Una obra erudita que ocupó tres volúmenes y que fue completada con otros cuatro volúmenes, desde un punto de vista diferente, el de José Coroleu (1839-1895) en su *Historia de América, su colonización, dominación e independencia* (1894-1896); *Tradiciones peruanas* (1893-1896) de Ricardo Palma, una obra de cuatro volúmenes que debió interesar tanto a los lectores que, bajo ese mismo patrón, años más tarde, la editorial publicó una obra similar que recibió el nombre de *Tradiciones argentinas* (1903) escrita por Pastor Obligado (1841-1924). Por último, *La vida en la América del Norte* (1897) de Paul Rousiers (1857-1934) que los editores habían adquirido a la casa francesa Firmin Didot

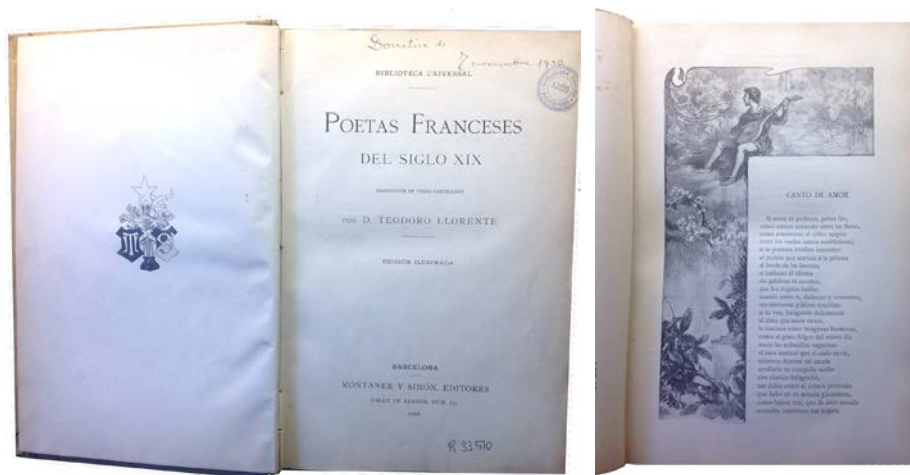
& Co (1892) y que desveló e ilustró la vida y las costumbres de los habitantes de los Estados Unidos. En otro ámbito literario publicaron los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes: ensayo de imitación de un libro inimitable* (1898) novela del ensayista y pensador ecuatoriano Juan Montalvo, obra que está considerada como una de las mejores aproximaciones al Quijote cervantino y también *Obras escogidas* (1894-1895) de Ventura de la Vega, un escritor y dramaturgo argentino que tuvo su consagración entre los literatos españoles. Entre las novelas de autores hispanoamericanos, publicaron *Don Perfecto* (1902) del escritor y diplomático argentino Carlos María Ocantos.

Ya hemos convenido que la editorial tuvo gran debilidad por publicar obras de género poético y lo hizo también, en esta colección, con obras de los mejores autores nacionales e internacionales. Entre los primeros, de José Zorrilla, además de su versión económica de *Ecos de las montañas: leyendas históricas* (1894), editaron *La leyenda de Don Juan Tenorio* (1895) y de Melchor de Palau, su recopilación de versos en *Cantares populares y literarios* (1900). En los últimos años, la editorial publicó las *Obras escogidas* (1911) del poeta y político Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), que como escritor evolucionó del Romanticismo hacia el Realismo literario. Entre los segundos, de poesía latina publicaron *Antología Americana: colección de composiciones escogidas de los más renombrados poetas americanos* (1897); *Poetas ilustres franceses del siglo XIX* (1906) traducidos por Teodoro Llorente y *La vida nueva* (1912) de Dante traducida por Viada y Lluch, una obra poética del autor florentino que fue clave por su lenguaje vulgar en vez de su latín culto que utilizó en la Divina Comedia.

En el conjunto de las obras publicadas en esa colección, también vieron la luz obras de carácter filosófico que invitaban a la reflexión. Entre las más originales encontramos el *Libro de oro de la vida* (1905) un libro que según rezó el catálogo de las obras publicadas hasta 1922, reunió “pensamientos, sentencias, máximas, proverbios, entresacados de las obras de los mejores filósofos y escritores nacionales y extranjeros” recopilados por Luis Carlos Viada y Lluch (1863-1938). Otras obras como *La Historia de las creencias: supersticiones, usos y costumbres, según el plan de decálogo* (1904) escrita por Fernando Nicolay, un autor que había dedicado más de treinta años a recopilar información y había sido premiado por la Academia Francesa y por la Academia de Ciencias



La Biblioteca Universal Ilustrada fue una de las mayores impulsoras de los estudios cervantinos © www.todocoleccion.net



La poesía fue la gran protagonista del siglo XIX y los títulos dedicados a ella fueron productos de éxito asegurado © LBP

Morales y Políticas de París. La obra, que se presentaba en tres volúmenes ilustrados, la había traducido al castellano Juan Bautista Enseñat. En la última serie de títulos de la colección, la editorial publicó una popular versión de *Los pecados capitales* (1915) cuyos textos fueron escogidos por Luis C. Viada y Lluch para la educación moral cristia-

na. Dentro de este grupo, observar que la Biblioteca Universal Ilustrada abarcó muy pocas obras de temática religiosa. Una de ellas fue la *Vida de la Virgen María según la venerable Sor María de Jesús de Agreda* (1899) aunque anteriormente y fuera del formato de esta colección también había publicado *Sor Clemencia: novela original* (1895) de Enrique Pérez Escrich.

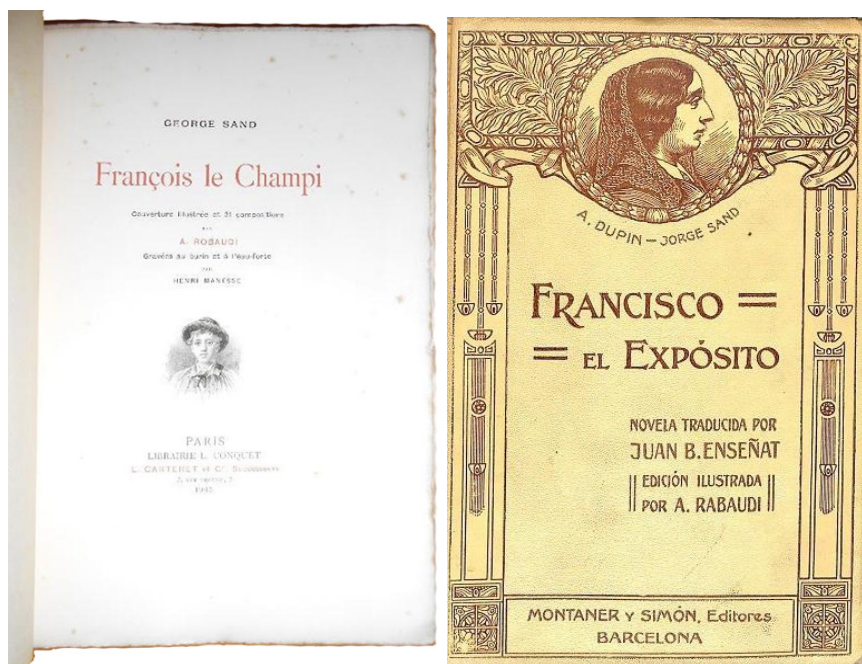
Entre esas obras de cierta seriedad, la editorial supo sacar otras de carácter más banal o de entretenimiento entre las que se encontraban las de aventuras o sentimentales. Obras dirigidas a un público que le motivaba la lectura de temas más próximos a sus problemas y a su cotidianidad. Entre ellas *En Familia* (1895) escrita por el francés Héctor Malot en 1893 y que cuenta las andanzas de una niña de doce años que habiendo perdido a sus padres, localiza a su abuelo con quien vivirá situaciones cargadas de emoción y fuertes sentimientos; *Los pequeños enamorados* (1895) de Carlos Frontaura (1834-1910); *El ídolo* (1897) del escritor cántabro Ernesto García Ladevese (1850-1914), una novela de costumbres compuesta por 36 capítulos que trataban sobre una historia de amor entre aristócratas que se desarrollaba en las playas de Biarritz; *El mundo desconocido: dos años en la luna* (1898) del escritor con pseudónimo francés, Pierre de Sélènes de quien se sospecha que pudiera ser el mismísimo Julio Verne. La prensa del momento la describió con estas palabras:

“*Un mundo desconocido* por Pedro de Sélènes. Un tomo en 4º, editado por Montaner y Simón, en Barcelona. Elegante encuadernado y adornado con muchos grabados, forma parte este libro de la Biblioteca Universal que publican en Barcelona los señores Montaner y Simón. Obra es ésta de ameno entretenimiento á la par que de utilísima instrucción, pues, figurando un hipotético viaje á la Luna, descríbese en ella, con los datos científicos copiados hasta hoy por

los sabios de todos los países, ese astro satélite de nuestra Tierra, que vemos melancólicamente flotar en el espacio entre miles y miles de sutilantes soles. La obra está escrita en el estilo del popular Julio Verne, de quien demuestra ser émulo aprovechadísimo el autor del libro que dejamos anotado” (*La Vanguardia*, 05.04.1898, p.4).

Una obra muy imaginativa cuyo argumento narraba las vicisitudes de un joven huérfano recogido desde pequeño por su tío, un sabio científico, que se había enamorado de su prima, pero el tío impedía su relación alegando que casaría a su hija con un científico que aportara en dote algún brillante descubrimiento de orden astronómico. Desesperado, acude al consejo de un amigo que le brinda la solución hallando en el diario del día el anuncio de la subasta de una sociedad nacional de comunicaciones interestelares. Dispuesto a fundar una sociedad, necesita un capital millonario para invertir en ese negocio y lo consigue tras grandes peripecias. La aventura se desarrolla y acaba con final feliz, el tío entrega en matrimonio a su hija Elena al apuesto científico. En realidad, la historia nos describe un *crowdfunding* del siglo XIX.

Otras obras notables fueron *Novelas Cortas* (1900) de Edmondo de Amicis. Siete relatos cuyos argumentos no siempre tuvieron finales felices. En ellos el autor describió situaciones que podían ser reales: el drama de una mujer enamorada de un hombre al que asesinan, abandonos, hombres que morían por la patria y otras muchas desgracias humanas; *Pablo y Virginia* (1902) una obra escrita por el francés Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre en 1787 y que Montaner y Simón hizo traducir al castellano a Melchor de Palau; *Una mancha de tinta* (1903) de Renato Bazin, una novela premiada por la Academia Francesa y en el mismo año, *La enemiga* (1903) de Juan Fid traducida por F.Sarmiento. Otras magníficas obras como *Mireya* (1904) un poema provenzal original de Frédéric Mistral (1830-1914) también premiado por la Academia Francesa; *Colomba* (1908) del francés Próspero Mérimée; *Cuentos de una reina* (1906) escritos por Carmen Sylva, reina de Rumania; *Pequeñas grandes almas* (1907) una novela de costumbres americanas escrita por G.A. Martínez Zuviría y *Las creaciones de Shakespeare* (1912) escrito por Mary Macleod. La editorial también publicó en castellano la novela *François le Champi* que la prolífera escritora francesa Aurore Dupin, baronesa de Dudevant, más conocida con el pseudónimo de Georges Sand (1804-1876), había escrito en 1847 y que Juan B. Enseñat tradujo como *Francisco el expósito* (1912). La editorial debió comprar los derechos de autor de la edición que en 1905 había publicado la Librairie L.Conquet aunque la obra ya había sido editada en 1858 por la editorial Michel Lévy Frères.



La editorial catalana fue gran divulgadora de la literatura internacional © LBP

Otros textos novelísticos de autores internacionales que la editorial se encargó de publicarlas en castellano fueron *Valentina* (1904) una novela del inglés E.C. Price⁶⁷ traducida por Enrique L. Verneuil; *Calendal* (1907) obra del reconocido Nobel de Literatura 1904, Frédéric Mistral (1830-1914); *Y el amor dispone* (1912) de Matilde Alanic; *Jocelyn* (1913) de Alphonse Lamartine y *El vuelo del Águila* (1915) de Ethel M. Dell traducida por Pérez Hervás. La editorial también publicó *Luz y sombras* (1907) del novelista inglés Edward Bulwer-Lytton y la novela del francés Guy Téraumont

El hombre fantasma (1910). Por último, *Tristezas y sonrisas* (1906) del francés Antoine Gustave Droz, la novela *Carmen* (1910) de Prósper Merimée y *Robinson Crusoe* (1914) de Daniel Defoe, considerada una obra clásica entre los libros de aventuras y de literatura juvenil que la editorial ofreció con una nueva adaptación traducida del inglés por Juan Kambach.

La colección también tuvo espacio para la literatura clásica. *Fausto, tragedia de Goethe. Primera parte* (1905) traducida por Teodoro Llorente; *La Iliada* (1908) y *La Odisea* (1910) de Homero en dos versiones directas y literales de Luís Segalá y Estalella, y *La Eneida* (1911) de Virgilio traducida del latín por el especialista de este autor, el escritor Eugenio de Ochoa (1815-1872). Un caso especial fue la publicación de uno de los clásicos más internacionales de la literatura portuguesa, considerada obra maestra del país vecino, *Los lusíadas* (1908) un poema en diez cantos escrito por Luís de Camoens (ca. 1524-1580) traducido en verso por Luís Gómez de Tapia, que la editorial ofreció corregida como reproducción de una antigua edición de 1580.

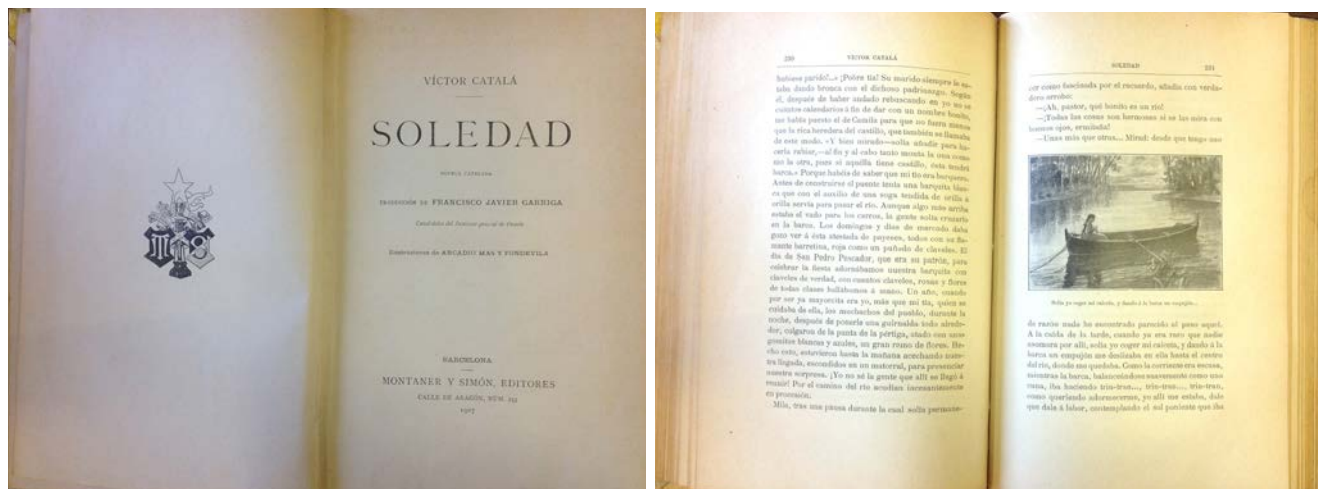
67. Las iniciales corresponden posiblemente a Edouard Cornelius Price (1870-?), quien según Miguel Ángel Feria Vázquez fue un poeta cubano con nacionalidad francesa. Ver Tesis doctoral “La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica” Universidad Complutense de Madrid, 2013:141. <http://eprints.ucm.es/24389/1/T35066.pdf>

Gran éxito debieron obtener con las novelas de la alemana Eugenie Marlitt (1825-1887) una autora desconocida para los lectores modernos pero que a finales del siglo XIX fue una de las escritoras más influyentes en la cultura occidental. La editorial publicó cinco de sus obras, entre ellas *La segunda esposa* (1895), *La solterona* (1895), *La princesita de los berzos* (1896), *La casa de los mochuelos* (1905) y *La abuela. La casa de Schilling* (1914) traducida por José Pablo Rivas. Sabemos que las novelas de Marlitt fueron consideradas auténticos *bestsellers* de la literatura femenina⁶⁸. Como sus textos giraban siempre alrededor de alguna historia de amor, muchos críticos literarios la consideraron una escritora de “novela rosa”.

Además de su afortunado empeño en editar novelas extranjeras, la editorial no olvidó a los autores nacionales de ese género, entre los que se encontraban los mejores escritores del momento y que también ofrecieron una calidad literaria equiparable a las corrientes novelísticas internacionales. Destacamos *El Calvario* (1905) una novela de costumbres contemporáneas escrita por el afamado Francisco Acebal (1866-1933); *Deuda del corazón. El ángel de la guarda* (1909) del escritor y periodista castellano José Selgas Carrasco (1822-1882); *Las mujeres de Cervantes* (1916) que su malogrado autor, José Sánchez Rojas (1885-1931), no pudo ver editada; *Tu eres la paz* (1906) firmada por Gregorio Martínez Sierra (a pesar de que en la portada del libro indica que fue escrita por Eusebio Martínez Sierra y parece que fue su esposa coautora de la novela) y *Las creaciones de Schiller* (1913) arregladas a la horma novelesca por Enrique Massaguer.

Queremos destacar que la editorial se esmeró en publicar varias obras escritas por mujeres, hecho meritorio si consideramos que en esos tiempos finiseculares existía injustamente una gran hostilidad hacia la calidad intelectual del género femenino. Del listado de títulos destacamos por su calidad literaria la obra de *Soledad: novela catalana* (1907) apreciada como la obra maestra de Victor Català, pseudónimo que utilizó la escritora ampurdanesa Caterina Albert Paradis (1869-1966) y cuya calidad literaria fue indiscutible. En otro estilo, Adela Sánchez Cantos de Escobar escribió *Para ellas* (1896) una obra que se anunciaba como “una interesante colección de novelas y cuentos, dedicadas a las señoras”. El libro se compuso con dieciséis historias de argumentos similares. Mujeres ricas que ayudaban a familias pobres con hijos desnutridos y mendigos que actuaban como ángeles de la guarda. En la introducción, un pequeño texto que la autora tituló “dos palabras” se planteaba el porqué este libro debía ser sólo para ellas y no para el género masculino. Según la autora, los hombres eran más aficionados a “obras hoy en moda llenas de tesis profundas, de arduos problemas, difíciles psicologías y repugnantes realismos” y las mujeres preferían

68. Alejandro Oviedo (2008) realiza un amplio estudio sobre la personalidad de esta autora alemana. Ver: http://www.cultura-sorda.eu/resources/Eugenie_Marlitt.pdf



Soledad: novela catalana (1907) una de las obras fundamentales de la literatura modernista, fue escrita por una autora que escondió su verdadero nombre bajo un pseudónimo masculino © LBP

“la literatura que recrea sin fatigar, que enseña sin mostrar llagas asquerosas ni realismos que las madres tengan que ocultar a sus hijas, se ha concentrado en el sexo débil”. En el mismo texto, la autora advertía que :

“no leáis esto, hombres, que pertenece al género que con desdén llamáis inocente. En cambio las mujeres pueden encontrar agradable distracción, útil recreo, y la seguridad de que con su lectura darán á sus hijas alguna enseñanza de provecho sin perturbar sus dulces sueños adolescentes”. (*Para ellas*, 1896, VIII).

Al final de esta etapa la editorial también apostó por títulos tan inverosímiles y sorprendentes, desde nuestro punto de vista actual, como *Modo de ser feliz en el matrimonio* (1915), una obra de carácter moralizante, dirigida principalmente a las lectoras a quienes se aleccionaba para triunfar en la convivencia conyugal y que, según figura en la portada, fue escrita en inglés por un licenciado de la Universidad del Matrimonio y traducida por José Pablo Ribas. También aparecieron las *Obras poéticas de Enrique Heine* (1914) del mismo Heinrich Heine (1797-1856) considerado el último poeta del romanticismo alemán, que él mismo rompió para dar paso a una poesía más realista. En España sus traducciones fueron muy apreciadas en los salones burgueses.

Dentro la misma temática y de interés elemental para un público femenino finisecular, la editorial publicó *La mujer moderna en la familia* (1907) escrita por la condesa de A, una obra que según el catálogo, aportaba “conocimientos útiles y agradables para las señoras”. (Biblioteca Universal Ilustrada, catálogo 1922); *La mujer y el trabajo: reflexiones sobre la cuestión feminista* (1914) de

Oliva Schréiner traducida por Flora Ossette, y por último, *El libro de la familia* (1915) escrito por Juan B. Enseñat y que se anunció como “el modo de formar el alma, el corazón, la voluntad, la inteligencia y el carácter de los niños y la juventud”.

Otras obras significativas por su visión contemporánea del mundo y sus habitantes fueron *La civilizaciones de la India* (1901) una obra de dos tomos escrita por Gustave Le Bon (1841-1931) y traducida por Francisco Pi y Arsuaga; *La sociedad japonesa: usos, costumbres, religión, instituciones, etc.* (1905) de André Bellessort, una obra que fue premiada por la Academia Francesa y que tradujo F. Sarmiento, así como *En el corazón de Asia. A través del Tibet* (1906) traducida de la versión sueca de Sven V. Hedin por Pelayo Vizuete. Con *Marruecos en nuestros días* (1908), una obra escrita por Eugenio Aubín, la editorial acercó al mundo occidental la realidad del Magreb con una “descripción histórico-pintoresca de lugares, costumbres, instituciones religiosas, políticas, sociales, etc.”, según argumentaba en el catálogo de 1922. Interasantísima debió se la aportación de la *Historia y costumbres de los gitanos: Colección de cuentos viejos y nuevos dichos y timos graciosos, maldiciones y refranes netamente gitanos: diccionario español - gitano - germanesco: dialecto de los gitanos* (1915) escrita por F.M.Pabanó⁶⁹ de quien se reprodujo un retrato en la portada. Una obra que describía la vida de los gitanos con situaciones y anécdotas cotidianas que constituyeron un documento muy valioso para conocer el entorno y la situación social de ese colectivo.

El año 1916 fue un momento decisivo en la trayectoria de la editorial en el que acaecieron dos acontecimientos que marcaron definitivamente el final de su primera etapa. La revista *La Ilustración Artística* dejaba

de publicarse y con ella los últimos títulos de la Biblioteca Universal Ilustrada. *Historia del Renacimiento* (1916) de J. Pérez Hérvas y *Vida y semblanza de Cervantes* (1916) de M. dels Sants Oliver (1846-1920) constituirían las dos últimas obras que conocemos publicadas en



Última serie de títulos publicados en la Biblioteca Universal Ilustrada © LBP

69. F.M. Pabanó fué el pseudónimo de Félix Manzano López. Ver http://www.extramuros.es/sala_prensa/Deflamenco.com%2003-07-08.pdf y <http://www.verbolog.com/bibaut-p.htm>

la prolífera colección que acabó formada finalmente por los 103 títulos de los que hemos destacado los más significativos.

El segundo hecho importante fue el relevo generacional de los editores y con ello el comienzo de una nueva segunda etapa no menos apasionante en el que los jóvenes editores apostarían por la continuidad de las obras magnas pero también nuevas tipologías como fue la infantil que inauguraron con *Narraciones Mitológicas* (1923) de Paola Fumagalli.

Por último, y aunque ya fuera de los límites temporales de este estudio, queremos destacar una obra única y muy especial que la editorial inició en 1923 y que sería un antecedente de las ediciones exclusivas de bibliófilo que publicarían en su segunda etapa. Se trata de *Nobiliari General Catalá* [sic] (1923-1930). La obra, que tuvo un tiraje de sólo 200 ejemplares, numerados y personalizados, es especial por varios motivos, en primer lugar porque su autor fue Félix Doménech y Roura (1888-1977), un gran bibliófilo, cuyo parentesco con la casa Montaner y Simón vino dado por ser hijo del erudito arquitecto y por mantener el orgullo ilustrado de la familia. En segundo lugar, porque aún siendo principalmente compuesta por imágenes, se hablaba de los linajes nobiliarios más representativos de Cataluña, Valencia, Mallorca y Rosellón y fue la primera vez que Montaner y Simón publicaba una obra sin traducir del catalán.

6. DISEÑO E ILUSTRACIÓN

6.1 El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de Montaner y Simón (1868-1922)

6.1.1. La editorial y el libro industrial. Generalidades

Los primeros libros que editó Montaner y Simón, entre 1868 y 1922, fueron una alternativa al libro de bibliófilo artesano, tan de moda entre la burguesía de esa época. A pesar de ser ediciones de confección industrial, que en general se consideraban productos de poco prestigio y eran muy criticados en ámbitos intelectuales⁷⁰, algunas editoriales establecidas en la ciudad y entre ellas la editorial que nos ocupa, ofrecían ediciones ilustradas que presentaban una indiscutible calidad a unos precios más accesibles que los libros artesanos. Como nos observa Pilar Vélez (1996), Montaner y Simón fue la principal productora de un tipo de “libro de lujo” industrial ilustrado, un trabajo que le había hecho merecedora de numerosos premios y elogios tanto a nivel nacional como internacional en las mejores exposiciones universales del mundo. En palabras de Martínez Martín (2001, 108) “no sorprende que se presenten confrontaciones entre los defensores del libro de bibliófilo -el que respeta la esencia del libro como transmisor del conocimiento de todos los

70. Con la producción industrial el libro dejaba de ser un objeto de distinción y cultura, como era, un elemento único que poseía un valor más allá del contenido. También recibía críticas sobre el gusto estético que se le aplicaba, y en consecuencia, nacieron asociaciones de bibliófilos, inspirados en las corrientes europeas como la del inglés William Morris. “La mecanización y la producción del libro de ejecución rápida pero poco esmerada trajo consigo una reacción en contra de esa nueva industria editorial que potenció el libro artesano (...) Un gusto por el historicismo de raíces románticas que recupera las técnicas tradicionales y cuidan de la calidad de las ediciones” (Vélez, 1996: 214).

tiempos- y la llegada masiva del libro industrial” dado que éste último era muy digno de compartir espacio en las estanterías de las mejores bibliotecas.

Hasta finales del siglo XIX el libro todavía mantenía su estatus de objeto de lujo, de instrumento erudito o religioso, pero la industrialización favorecía su reproducción a gran escala y lo que antes había sido un elemento individualizado, iría perdiendo poco a poco su carácter único. Además, en palabras de Francesc Fontbona (2003, 708) “hacia finales del siglo XIX se concretó un nuevo modelo de libro ilustrado que concedía un peso importante a lo artísticamente creativo” y fue, en parte, la ilustración la protagonista del triunfo de la producción de editorial.

Los primeros libros ilustrados que editó Montaner y Simón fueron unas obras de gran formato, *in folio*, extremadamente lujosas, que adaptaron las tendencias de estilo romántico y esteticista de las producciones que se venían haciendo el resto de Europa. Después del éxito de su primera obra, *Ecos de las montañas* (1868) donde se reprodujo la obra gráfica de Gustave Doré grabada al acero por los talleres franceses más prestigiosos, los editores no dudaron en repetir ese formato monumental para las siguientes siete obras que publicaron en su versión española con las ilustraciones del eximio artista. *La Sagrada familia* (1871), donde la amplitud de sus páginas incluso permitió decorarlas con orlas vegetales y animales que enmarcaban el texto, los clásicos *La Divina Comedia* (1871), *El paraíso perdido* y *El paraíso recobrado* (1873), *Orlando furioso* (1883?), las estremecedoras *Fábulas de la Fontaine* (1885) y la *Historia de las cruzadas* (1886) se imprimieron con esa generosidad desbordante.

A finales de siglo, en la época modernista, para adaptarse a las necesidades y a la comodidad de manejo que ofrecía el pequeño formato, los libros reducirán sus medidas a *in octavo*.

En cuanto al estilo de las ediciones de sus primeras décadas, Montaner y Simón continuaba con el libro historicista y los vestigios de un Romanticismo tardío. A pesar de ser una editorial arraigada fuertemente en Barcelona no presentaba ninguna vinculación con el nacionalismo catalán, dado que los vínculos que contrajo fueron prioritariamente con una sociedad de habla castellana. Con una mirada enfocada hacia las tendencias más modernas que corrían por las editoriales del resto de Europa, Montaner y Simón recibía las influencias del esteticismo inglés, del decorativismo francés, del naturalismo y del orientalismo de las artes plásticas, un cóctel de estilos que revertía tanto a nivel literario como a nivel estético en todas sus producciones editoriales y que también se nutría de las estancias en el extranjero de sus propios artistas y profesionales técnicos que volvían de sus viajes aportando sus experiencias. La Barcelona de aquellos momentos era una ciudad considerada muy cosmopolita, donde se instalaban artistas de todas partes y dónde también llegaban

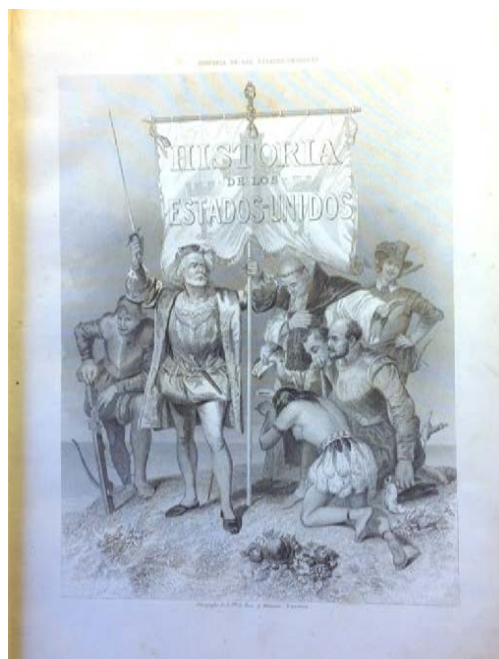
las publicaciones de importación más punteras del mundo que solían reflejar las ideas más frescas y vanguardistas del momento.

6.1.2. Las artes gráficas industriales aplicadas a las ediciones de Montaner y Simón

Técnicamente, “el libro, como objeto de consumo y difusión cultural, se nos presenta como un reflejo material de los nuevos condicionantes técnicos que acompañan la eclosión de la sociedad industrial”. (Martínez Martín, 2001: 108).

Esos primeros años de Montaner y Simón, a finales de los años sesenta del siglo XIX, los sistemas de impresión que contrataba la editorial para la impresión de sus ejemplares fueron los resultados de la zincografía, aunque dado que las técnicas de reproducción evolucionaban muy rápidamente, a finales de siglo XIX, las imágenes que se incluían en las obras se pudieron imprimir con técnicas más rápidas y económicas como fue por ejemplo el fotograbado, un procedimiento derivado de la fotografía.

Sin ir más lejos la *Historia de los Estados Unidos* (1868) fue ilustrada con numerosos retratos calcográficos provenientes del taller de la Vda. de Josep Roca y Hermanos. La precisión y el detalle casi fotográfico de los personajes retratados sólo era posible gracias a un sistema de reproducción tan minucioso como podía ser el grabado en metal, la calcografía, considerada la más noble y de máxima calidad, siempre que fuera ejecutado por talentosos grabadores, como los que sin lugar a dudas disponía el taller de los Roca. Hay que añadir que la calcografía permitía una finura y precisión que respondía muy bien a las exigencias de los artistas más meticulosos y complacía a los editores, pues la resistencia del acero facilitaba la impresión de grandes tiradas –miles de ejemplares– sin alterar ni perder calidad. Fue un sistema caro, eso sí, por el hecho de que no se podía imprimir junto al texto, razón por la cual sólo se utilizaba para este tipo de libros lujosos. Paulatinamente Montaner y Simón dejó de utilizarlo como sistema de



Calcografía de la Vda. de Roca y Hermanos para *Historia de los Estados Unidos*. Tomo I (1868) © LBP



Apreciación de la calcografía de la Vda. de Roca y Hermano para *Historia de los Estados Unidos*. Tomo I (1868). Lámina retrato Abraham Lincoln, p. 249 (arriba) y “Smith salvado por Pocahontas” p.42 (abajo) © LBP

impresión para sus ediciones más elitistas. A medida que fueron evolucionando las técnicas de impresión, las ediciones de Montaner y Simón fueron incorporando litografías y cromolitografías que se iban alternando con xilografías a contrahílo indistintamente en un

mismo volumen. Según la calidad y valor que se le quisiera otorgar a las publicaciones de la editorial, se usaba más una técnica u otra. En *Historia General de España* (1877) de Modesto Lafuente, se aplicaron las tres técnicas aunque para la portada del primer volumen, donde se representaba el retrato del autor, se siguió utilizando el grabado calcográfico⁷¹. En esta obra además, destacaron las cromolitografías atribuidas a Tomàs Padró (Vélez, 1989: 56) y las extraordinarias ilustraciones litográficas donde se representaban los paisajes y los monumentos con una precisión casi fotográfica, todas ellas realizadas en el taller de Magí Pujadas.

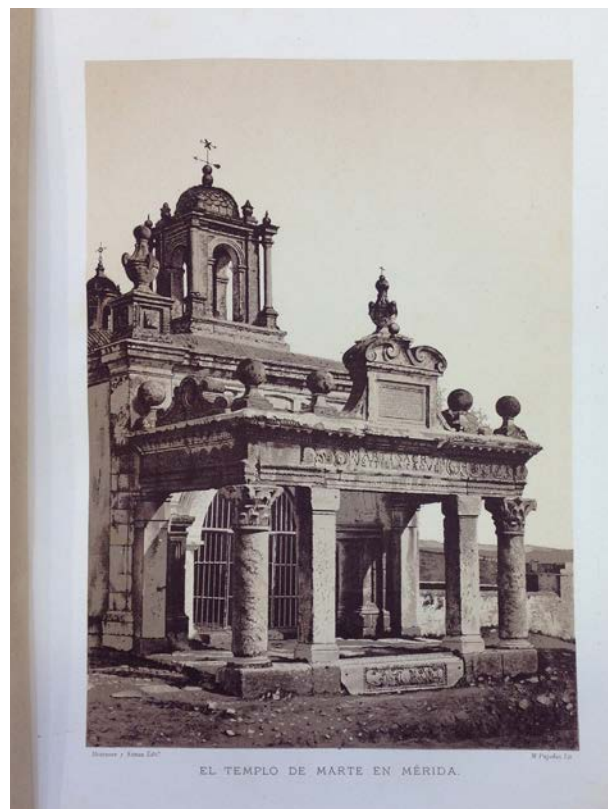
Según la calidad y la espectacularidad que se pretendía en las novedades editoriales se utilizaba una

técnica u otra. La xilografía, que había caído en desuso, se recuperó como sistema más adecuado para abastecer la gran demanda de ilustraciones ya que, a diferencia del grabado en metal, se podían intercalar con el texto en la misma matriz y ser impreso simultáneamente, lo que resultaba sustancialmente más económico. Por eso se utilizaba para imprimir las ilustraciones de los libros más comerciales y el grabado sobre metal, considerado más noble, se reservaba para los libros artísticos de gran lujo y para las portadas de las ediciones más especiales.

71. En realidad, la calcografía o grabado sobre metal en esas fechas acabaría en progresiva decadencia dado que su uso requería de una manipulación mucho más costosa y larga que las nuevas técnicas conseguidas que abarataban el precio de las ediciones.

Por lo que se refiere a la litografía o grabado en piedra, fue una gran técnica que satisfacía a todos los artistas, porque podían ejecutar sus obras sin que un grabador tuviera que intervenir para convertir sus dibujos en formas impresas. En seguida, las imprentas que trabajaron para la editorial incorporaron máquinas litográficas para la reproducción de sus ejemplares. Pero como la piedra era muy pesada y al mismo tiempo frágil, pronto se buscó un sustituto, el zinc, que después de hacer porosa su superficie permitía unos resultados similares. Más tarde, incluso ese material fue substituido por aluminio anonizado. Como hemos indicado anteriormente, la zincografía fue un antecedente del fotograbado y Carlos Labielle dejó buena constancia de su novedosa utilización en la reproducción de los dibujos de Tomàs Padró para las ediciones de Montaner y Simón y concretamente para las de la *Historia Natural* (1872-1876) de Vilanova y Piera. La *Revista Gráfica* habla sobre las excelencias del grabador, de quien, se dijo que “llegó a dibujar dos acuarelas originales de Tomàs Padró, que fueron reproducidas en doce tintas, á pesar de los deficientes que eran entonces así los operarios como la maquinaria de que se disponía” (*Revista gráfica*, 1900, p.61).

Efectivamente, las máquinas litográficas también permitieron imprimir a color. La cromolitografía con la que se llegaron a pasar hasta doce colores, a pesar de resultar ser un sistema de impre-



Cromolitografía y litografía para *Historia General de España*. Tomo I (1877) de Modesto Lafuente. Láminas “Embarcaciones primitivas”, p. 8 y “El templo de Marte en Mérida” p. 95 realizadas en el taller de M.Pujadas © LBP

sión muy vistoso, que se utilizó sobre todo para las ediciones de arte y las novelas más prestigiosas de Montaner y Simón, presentó unos problemas que los impresores del momento no supieron resolver y pronto tuvieron que dejar de utilizarla. Las tintas y los barnices que se aplicaban en su impresión tardaban demasiado en secarse y las láminas se quedaban pegadas entre ellas. La primera idea para solucionar el problema fue la de disponer unas hojas de papel de seda entre medio de las láminas con la pretensión de protegerlas. Desgraciadamente no consiguieron obtener buenos resultados y al final tuvieron que abandonar la posibilidad de aplicar color con dicha técnica. El hecho ya lo denunciaba Luis Labarta en la *Revista Gráfica* de 1901-1902:



La cromolitografía para libros debió abandonarse por no encontrar un sistema de secado rápido. *La creación. Historia natural. Tomo III* © LBP

“En los modernos tiempos el libro ha dejado en muchos casos de ser lo que era, es decir, algo delicado y distinguido, para convertirse en objeto vulgar lleno de dorados de mal gusto en las tapas, é ilustrado interiormente con adhesivos al cromo con diez ó más pringosas tintas, que con el barniz se pegan á las hojas fronteras ó al papel de seda con que se quiso resguardarlas, produciendo en total, tan desatentada y mal llamada ilustración, malísimo efecto á las personas de buen gusto” (Labarta, 1900-1901: 19).

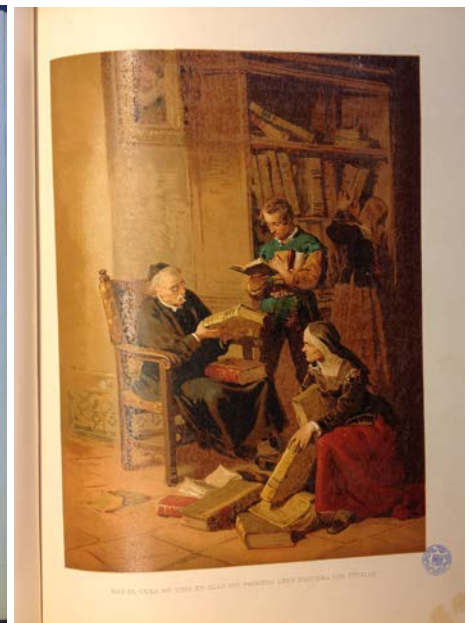
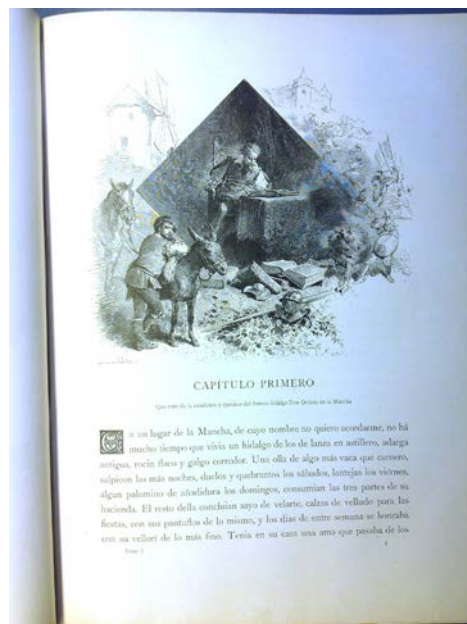
Palabras que en la actualidad corrobora Pilar Vélez (1988) quien nos advierte que efectivamente algunas de las preciosas obras ilustradas con cromolitografías de Montaner y Simón no pueden disfrutarse porque las láminas se quedaron adheridas entre ellas o entre las hojas de seda que supuestamente debían protegerlas, hasta el punto de ser imposible contemplarlas sin estropear los ejemplares.

Los problemas con la cromolitografía obligaron a abandonarla y de ello nos dan cuenta en la misma *Revista Gráfica* de 1900 al decir que “dicho procedimiento que, por desgracia, hoy casi no tiene ya cultivadores, y entre éstos apenas hay alguno de valía” (*Revista Gráfica*, 1900: 61). Más tarde, el mismo Labarta sugería que para imprimir en color se podía recurrir al moderno procedimiento de la tricromía, sistema que acabaría evolucionando hacia la cuatricromía, aunque en esos momentos todavía no podríamos hablar de ella.

Un nuevo sistema de reproducción para imprimir en negro, la reprografía, que aplicaba la electrólisis para la duplicación de matrices, permitió conseguir formas impresoras que resistían más tiradas y, lo más importante, permitía producir tantos galvanos como se necesitaran, hecho que

significó que un mismo libro se pudiera publicar al mismo tiempo en diversos lugares. Rápidamente Montaner y Simón se abasteció de galvanos de importación para sus libros artísticos que poco después imprimía en sus recién inaugurados talleres de la calle Aragón de Barcelona.

El primer libro ilustrado de factura nacional fue el primer tomo de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1880), en el que apreciamos la firma del artista Ricardo Balaca y la de Celestí Sadurní Deop, el gran xilógrafo con taller en Barcelona. La editorial, por tanto, para la impresión de sus libros ilustrados primero se proveyó de galvanos de importación y de grabados xilográficos hasta que descubrió la autotipia, que “se podía aplicar a dibujos de lápiz, acuarela, pintura, etc.



Xilografía de Ricardo Balaca y el grabador Celestí Sadurní para *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1880) Tomo I, cap.1. Cromolitografía del mismo artista “Mas el cura no vino en ello sin primero leer siquiera los títulos” Tomo I, p. 34 © LBP

Se recomendaba para reproducciones artísticas y para las ilustraciones de libros más finas. En cambio, se desaconsejaba para impresiones a gran velocidad o en papeles de mala calidad” (Pinsard, 1897: 89). De modo que, para la reproducción de textos y dibujos se utilizaba el llamado grabado de línea y para las fotografías, el directo o autotipia.

Todos estos sistemas, como señala Pilar Vélez (1996, 196) pronto acabarían desbancados por procedimientos fotomecánicos. La fototipia y la fotolitografía⁷² permitirían reproducir todo tipo de imágenes, desde dibujos a textos, estampas y fotografías en una plancha metálica. La fotografía conquistaba las artes gráficas consiguiendo reproducir sombras, claroscuros y medias tintas gracias a la utilización de tramas. Además, la fotografía ofrecía una precisión de la realidad que funcionaba muy bien para el tipo de libro que editaba Montaner y Simón, especializado en dis-

72. Alphonse Poitevin fue, en 1854, quien primero reportó sobre hojas de gelatina los clichés que obtenía de su cámara oscura (Pinsard, 1897: 158)

ciplinas como la Historia del Arte, de la Arquitectura y los libros de viajes donde la autenticidad de las imágenes los hacían más creíbles y precisos. Con este sistema también salía beneficiado el ilustrador ya que se veía liberado definitivamente del grabador que hasta entonces, había interpretado sus trazos con mayor o menor precisión. El nuevo ilustrador podría dibujar más libremente sus trazos, su ilustración sería más espontánea y los sistemas fotomecánicos reproducirían exactamente sus ideas.

Según podemos observar en el rastreo de las obras publicadas, la editorial combinó las dos técnicas en las primeras novelas, la xilografía para las ilustraciones intercaladas en el texto y las ilustraciones cromolitográficas para las láminas a toda página. Más adelante utilizaron el fotograbado que fue perfeccionándose con otras variantes como el heliograbado, una especie de talla dulce a partir de una imagen fotográfica. Con las ediciones de los años ochenta, la época de gran esplendor para la editorial, el grabado tradicional llegaba a su fin y la Biblioteca Universal Ilustrada desde 1890 ya aparecía con fotograbados en lugar de xilografías o litografías. Las ilustraciones de artistas de prestigio como Apel·les Mestres, Josep Lluís Pellicer, Alexandre de Riquer y de muchos otros, fueron reproducidos con este nuevo sistema de impresión.

Coincidiendo con la segunda época de la editorial y el *Noucentisme*, hubo un resurgimiento de los sistemas de impresión tradicionales, porque en esos momentos, adquirieron un sentido artístico. Las ediciones fueron ornamentadas con dibujos que confeccionaban los artistas esculpiendo maderas o grabando en aguafuerte porque apreciaban estas técnicas como atributo cualitativo de sus trabajos. Las ediciones eran en pequeño formato y las tiradas de ejemplares muy reducidas dado que iban dirigidas a un lector coleccionista elitista que gustaba de este tipo de obras bien impresas y encuadernadas.



Los sistemas de impresión del siglo XX permitieron imprimir en tintas planas ediciones exquisitas como *Nobiliari general catalá* [sic], (1923) © LBP

6.1.3. La confección del libro industrial ilustrado: el diseñador de libros, el maquetista y el ilustrador. El proceso de trabajo para un libro bien hecho

El diseño de las ediciones de la primera etapa de Montaner y Simón hay que entenderlo en su globalidad. Del mismo modo que Trenc (2008, 121) concibe el espíritu de obra de arte total en las artes decorativas y en la arquitectura del periodo modernista, el diseño de libros de Montaner y Simón también obliga a estudiar esencialmente el diseño, la ilustración y la encuadernación como un todo en su conjunto, hecho que ya daba por entendido Pablo Riera y Sans en la *Revista Gráfica* de 1900:

“Desde el punto de vista del editor, el libro es considerado como un todo, cuyas partes han de guardar entre si completa relación de armonía: ha de ser considerado como un edificio en cuya fábrica, si bien han cooperado elementos de muy diversa índole, todos han de haber conspirado á la consecución del fin o destino que ha presidido á la obra” (Riera y Sans 1900: 4).

El uso que hicieron de los materiales de encuadernación más exquisitos para la confección de los ejemplares y la selección de un papel que permitiera una impresión de la mayor perfección posible, hacían indispensable el contar con el trabajo de los mejores diseñadores, maquetistas e ilustradores que las ediciones de esta calidad merecían.

A pesar de que antes de 1900 era difícil ganarse la vida diseñando libros, Montaner y Simón debió considerar que un buen diseño era imprescindible para que sus ediciones destacaran de sus contemporáneas y para ello contrataron en sus talleres a un personal profesional dedicado, especialmente al cuidado de la composición de textos y la compaginación de las páginas.

Aunque el término de “diseñador gráfico” no se utilizó para denominar a estos profesionales hasta mediados del siglo XX, los que se dedicaron a ello ejercían el diseño en todos sus ámbitos, especialmente en el editorial. La insaciable producción editorial provocó el nacimiento de la figura del diseñador de libros y maquetista, totalmente necesario para la confección cada vez más cuidada de las ediciones. Este oficio, anteriormente desempeñado por el impresor o editor del siglo XIX, ahora se convertía en una categoría profesional que planeaba, organizaba y supervisaba todos los pormenores de la presentación de los libros. Eran profesionales que se encargaron del diseño y la composición de la página, de la confección de las cubiertas, de la colocación de las ilustraciones entre el texto, de la correcta elección del papel y su formato, del control de la impresión.

El “diseñador gráfico” que trabajaba a finales del siglo XIX fue normalmente un profesional que dominaba diferentes disciplinas. Muchos de ellos fueron grandes arquitectos, personas cultas con evidentes dotes artísticas que entendían su trabajo como un todo inseparable. Lluís Domènech i Montaner, Josep Vilaseca Casanovas, Camilo Oliveras y Gensana ⁷³ y el mismo Pellicer fueron conocidos como epigrafistas ⁷⁴, eso significaba tener dominio del arte de las letras, de los tipos y de las viñetas, ser autores de marcas y sellos, de exlibris, de cabeceras de periódicos, de cubiertas y portadas para las que realizaron sus trabajos con gran devoción creativa.

Pero aparte de estos artistas excepcionales, existió un “diseñador gráfico” más anónimo que trabajaba en la editorial y que fue, realmente, el artífice de las obras. Como bien indica el Reglamento Interior de la casa editorial que conservamos, el diseñador de libros o maquetista que trabajó en Montaner y Simón debió ser un profesional culto. Además de tener buenos conocimientos sobre lengua y sobre literatura, debió ser el responsable de seleccionar personalmente los más bellos tipos de letra y el material tipográfico necesario a la par que fue sensible hacia la estructura del libro o las características del texto de los autores literarios y tuvo que cuidar de las ilustraciones, encontrar los dibujos o las fotografías más adecuadas conociendo bien las tendencias y los gustos de los lectores a los que iban dirigidas las obras. Una vez finalizado todo este proceso, entre el diseñador y el editor tomaban las decisiones oportunas sobre la colocación de las láminas.

No se acudía al diseñador para que hiciera algo brillante o que llamase la atención con su maqueta sino al contrario, todo tenía que verse de forma lógica al mismo tiempo que se debían articular las partes del libro de forma ordenada, su letra, sus cuerpos, su espaciado y acondicionamiento. Los diseñadores sabían bien cuando tenían que romper la monotonía de una página aplicando viñetas, colofones y elementos ornamentales, detalles que daban vida a la publicación. Ellos eran los responsables de encajar las ilustraciones y fotografías en el espacio de la página reservado para ellas y, lo más importante, procurar insertarlas en el lugar más próximo al texto al que hacían mención, aspecto fundamental para motivar al lector, pero que no siempre se conseguía. Según advertía José Famades en su *Manual de tipografía española*, “en las obras que hayan de intercarse grabados, se hará colocándolos en la página en que á ellos se haga referencia, y en caso de imposibilidad, en la siguiente” (Famades, 1882: 48).

La literatura de este periodo no podía ser concebida sin que llevara ilustraciones que acompañaran el texto que, como bien definía Juan Martínez Moro (2004, 59) “unía el propósito de dar,

73. Ver *Revista Gráfica*, 1900: pp.35-42

74. Pellicer epigrafista, *Revista Gráfica*, 1901-1902: pp.10-14

descubrir o revelar ideas mediante el empleo de imágenes”. Todas las ediciones iban acompañadas de ellas. En la cubierta, en el frontis anterior a la portada donde se acostumbraba a situar el retrato del autor o de alguno de los personajes de la obra, en los inicios de los capítulos a modo de cabecera, en forma de viñeta, sirviendo de fondo para las letras capitales, intercaladas entre el texto y al final como colofón del capítulo. Ilustraciones que pretendían explicar, de otra manera, las escenas descritas por el autor literario.

Otro tipo de ilustración de uso reiterado en las publicaciones de la editorial fueron las orlas decorativas, algunas muy sencillas pero en la mayoría de los casos se trataba de composiciones complicadas de modelos que iban sirviendo de medianil entre las columnas de texto de las páginas tal como observamos en *La Sagrada Biblia* (1871) o repitiéndose en los márgenes laterales como en la versión para la Biblioteca Universal Ilustrada de *Ecos de la montaña* (1894).



Orlas decorativas en *La Sagrada Biblia*. Edición 1883-1884. Cap. XLI, pp.59-62 © LBP

En este aspecto, nos remitimos a Pilar Vélez que nos advierte en que estamos obligados a dirimir entre la dicotomía “Ilustración-decoración” que muchas veces se confunde y en la historia de la ilustración de libros erróneamente han ido unidos. La ilustración, dice la autora, “debe entenderse como la representación gráfica del texto al que acompaña mientras que la decoración, en cambio, hace referencia a ciertos elementos ornamentales que se añaden a ese mismo texto. La ornamentación no tiene el objetivo de facilitar la lectura como si lo hace la ilustración”. (Vélez, 1996: 195).



Orlas fotograbadas de Joaquin Diéguez para *Ecos de la montaña* (1894) Biblioteca Universal Ilustrada © LBP

Desde finales de siglo XIX, la ilustración de libros se consolidó como salida profesional entre los artistas y a

partir de que el mundo de la edición y las artes gráficas alcanzaron su máximo desarrollo industrial, los ilustradores editoriales se multiplicaban día tras día. Atrás quedaron aquellos tiempos en que los ilustradores eran meros trabajadores cuyo esfuerzo “no proporcionaba ninguna consagración a los autores, y se tenía por trabajo mecánico y secundario esta habilidad, más por afición y méritos artísticos; anónimo, aunque a escondidas se incrustasen unas iniciales” (Montañés Fontela, 1947: 124). Ahora la ilustración, verdadero periodismo del lápiz, según el poeta y crítico de arte francés Théophile Gautier, se convertía en un trampolín para la fama y la notoriedad de los artistas y no en vano, les honraba ser elegidos para ilustrar las grandes ediciones decimonónicas. Como asegura Aitor Quiney:

“Se produjo, también, un cambio radical en el concepto sobre el papel del ilustrador. La ilustración dejó de ser una simple repetición gráfica del texto al que acompaña y comenzó a adquirir una mayor y completa consideración artística. Ahora, se trataba de la interpretación personal y subjetiva del propio artista que realizaba la ilustración” (Quiney, 2010: 9).

Este hecho significó una valorización al alza de la profesión y provocó la proliferación de profesionales dedicados a la ilustración editorial posibilitando la aparición de especialidades. Desde el retocador especializado en corregir defectos imprimibles, especialistas en dibujo científico, maquinaria, ciencias, etc., hasta el ilustrador de escenas costumbristas. Dada esta naturaleza variada de los ilustradores y por lo que constatamos en los libros contables de la editorial, no nos consta que la editorial tuviera contratados a ilustradores en plantilla así que normalmente eran profesionales independientes a los que se les encargaba trabajos concretos. Saber elegir al ilustrador adecuado para cada proyecto editorial debió ser un trabajo difícil que tuvieron que resolver los expertos editores.

Con la intervención de la fotografía en el sector editorial, algunas de las obras editadas, principalmente libros de viajes o de historia del arte, dejaron de ser ilustradas por artistas gráficos y fueron ilustradas con fotograbados que explicaban una realidad de una forma más objetiva. Aún así, en el campo científico la ilustración tuvo un uso que nunca podría haber sido substituido por la fotografía. En aquellos ámbitos científicos en los que se hacía precisa una descripción detallada de los objetos a representar, el ilustrador podía explicar gráficamente cualquier detalle, especialmente en el caso de la botánica y la biología, con mayor precisión y desde un punto de vista y un encuadre más exacto que el que resultaba de la fotografía.

Los ilustradores que trabajaron en el campo editorial y especialmente los que lo hicieron para Montaner y Simón, debieron ser personas bien instruidas y tener buenos conocimientos de lo que

debían dibujar. Además tenían que saber realizar investigaciones y consultas muy precisas para ilustrar los temas encargados. Como advertía Esteve Botey, los conocimientos y la formación que recibía el ilustrador debían ser ajenos a los de la pintura. El ilustrador debía ser “un tipo profesional de actividad netamente diferenciado” y afirmaba que:

“el libro debe ser la síntesis del espíritu artístico y literario, armonizado en su realización por la técnica gráfica, con originalidad despreocupada de efectismos, y sin obedecer asechanzas imitadoras de antiguos y nobles procedimientos con otros engaños que equivocan a las gentes sencillas.” (Esteve Botey, 1948: 259).

El profesional dedicado a la ilustración editorial provenía normalmente del sector artístico y llegaba a tener una educación bien formada en Bellas Artes. Muchos de ellos eran pintores frustrados que no alcanzaban a sobrevivir con la venta de lienzos y en cambio sí lo conseguían gracias a la ilustración de libros aunque estuviera mal pagada. Aún así, los artistas tampoco renegaban de ser ilustradores, porque en realidad el dibujo sobre papel les proporcionaba una libertad y una espontaneidad creativa mucho más inmediata que la técnica pictórica, más rígida. Su oficio les proporcionaba un medio para expresar sentimientos y sensaciones de una manera mucho más rápida que la pintura y, a pesar de estar poco reconocido entre algunos sectores sociales, les permitió difundir el arte en palabras mayúsculas. Así lo constatamos en un artículo que dejó escrito Apel·les Mestres⁷⁵ en homenaje póstumo a su amigo Pellicer reconociendo su talento y en la que recogía una conversación entre ellos:

“A qué empeñarnos en que sólo pintando se puede ser artista y consumir miserablemente la existencia embadurnando telas? No: también dibujando se puede hacer arte; y hay que poner todo nuestro esfuerzo para conseguirlo y para que el público se convenza de ello.” (Mestres, 1902: 589-590).

Y es que en realidad, insistía Mestres, a la sociedad española le costó mucho tiempo reconocer el valor artístico y la función cultural de difundir el arte a los sectores más amplios de la sociedad, que alcanzó el trabajo de los ilustradores. En palabras escritas por Mestres:

-Fulano es pintor Ohh!!! Exclamaba el público -Zulano es dibujante ¡Ah!.... ¿y nada más que dibujante?» Ese era el criterio del público hacia poco más de veinticinco años, y esa era la triste perspectiva que se ofrecía á aquella gran alma de artista que Pellicer poseía. (...) Porque en

75. La cita la recoge Francesc Fontbona (1983: 88-95) y puede consultarse íntegramente en (<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002640050&search=&lang=es>)

el extranjero hacía ya algunos años que se creía como artículo de fe que á un dibujante podía llamársele artista” (Mestres, 1902: 592)

Nos referiremos ahora a otros aspectos de la profesión como son la forma de proceder entre la editorial y el artista. Normalmente, el editor después de escoger y llegar a un acuerdo contractual con el profesional que iba a trabajar para la obra, le entregaba el texto o un resumen del mismo y en un *briefing* les explicaba lo que debería ilustrar. El artista, en función del tipo de obra, tenía plena libertad creativa para interpretar los textos aportando su estilo propio.

Como hemos podido advertir, la profesión de ilustración se hizo tan necesaria y adquirió tal importancia que pronto surgieron agentes artísticos, especialmente a escala internacional, que ofrecían un buen servicio a ambas partes implicadas en el negocio, dando prioridad al proyecto del editor pero al mismo tiempo representando los intereses de sus artistas. Montaner y Simón recurrió a la compra de grabados a esos agentes artísticos, normalmente ilustraciones técnicas, científicas o históricas. En cambio, para el consumo de ilustraciones nacionales, que solían ser más narrativas, interpretativas y creativas, no hemos apreciado la existencia de dichos intermediarios.

El ilustrador de finales del siglo XIX había entrado en una fase de libertad creativa gracias a las nuevas técnicas de impresión que le habían permitido desarrollar sus trabajos gráficos sin la necesidad de recurrir a la interpretación del grabador que hasta entonces había transferido sus imágenes en madera o en planchas metálicas. La xilografía y el grabado calcográfico habían sido reemplazados por la litografía y más tarde por el fotograbado, técnicas que le permitían trabajar con todo tipo de técnicas pictóricas (lápiz, pluma, carboncillo, acuarela, gouache, óleo, etc.) y después reproducirlas fácilmente a partir de tramas fotográficas. Además, desde finales de siglo XIX, el sector gráfico dispuso del *Papel Ton*⁷⁶ un nuevo material de dibujo de origen francés con el que los ilustradores podían conseguir un efecto de claroscuro y de profundidad en sus originales pluma. Artistas como Apelles Mestres para las *Obras completas del Duque de Rivas* (1884) y muchos otros para la *Ilustración Artística* utilizaron este tipo de papel, que le dotaba a sus ilustraciones de un carácter muy personal.

76. El Papel Ton, comercializado por la Casa Thomas de Barcelona, fue un papel estucado y tramado en el que el artista podía dibujar sus trazos a tinta y después rascar el estucado para crear luces y sombras. Así conseguía un efecto de media tinta en sus plumas. Se utilizó entre los años 1880 y 1890. Se puede consultar a Fontbona, Francesc. *Suma Artis*, vol XXXII. Madrid: Espasa Calpe, 1988 (pp.434-436).

En el proceso de producción de un libro intervenían varias fases.

Una vez redactado por los autores y revisado por los correctores literarios, el ejemplar manuscrito o mecanografiado (a partir de 1911 tenemos las primeras cartas escritas a máquina por José Pérez Hervás) pasaba a la Sección tipográfica. Allí un equipo de componedores tipográficos, cajistas letrados, recibían las instrucciones del editor y componían letra a letra el texto que debía imprimirse. Después se ejercía una revisión ortotipográfica exhaustiva que como se desprende de una carta que Aniceto Pagés escribía a la editorial,:

“mucho cuidado con las pruebas, sr. Simón (...) los cajistas tienen que fijarse mucho y el atendedor no puede distraerse, pues donde hay versales había versalitas y viceversa. Si no se pone mucho cuidado, saldrían más barbaridades y repeticiones de las que antes había”. (BC, *Fons Borràs*, caja P1. Pagés, 03.11.1886).

Las formas impresas estaban listas para entrar en máquinas y constituir los pliegos de las futuras páginas del libro. El manual tipográfico de Serra y Oliveres advertía que los correctores, además de eruditos, debían conocer indispensablemente las reglas tipográficas. Su trabajo:

“no consiste sólo en indicar los errores sino que además debe hacer notar las impropiedades tipográficas, las operaciones monótonas y de mal gusto” (Serra y Oliveres, 1852: 294).

No tenemos constancia en los inventarios ni en los libros contables de que Montaner y Simón, al menos en esta primera época, hubiera incorporado linotipias a sus talleres tipográficos. El hecho sorprende porque este tipo de maquinaria se anunciaba en la prensa especializada con bastante regularidad y las imprentas, sobre todo las de gran volumen de producción y las que se dedicaban a la prensa como es el caso, hacían uso de ellas porque permitían ahorrar tiempo y esfuerzo. La linotipia servía para componer a máquina líneas enteras de caracteres y además facilitaba las correcciones, pues no era preciso rehacer todo el texto. Con estas máquinas, la velocidad de composición se multiplicó por cinco pues comparado con el trabajo de un buen cajista que sólo podía componer unas dos mil letras por hora, un linotipista podía alcanzar las diez mil. Que Montaner

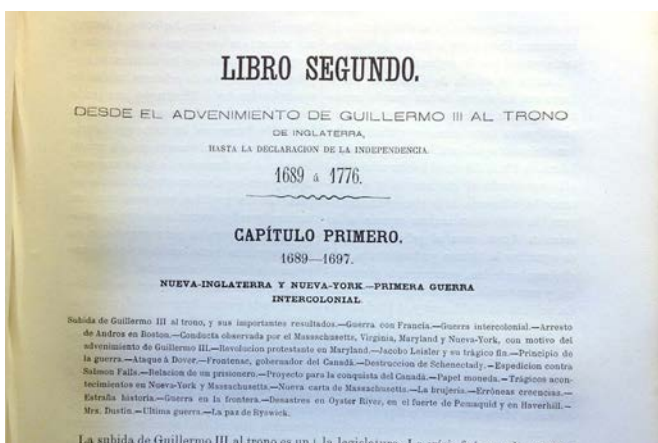


Los artistas de finales de siglo XIX utilizaban papel Ton para simular tonalidades con el lápiz. Ilustración de Apeles Mestres para *Obras completas del Duque de Rivas* (1884) © LBP

y Simón no tuviera linotipias en sus talleres podría ser debido a que el principal objetivo de nuestra editorial nunca fuera la cantidad de producción sino la calidad de sus ediciones y ese requisito exigía la confección tipográfica manual.

En lo que se refiere a la tipografía utilizada, si atendemos a lo que explican los investigadores en el siglo XIX hubo un influjo manifiesto de las formas tipográficas basadas en las antiguas romanas francesas, la mayor parte de las editoriales existentes utilizaron tres tipos de letras: las antiguas, las elzeverianas y las didot (Raquel Sánchez García, 2001: 114-116). Montaner y Simón aplicó en los textos de sus primeras ediciones esos tipos elzeverianos, pero para distinguirse del resto de las editoriales contemporáneas, ellos las adquirirían en Inglaterra, como ya hemos indicado, a *Miller & Richard*. Eran tipografías novedosas que las pocas fundaciones que existían en nuestro país todavía no podían proporcionar y que por su exclusividad aportaban a sus ediciones un carácter moderno y elegante en consonancia con las ilustraciones que incluían y que los diferenciaba ampliamente de la competencia.

Sin embargo, en algunas primeras ediciones, siguiendo las tendencias del momento, la editorial también hizo uso combinado de múltiples estilos tipográficos –romanas, didones y mecanas- y diferentes tamaños de letra jerarquizando cabeceras, titulares, subtítulos, cuerpo del texto y pies



Las ediciones del siglo XIX combinaron múltiples estilos tipográficos siguiendo las tendencias del momento. *Historia de los Estados Unidos* (1868) © LBP

de foto. En la *Historia de los Estados Unidos* (1868) contamos hasta 14 tipos de letra diferentes. Aún así, por norma general se utilizaron caracteres de cuerpos pequeños, hecho que respondía al nivel de lectura que podía soportar el público lector erudito y letrado al que iban dirigidas las obras. Para estos, la letra impresa podía alcanzar el cuerpo 10; para destinos menos iniciados en la lectura fue preferible un cuerpo 12, e incluso 14 con interlineados de texto anchos y espaciados. Este tipo de composición fue ineludible en ediciones poéticas donde los blancos dominaban las hojas y se hacían resaltar las ilustraciones en el texto. Pero tenemos constancia, por las compras

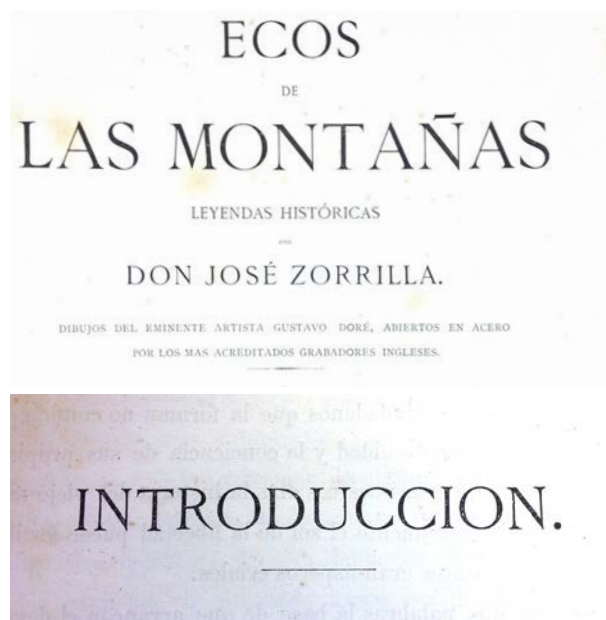
reflejadas en los libros contables de la editorial, que las letras más frecuentes fueron de cuerpo 11 elzeverianas (Diario núm.5, 19.09.1890).

La exquisita elección de los caracteres que utilizaba Montaner y Simón para sus primeras ediciones monumentales provenían de fundiciones inglesas. La utilización de esos tipos más exclusivos como las *Great Primer* de la *Miller & Richard* de Edimburgo otorgaron una belleza tipográfica a sus ediciones que debió constituir un argumento ineludible para distinguirse del resto de las editoriales catalanas que encontraban suficiente componer sus libros con los ocho tipos de letra más convencionales -la Garamond, la Baskerville, la Platin, etc.-. Desde 1890 descubrimos que la editorial ya se abastecía de caracteres nacionales y son numerosos los pagos a la sede barcelonesa de los *Sucesores de J. Neufville* en concepto de kilos de letras e interlíneas sin especificar.

Lo primero a considerar en la selección de los caracteres consistía en ofrecer un tipo de letra legible, sencilla, que presentara el texto de forma natural. El diseñador debía escoger el cuerpo de letra adecuado considerando siempre el nivel de lectura de su público lector. Para las obras eruditas, constatamos que se utilizaban letras pequeñas, entre un cuerpo 10 y 12, e interlineado estrecho que los hábiles lectores aceptaban cómodamente. Para un público menos avanzado, normalmente lector femenino, se aplicaban cuerpos de letra e interlineados mayores generando páginas más espaciadas.

Había tres tipos de obras de lujo, según los manuales de tipografía del momento, “las unas que contienen grandes márgenes; y las otras con los márgenes guarnecidas ya sean de filete, orlas, etc., y las otras obras pintorescas” y se recomendaba que en la composición de sus páginas “como se les da grandes márgenes y se interlínea mucho la materia, se deberá dar a los títulos el blanco mayor que permita el tamaño del papel” (Serra y Oliveres, 1852: 121).

Los hábiles cajistas organizaban los textos en las formas impresoras teniendo en cuenta las páginas en las que se deberían incluir las matrices xilográficas o los fotograbados que contenían las imágenes, elementos que en el sistema tipográfico eran independientes. Haciendo caso a las indicaciones del mismo Serra y Oliveres:



La *Great Primer* de la *Miller & Richard* otorgó una gran belleza tipográfica a las primeras ediciones de la editorial © LBP

“en las obras pintorescas se tendrá gran cuidado de intercalar el grabado que representa un objeto en la misma materia donde se describe. Si tiene cabeceras alegóricas se procurará colocarlas cada una con toda su propiedad, y no repetirla en otro capítulo cuya materia sea totalmente diferente, aunque sea de un mismo asunto ú obra. Otro tanto se observará con las iniciales alegóricas.”(Serra y Oliveres, 1852: 122)

Para las obras poéticas la composición era complicada. El cajista además de componer las páginas con un espaciado fijo, debía evitar las divisiones de palabras por lo que los cálculos y la experiencia tipográfica eran imprescindibles. En esta tipología, su ojo era fundamental para facilitar el buen ritmo de lectura y proporcionar belleza a la página.

Mientras la composición de los textos se hizo de forma tipográfica el trabajo fue manual y lento. Una vez impreso el libro se deshacían las composiciones y se devolvían las letras a los cajetines de los chibaletes correspondientes hasta darles un nuevo uso. Hubiera sido imposible almacenar todas las formas impresoras en previsión de futuras reediciones, pero gracias a la invención de la estereotipia se consiguió obtener unas planchas más manejables que evitaban tener que componer las páginas de nuevo. La facilidad que se alcanzaba con este nuevo sistema era aún un proceso muy costoso y debían de estar bien convencidos del éxito de la edición antes de estereotipar una obra. El sistema evolucionó hasta conseguir unas planchas flexibles circulares que se adaptaban a las imprentas rotativas mucho más rápidas que permitieron economizar y producir grandes tiradas de libros.

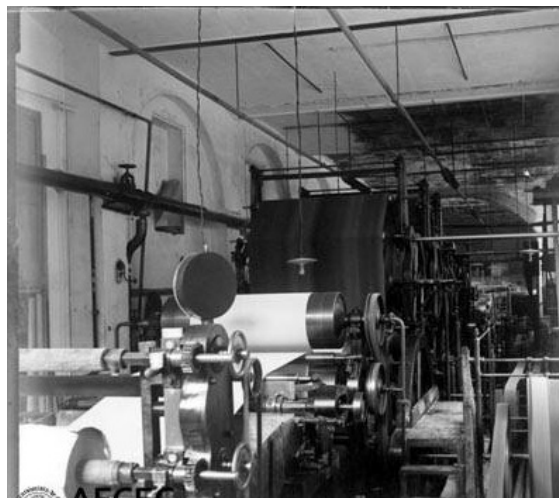
Una vez completadas las formas impresoras con su texto y sus ilustraciones incorporadas, era el momento en el que el tipógrafo maquinista preparaba las resmas de papel que el diseñador y el

editor habían seleccionado para introducirlas en máquina e iniciar la impresión. En las primeras ediciones de lujo, Montaner y Simón se abasteció principalmente de papel de hilo de importación. Una de las fábricas de papel más importante del mundo entero, la belga *E.L. Godin & fils* de Huy era la gran proveedora de papel para las ediciones artísticas de la editorial catalana aunque para otras tipologías más corrientes y sobre todo, cuando las fábricas españolas pudieron ofrecer papeles de mayor calidad, trabajaron con suministradores nacionales, entre ellos con los *Sucesores de Torras Hermanos*.



Godin et fils en Huy (Bélgica) en los primeros años fue uno de los mayores proveedores de papel de hilo
© Musée Royal de Mariemont

El siguiente paso del proceso debía ser distribuir las diferentes formas impresoras de las páginas de los pliegos en el formato del papel y en las prensas planas o, más adelante, cilíndricas, se procedía al tiro y retiro, es decir, a imprimir en su cara y en su dorso. Y a continuación, una vez impresos, las hojas pasaban a las máquinas plegadoras que constituirían los cuadernos con sus dieciséis páginas.



Fábrica paperera Torras de Sant Joan les Fonts, Foto Arnau Izard i Llonch (1897-1993), 1918 © AFCEC

Cada entrega, que como sabemos, se vendían por suscripción y el cliente recibía el pliego o cuaderno que podía incluir las láminas con las ilustraciones grabadas, venía con una signatura y otras precisiones -número del tomo, por ejemplo- impresos en el pliego para facilitar el trabajo del encuadernador. En la última entrega se suministraba la portada, la pauta para la colocación de las láminas y las tapas de la cubierta. El siguiente paso era su encuadernación donde, a partir de esa indicación en el pie de línea, un número o signatura que llevaba cada primera página de un pliego y las “pautas para la colocación de las láminas” que figuraban en la última entrega que realizaba el editor, se procedía al cosido del ejemplar, normalmente realizado por meticulosas manos femeninas.

Con el volumen cosido, normalmente en cinco puntos, se prensaba y guillotínaba hasta conseguir el formato definitivo. Tan sólo quedaba unir el cuerpo del libro a un lomo y ahuecar el cajo para que pudiera abrirse con facilidad. El lomo solía reforzarse con una tira de papel más grueso, hecho a la medida que en muchas ocasiones se aprovechaba del material de impresiones defectuosas. Para finalizar, se procedía a insertar las guardas, un papel de mayor gramaje y constitución resistente que permitiría unir las tapas de las cubiertas al cuerpo del libro. A partir



Para reforzar el cosido de las ediciones se reutilizaba material reciclado © LBP

de esa fase, ya podía intervenir el grabador que realizaría la estampación de la cubierta diseñada por el artista, el título tipográfico de la obra en el lomo y las ornamentaciones que embellecerían el volumen.

Todas las publicaciones de Montaner y Simón siguieron una misma fórmula de maquetación. Una vez abierto el libro, unas primeras páginas preliminares en blanco antecedian a la portada. Eran la anteportada o portadilla, unas páginas que protegían a la verdadera portada y que también servían para identificar la obra que siempre se encartaban o se unían a unas guardas. En las obras de lujo, según subrayaba Famades (1882: 48), se incluía un prólogo y unas advertencias y sobre todo, se prestaba atención para que todos los capítulos empezaran en la página impar.

A continuación venía la contraportada y la portada que formaban una doble página enfrentada. En los libros de lujo era frecuente que la contraportada se ocupara con un grabado calcográfico, a menudo impreso en un proceso separado que el encuadernador juntaba al cuerpo del libro y que junto a la portada, generaba una doble página que daba acceso al contenido del libro. El mismo Famades observaba que:

“La página que conocemos con el nombre de portada es, á no dudar, el caballo de batalla de una obra, puesto que, á más de ser, por lo general, el trabajo más importante de un libro, muchos creen que por la portada se puede juzgar del mérito de una obra y del buen nombre de un establecimiento” (Famades, 1882: 49)

El texto que se ofrecía en la portada respondía a la fórmula sencilla de informar del autor literario, del título de la obra, del traductor y del autor artístico, si procedía. En la parte inferior, al pie de imprenta distanciado de esta cabecera, se situaba el nombre de la editorial y la fecha de la edición. Siguiendo las ordenes que advertía Famades,:

“es indispensable que haya una separación notable entre el último título y el pié de imprenta, en cuya separación se pone un filete ó adorno, en los casos que no haya grabado.” (Famades, 1882: 52)

Efectivamente, en algunas ediciones de Montaner y Simón, las portadas se decoraban con alguna pequeña ilustración que solía hacer alusión al contenido narrado en la obra.

El diseñador establecía un orden de importancia para cada elemento y le asignaba un valor tipográfico, lo que conocemos como la jerarquía de la información. Ortotipográficamente fueron maquetaciones perfectas cuyo purismo tipográfico no olvidaba ningún signo de puntuación.

En la maquetación de los libros que publicó Montaner y Simón en su primera época aplicaron a sus portadas la clásica norma de la Jarra etrusca o de Médicis ⁷⁷, o como para los ejemplares románticos también denominó Ma. Carmen de Artigas-Sanz (1953, 53) ⁷⁸ en jarra o ánfora, que se caracterizó por crear una simetría compositiva a partir de la disposición de las líneas de texto de forma escalonada sobre la alzada, de manera que la información aparecía más estrecha en el centro y más ancha en los extremos de la parte superior y de la parte inferior. La distribución de la información que figuraba en la portada (título, autor literario, autor artístico, editorial, fecha, etc.), además, respondía a su orden jerárquico, eso es, dando diferentes valores tipográficos al texto, con cuerpos de letra de mayor o menor medida, según su relevancia. Los títulos de las obras, especialmente los de formato monumental y lujosos, se imprimían con tinta roja, recurso gráfico que les daba presencia y los destacaba del resto de la información.

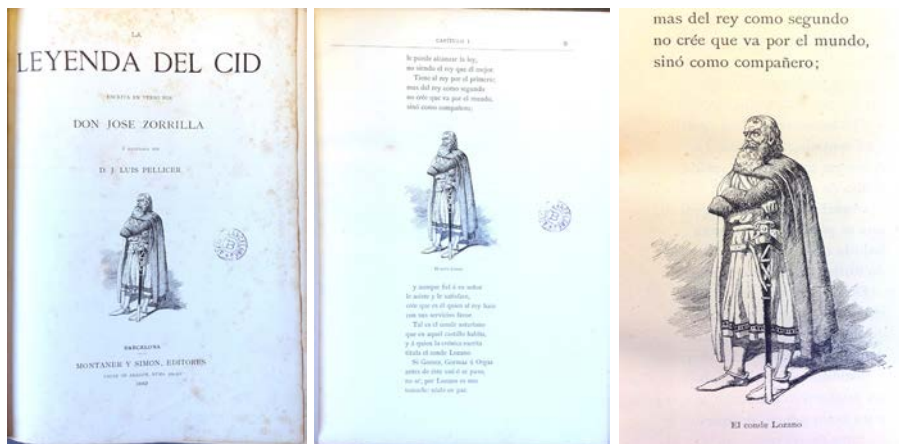
También Serra y Oliveres había dejado instrucciones para los diseñadores y maquetistas de cómo debían ser las portadas regulares de los libros elegantes y de buen gusto. Fueron, indiscutiblemente, normas que Montaner y Simón estableció con rigurosidad en todas sus ediciones:

“Para que una portada de las regulares pueda presentar todas las buenas cualidades elegantes de simetría y buen gusto es necesario que sea lijera, es decir, que solamente lleve el título de la obra con el nombre del autor; y los títulos en el caso que los tenga, después un filete, o bien el tomo con su número dado el caso que la obra se componga de mas de uno, y por pie la ciudad donde se ha impreso, nombre y casa del impresor con el año de impresion. Otros ponen en su lugar el nombre del editor, etc.; en este caso el del impresor se colocará detras de la falsa-portada. (...) En las obras de lujo no se pondrá puntuación al final de línea en la portada, especialmente en las de letra mayor, a causa del mal efecto que presenta.” (Serra y Oliveres, 1852: 126).

A menudo las portadas se adornaban con alguna pequeña ilustración que anticipaba las que

77. Para más información sobre la norma de Jarra etrusca o de Médicis, se puede consultar Breves indicaciones para la composición tipográfica moderna de Eudald Canibell y Juan Russell (Revista Gráfica, año XIII, núm.I-II-III, enero, febrero, marzo 1913) que a su vez hacía referencia al manual de Serra y Oliveres donde el autor definía y dividía las portadas en tres tipos “regulares á las que se da la forma de un Jarro de Médicis, irregulares a las que se da la figura lapidaria, y compuestas a las que por su tamaño muy grande ó muy chico, etc., estan comprendidas en estas tres clases” (Serra y Oliveres, 1852: 126).

78. “La forma de jarrón o ánfora cuyo elemento superior está formado por el comienzo del título, que corre según una primera recta horizontal. Los extremos de las líneas a las siguientes evocan el contorno de la parte central del vaso, y el pie de imprenta corresponde a la base” (De Artigas-Sanz, Ma. Carmen. *El libro romántico en España*, 1953, 53).



Las portadas se decoraban con alguna ilustración del contenido interior. *La leyenda del Cid* (1882) Dibujo de Josep Lluís Pellicer © LBP

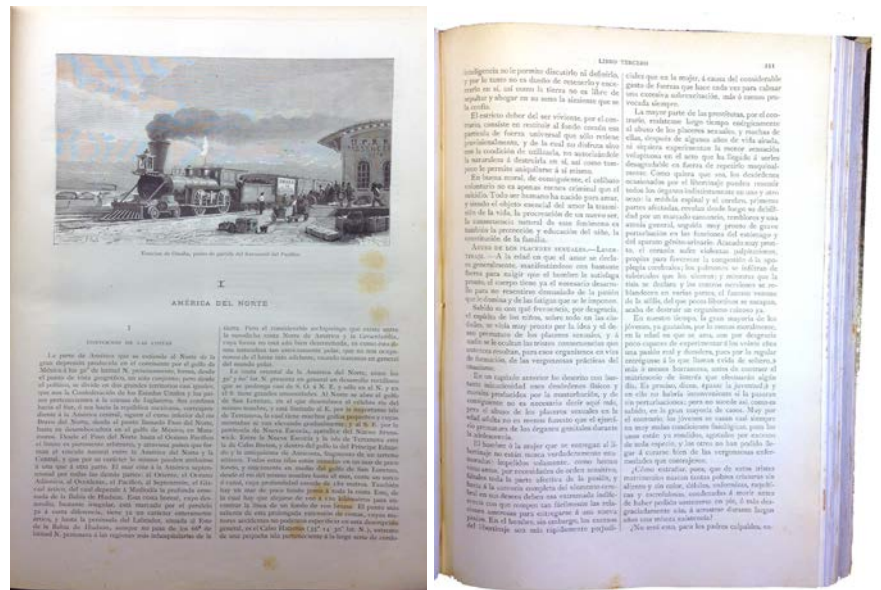
podían encontrarse en su interior. Así se hizo en *La leyenda del Cid* (1882) con un retrato del personaje dibujado por Josep Lluís Pellicer o en las *Obras completas de Campoamor* (1888, 223) que repitió en la portada un pequeño dibujo de una figura femenina sentada en la orilla del mar, dibujo firmado por J.E. Sala y grabado por López que ilustraba unos poemas del autor.

En lo que se refiere el diseño y composición de las páginas, a excepción de los libros artísticos ilustrados por Gustave Doré y las ediciones especiales de poesía, los primeros libros *in folio* de historia y de temas científicos editados por Montaner y Simón entre 1868 y 1886 mantuvieron una composición semejante a la de las hojas de prensa, es decir, organizando el texto en columnas estrechas. En general, los libros mantenían ese diseño a doble columna porque era el formato que el público lector estaba más acostumbrado a leer y no rompía con los hábitos de lectura decimonónica. Para motivar al lector al consumo de libros se utilizaron varias estrategias. Además del componer el texto a doble columna, otra idea fue la de intercalar numerosas ilustraciones, también como influencia de los periódicos, precisamente al lado de las palabras en las que se describía la escena. El hecho cumplía un doble objetivo. Por un lado, con las imágenes se facilitaba la comprensión y el recuerdo del texto y por otro, se incitaba a una lectura más atractiva con láminas intercaladas o con viñetas decorativas al comienzo y al final del capítulo.

Los libros que se consideraban artísticos, presentaron una nueva composición de página que se alejaba del modelo estereotipado de la doble columna de prensa. El libro modernista presentó un cambio radical en el diseño respecto al libro romántico y el libro esteticista premodernista. Dijo Botrel (1996, 258) que empezó a apreciarse una clara consciencia por el diseño, a ver la importancia de los blancos que separan cada línea, cada palabra y a determinar el tamaño de los tipos, mayor de los usuales de ese período cuando los cuerpos 9 ó 10 eran una constante en los libros. Se decidieron entonces que el diseño del texto fuera más espaciado porque así eran más fáciles

6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)

de leer sobre todo a un público para quienes la lectura todavía suponía un esfuerzo. Unos tipos, un interlineado más ancho que el propio texto, unos márgenes amplios y un formato que, en definitiva, respondían a las necesidades prácticas de los lectores recién iniciados. En palabras de Eliseu Trenc (1977, 30) desde el punto de vista tipográfico se tuvo una visión muy arquitectónica del aspecto de la letra.



La composición de página se realizaba a doble columna con ilustraciones de cabecera al principio de capítulo. *La tierra y sus habitantes* (1879) “América del Norte”, p.28 y *La vida normal y la salud* (1886), p.211 © LBP

Para las páginas interiores de las publicaciones de Montaner y Simón, los diseñadores del taller

tipográfico también fueron unos grandes profesionales que supieron aplicar con gran maestría los saberes de las artes del libro. Conocían bien las cualidades esenciales clásicas de las páginas y así lo aplicaron: adaptaron la simetría y el equilibrio de las proporciones próximas a la sección áurea renacentista, tuvieron un cuidado absoluto de los blancos y de los negros, respetaron márgenes e interlineados espaciosos y prestaron mucha atención a que la colocación de las imágenes respondiera al sentido coherente del texto narrado. Pero hay que tener en cuenta que todo ello fue posible gracias a los grandes formatos que manipularon en los libros, sobre todo en los lujosos de temática artística aunque en realidad, todos estos conceptos también los apreciamos incondicionalmente en otros libros de mayor consumo.

Existió una “reforma tipográfica” impulsada por la Sociedad Tipográfica de Barcelona que defendía el orden en la composición, un criterio más unitario para la selección de caracteres que debían utilizarse en los textos, más amplitud de márgenes, la supresión de la doble columna y la introducción de tintas de color (Vélez, 1988: 454/10)

Con la *Historia General del Arte* (1886) dirigida por Lluís Domènech i Montaner, no sólo se hacía alarde de los nuevos avances que permitían las artes gráficas en cuanto a usos cromáticos y sistemas de reproducción si no que además, la composición de página con márgenes amplios



Ilustraciones de cabecera de capítulo de Padró y Moracho (grabador) para *La creación. Historia natural*. Tomo I (1872) © LBP

y el texto a una columna justificada a los dos lados, representó una gran innovación en el diseño del libro erudito. Un diseño que se alejaba de los estándares decimonónicos y se adelantaba a los gustos de una sociedad moderna.

En el interior de las obras editadas por Montaner y Simón de su primera etapa se podían clasificar varios tipos de imágenes. Las más comunes eran las ilustraciones que se situaban al inicio de los capítulos y que se llamaban “de cabecera”. Ocupaban la parte superior de la página o incluso podían entrelazarse con la columna de texto. Eran dibujos muy descriptivos y solían anticipar visualmente el contenido de la narración. Donde acababa el texto del capítulo, se remataba con una pequeña ilustración llamada “colofón” o “final” que a veces no tenía un significado que fuera más allá de su función decorativa. Solía justificarse en el espacio central de la columna de texto cuando éste no llegaba a ocupar toda la página y así se evitaba dejar demasiado espacio en blanco. Dentro de este grupo podríamos incluir las letras capitales cuya función era sólo ornamental y que también se situaban al inicio del capítulo. Otro tipo de imágenes eran las que se intercalaban entre el texto adaptándose al formato de texto y la página, entre ellas las llamadas “viñetas” y también las “decorativas” que en algunos casos llegaron a ser gráficamente muy complejas como las que encontramos en *La Sagrada Biblia* (1871-1873) o en la versión económica de *Ecós de las montañas* (1894) en la que se repitieron sistemáticamente y de forma aleatoria, veinte modelos diferentes de orlas con motivos florales, retratos de personajes, animales, pájaros y armas diseñadas por Joaquín Diéguez. Técnicamente estos tipos de ilustraciones estaban impresas a una tinta, normalmente en negro y eran los llamados “dibujos de línea” o “plumas” donde los grises

se conseguían apretando o engrosando los trazos y que se estampaban con matrices xilográficas junto la composición de texto tipográfico en la misma forma impresora. Por último, las láminas a página entera que podían estar impresas a una tinta o a color.

Cuando eran ilustraciones de varias tintas se imprimían aparte en un papel de mayor gramaje y el encuadernador las colocaba entre las páginas de texto de la obra en la fase final de cosido. Todas las obras que venían acompañadas de ilustraciones a toda página o de láminas cromolitografiadas, éstas incluían un pequeño texto, normalmente una frase corta extraída de la propia narración que impresa en la página actuaba como pie de foto y después servía al encuadernador como referencia numerada de la pauta para ubicar las láminas entre las páginas foliadas del texto. Estas láminas podían estar realizadas en litografía o cromolitografía o ser impresas a partir de grabados xilográficos o calcográficos. Como que para la reproducción en negro estos sistemas no ofrecían la gama de grises que se deseada, se buscaron nuevos procedimientos capaces de reproducir sombreados y semitonos. Así fue como a partir de la fotografía se llegó a la reprografía.



Ilustraciones de cabecera de capítulo y colofón de Doré para *Las Fábulas de La Fontaine* (1885) © LBP

Conceptualmente, las ilustraciones que acompañaban y describían visualmente los textos eran encargadas a los artistas y éstos ofrecían unas propuestas únicas en concordancia con la narración del texto. El caso de *América* (1892) obra de Cronau que se publicó para solemnizar el polémico ⁷⁹ 4º centenario del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, fueron especialmente encargadas para la ocasión, pero hubo otras publicaciones en las que se utilizaron imágenes “robadas” que el mismo autor literario ofrecía con su obra manuscrita. Ya explicamos que Pi y Margall entregó su *Historia general de América* (1878) con estampas que había recolectado de sus archivos. En algunas circunstancias, la editorial se aprovechó de sus propios bancos de imágenes y reutilizó las mismas ilustraciones para diferentes obras, especialmente si se trataba de las pequeñas viñetas o colofones decorativos que no eran trascendentales para explicar la obra. Se dio el caso, por ejemplo, en las *Obras completas* (1886) de Larra y en *La perfecta casada* (1898).

Otro aspecto a considerar es saber si el ilustrador dispuso de plena libertad creativa para ilustrar las obras literarias o si por el contrario, estuvo condicionado por imposiciones dictadas por el

79. polémico porque como es sabido fuera de este contexto, España y Santo Domingo se disputaban la custodia de las reliquias mortales de Cristóbal Colón.

editor o por el autor literario. Así detectamos en algunas obras en las que el artista desplegó su imaginación hasta el punto de crear un desfase cronológico entre el texto y su propuesta para ilustrar la obra. En la *Historia de Gil Blas de Santillana* (1900), la narración está ambientada en el siglo XVIII y las ilustraciones de Maurice Leloir (1853-1940) recrean fantasiosamente escenas del Renacimiento.

Normalmente las obras se dividían en capítulos o partes que formalmente rompían con la monotonía del texto corrido y aplicaban tipos de letra destacados que podían ser más extravagantes. La foliación de las páginas se colocaba, de preferencia, en el extremo del margen superior de la página y raramente se centraba a pie de página. En las obras por entregas, existía otra numeración, discretamente al margen, que como precisaba Lucien Lebvre “se indicaba en la parte inferior derecha el número del tomo en cada cuaderno o en cada doble folio (registro) y en la parte inferior izquierda de la hoja un número indicador de la sucesión de los folios (signatura)” (Lebvre, 1962: 88) con el deseo de ayudar al encuadernador a su posterior cosido de los ejemplares.

Después de las páginas de contenidos, las páginas finales de la obra incluían un índice compuesto por los títulos excepcionalmente breves de los capítulos y sólo acompañados por el número de página. Seguía una lista con los nombres de las ilustraciones que funcionaba como pauta para el encuadernador de cómo colocar las láminas. En la primera obra que editó Montaner y Simón, *Ecos de las montañas* (1868) en agradecimiento a los que hicieron posible la publicación de la obra, se imprimió una lista de los que fueron subscriptores abonados a las entregas. Poco después, la editorial aprovechó esas últimas páginas para anunciar las novedades publicadas a modo de catálogo.

Por último observaremos que hubo una evolución en el tratamiento de los formatos. Si bien nos acostumbramos a que el libro que editaba Montaner y Simón a finales de siglo XIX se caracterizaba por su formato de grandes dimensiones, el llamado monumental o *in-folio* que se hizo patente sobre todo en las ediciones artísticas de lujo, a medida que fueron transcurriendo los tiempos, los gustos y las necesidades sociales hicieron que los libros redujeran su formato y con ello, facilitarían una lectura mucho más frecuente y popular. La editorial supo adaptarse a la demanda hasta que consideró reducir sus ediciones a formatos entre *in-quarto* (28cm.) o *in-octavo* (23cm.) (Béguin, 1998: 139) que como veremos, aplicó en la Biblioteca Universal Ilustrada. Sin embargo, las decisiones sobre formatos no estuvieron libres de polémica. Así ocurrió con el *Diccionario Enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes* (1887-1910) que dirigió Aniceto Pagés. En una carta que el lingüista dirigió a los editores, se quejaba de las decisiones que aquellos pretendieron aplicar a la publicación. La carta rezaba que:

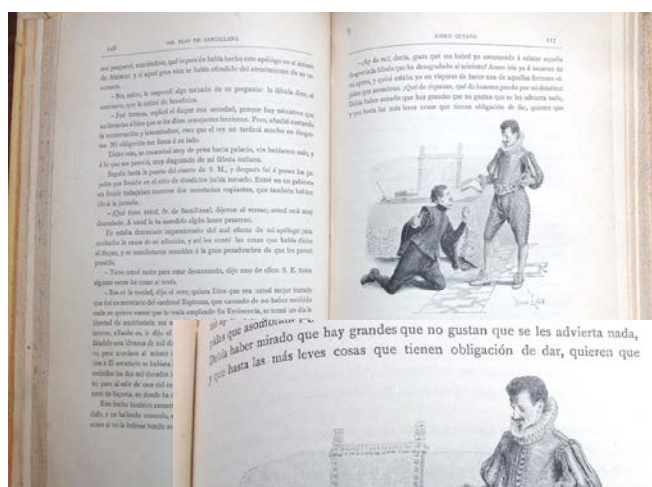
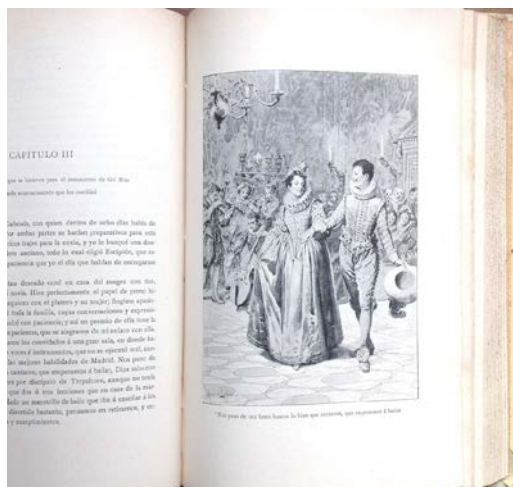
“La variación de tamaño la indicaron ustedes en nuestras últimas conversaciones, y yo me opuse terminantemente a ello, y lo mismo haría ahora si pudiera. Todos los diccionarios extranjeros de la índole del mío son grandes, de un tamaño que les presta magestad. Cuervo publicó el suyo en el tamaño que ustedes proponen, y aunque lo publicó a dos columnas (que ya es otra cosa) está muy arrepentido de ello. Ese tamaño es impracticable en la ejecución, es imposible, pues no caben en las columnitas los versos de once sílabas y mucho menos los de catorce...” (BC, *Fons Borràs*, caja P1, Pagés, 23.10.1900).

Lógicamente la idea pretendida por los editores era impracticable en una obra ya existente. Cambiar el formato del diccionario en 1900 cuando ya llevaba publicándose más de trece años hubiera supuesto una estrategia comercial poco afortunada.

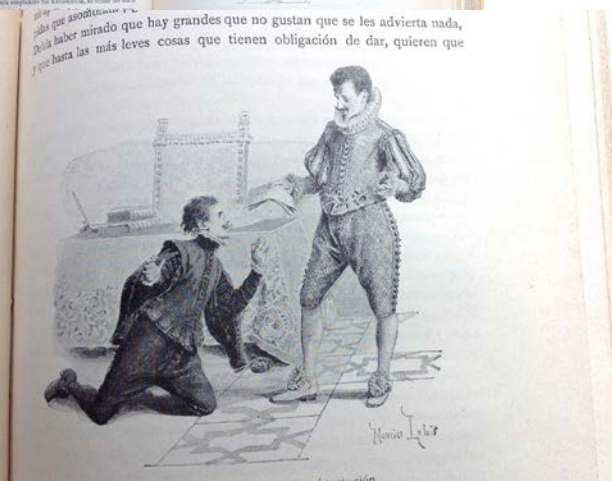
6.1.4. El diseño y la ilustración en las primeras ediciones. Estilos artísticos

Los editores de la calle Aragón fueron siempre pioneros en fomentar las nuevas corrientes artísticas y eso siempre se reflejó en la producción de bellos ejemplares ilustrados. Las primeras obras presentaron un refinado gusto romántico mezclado con una estética ecléctica que venía influida por las tendencias europeas más vanguardistas. En este sentido, Montaner y Simón de los primeros tiempos siempre presumió de adquirir ilustraciones de artistas extranjeros, sobre todo franceses, porque aquí los autóctonos todavía utilizaban la xilografía como medio para grabar sus dibujos.

Insistimos que Montaner y Simón se estrenó principalmente publicando una primera colección de libros artísticos en formato monumental con las láminas galvanizadas a toda página de los grabados de Gustave Doré porque también las venían editando las casas europeas más prestigiosas del momento. Doré era considerado el último artista romántico internacional y su gran talento era valorado por su afición -tan de moda- a la Edad Media. Sus historias noveladas se complementaban con ilustraciones de escenas dramáticas propiciadas por claroscuros, escenas que se desarrollaban en paisajes bucólicos, entre catedrales y castillos, en monasterios y en ruinas de edificios históricos. Observamos ambientes nocturnos, la naturaleza viva y tempestuosa. El ser humano idealizado en la figura del héroe y de las almas errantes en parajes misteriosos y silvestres. La pasión y la emoción que contrasta con otras temáticas de la misma época que representaban escenas más posibles de la vida cotidiana, retratos de tipos sociales, paisajes, trajes, cuadros, etc. que configuraban una descripción del mundo real que también vivieron.



Ilustraciones de Maurice Leloir para *Historia de Gil Blas de Santillana*. Tomo II (1900). El artista ilustró la obra con escenas y personajes de otra época © LBP



Otro tipo de obras que publicó la editorial en sus primeros tiempos fueron ediciones eruditas en las que no se contemplaba tanto la belleza formal de sus páginas si no el contenido literario de los textos. Así ocurrió en títulos como *Historia de los Estados Unidos* (1868), *Geografía Universal* (1875) *El mundo en la mano* (1876) que a pesar de reproducir algunas ilustraciones grabadas de Doré o que en su cuarto tomo cuya la cabecera del capítulo “Viaje por España”⁸⁰ tenía una ilustración de Tomàs Padró grabada por Sadurní, no debían destacar por ello. Muchas de estas obras contenían magníficas calcografías, grabados de importación o bellas litografías a dos tintas –algunas podían llegar a ser impresas con once planchas en diferentes colores brillantes que salían normalmente del taller de Magí Pujadas- pero presentaban encuadernaciones más austeras que las de características artísticas y su diseño interior era espeso, marcado con el texto muy comprimido y sin apenas interlineado. Con una letra pequeña y compuestos normalmente a doble columna separadas por estrechas medianiles, hecho que demostraba que todavía no se habían desprendido del carácter periodístico que ofrecían las obras de épocas anteriores.

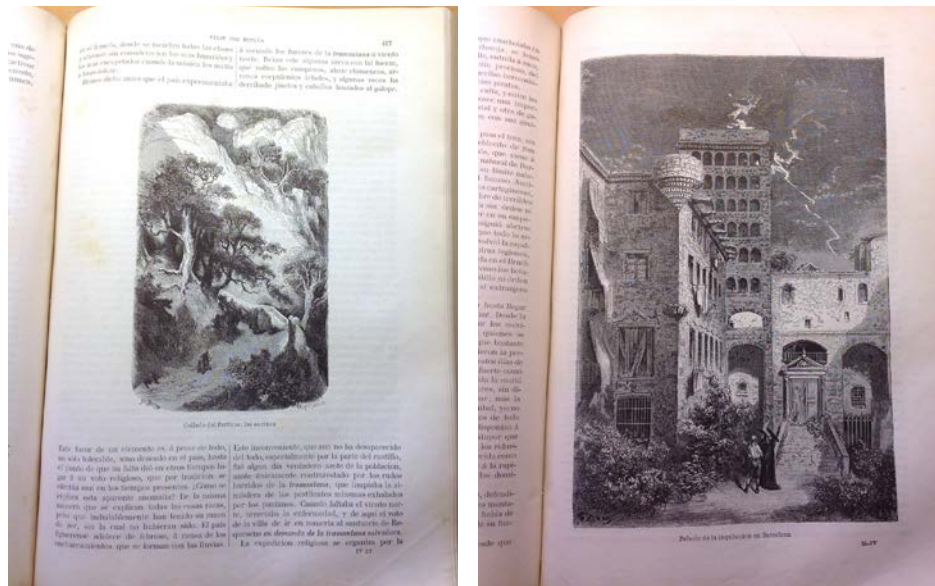
Poco después, la editorial empezó a publicar algunas obras que se desmarcaron de esa retícula de

80. *El mundo en la mano* (1876-1879) se anunciaba con “magnífica y profusa ilustración de grabados intercalados en el texto”. En el capítulo dedicado a España (Tomo IV, pp.413-865) se ilustra con numerosos grabados de Doré aunque el artista no figura mencionado. Los dibujos confirman que el artista estuvo en Barcelona (Tomo IV, p.55-IV)

6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)



Ilustraciones de Tomás Padró grabadas por Celestí Sadurní para *El mundo en la mano*. Tomo III (1876-1879) © LBP



Ilustraciones de Doré para *El mundo en la mano*. Tomo III (1876-1879). Su “Palacio de la inquisición en Barcelona” (Tomo IV, p.55-IV, izquierda) nos confirma su estancia en la ciudad © LBP

columnado periodístico. *La revolución religiosa* (1880-1883) ya se maquetó con el texto justificado a página entera y con márgenes amplios. Fue una obra de cuatro volúmenes encuadrados por Miralles con gran riqueza de ilustraciones. Los comentarios de Feliu Elias no la aplaudieron demasiado. Según este autor, las reproducciones fueron una “*barreja de procedients de gravat que no resulta pas del millor tò*» (ca.1948, 847). Pero lo cierto es que las láminas litográficas encartadas, impresas por la Vda. de Labielle eran de calidad indiscutible. La obra además, reprodujo graba-

dos de importación como los firmados por Ulrico Zwinglio impresos por J. Roca a partir de las planchas en metal que realizó Joaquín Furnó, un reconocido grabador autóctono. En este título también abundaron las copias en xilografía de obras pictóricas como “La predicación de San Juan Bautista, copia de un fresco de Andrés del Sarto” y retratos de numerosos personajes ilustres de la Iglesia Católica y de Papas como el de Gregorio VII que, según proclamaba su cartela, era una “copia sacada de la galería de San Pablo en Roma” y la firmaba J. Furnó sculp.

En los libros artísticos, especialmente los de temas religiosos, los editores supieron avanzar a los nuevos gustos cuando el romanticismo había agotado todos sus recursos gráficos. En ellos se impuso la fantasía y una búsqueda insistente de sensibilidad estética. Se combinaron diferentes papeles, se mezclaron tipos de letras de distintos estilos. Además de insertar láminas a página entera y una composición de página que olvidaba la doble columna periodística, en esas publicaciones de gran formato se incorporaron pequeños grabados intercalados en el texto cuyo único objetivo era el de adornar y de ser contemplados.



En la *Vida de la Virgen María: con la historia de su culto en España* (1877-1879) escrita por D. Vicente de la Fuente los editores se aplicaron un diseño de página más actualizado © LBP

Hacia 1870 el mundo editorial y Montaner y Simón en cabeza, adaptó la estética realista que venía ya impuesta en la pintura y en la literatura llevando a sus artistas a una nueva concepción de la ilustración fruto de las posibilidades que ofrecían los nuevos procedimientos gráficos. Decía Eliseu Trenc que “*la nova il·lustració era més precisa i incisiva, cerca la veracitat i el natural mitjançant la precisió del grafisme*” (Trenc, 1977: 29). En Cataluña el gran protagonista de este período fue Josep Lluís Pellicer que siendo abanderado del Realismo objetivista dio un aire decorativista a la ilustración editorial y que como era de esperar, participó en la ilustración de numerosos libros de la casa que nos ocupa y de los que trataremos con extrema atención.

Queremos reconocer especialmente a Eusebi Planas quien culminó la ilustración romántica ochocentista y ofreció un estilo entre el Realismo y el Esteticismo, dominó la xilografía y la litografía como ningún otro artista de su época. Junto a otro de los grandes, Tomàs Padró, Planas estrenó en



Detalle de la inserción de una ilustración colofón del grabador Pannemaker. En la *Vida de la Virgen María: con la historia de su culto en España* (1877-1879) © LBP

España la técnica cromolitográfica (Trenc, 1977) con unas ilustraciones para *La Creación. Historia Natural* (1872) una obra de ocho volúmenes *in folio* dirigida por Vilanova y Piera para Montaner y Simón cuyas cromolitografías a doce tintas fueron impresas por Labielle. Con esta obra, sin duda, los editores avanzaron y sorprendieron a todos sus contemporáneos. Después, el trabajo de Planas estuvo ligado a las novelas por entregas destinadas principalmente a un público femenino y en las que el artista supo interpretar los gustos refinados de la sociedad burguesa, aquella que precisamente hacía soñar a las clases populares. El primer gran éxito en este género que editó Montaner y Simón con sus ilustraciones fue *El manuscrito de una madre* (1877) que en su primer tomo incluía 12 de sus láminas cromolitografiadas. Su estilo y su gracia para retratar a las mujeres, le hacían inimitable. En opinión de Pilar Vélez, Planas fue “el primer ilustrador profesional moderno del libro en Cataluña, como artista independiente y autónomo, equiparable a otros artistas de disciplinas como la pintura” (Vélez, 1999: 15). A Tomàs Padró lo volvemos a encontrar como autor de unas excelentes cromolitografías en *Nueva geografía Universal* (1878) obra en la que, además de incluir abundantes grabados de importación, intervino el taller litográfico de Magí Pujadas y Labielle como impresor de las mismas.

Nació entonces un estilo que Eliseu Trenc denominó como esteticista ⁸¹ “*un llibre de luxe de gran format, sovint històric o didàctic, esplèndidament enquadrant mitjançant la premsa de daurar i estampar les cobertes de llibres, il·lustrat abundantament*” (Trenc, 2008: 105). Un libro dirigido a un lector burgués -porque se lo podía permitir- y erudito -porque tenía conocimientos y quería

81. Según Eliseu Trenc, Alexandre Cirici Pellicer fue el primero en definir el Esteticismo como un movimiento premodernista y lo situaba entre los años 1870 y 1890 estableciendo un paralelismo con el movimiento inglés coetáneo conocido como *The Aesthetic Movement* en el que según Cirici se combinaba el naturalismo, el progresismo definido entre una mezcla de mecanicismo, elementos neogóticos y japonismo. En el mundo editorial se reflejaba en las colecciones y en las bibliotecas ilustradas. (Trenc, 2008: 106).



Además de los grabados de importación que ilustraron la obra, Tomàs Padró y Eusebi Planas fueron los autores de las ilustraciones de cabeceras de capítulos y de la mayoría de láminas cromolitográficas de *La Creación. Historia natural* (1872-1879) Tomás Padró. Reptiles y peces. Tomo V. Lámina “Grupo zoológico” Cromolitografía © LBP

ampliarlos- que empezaba a aficionarse a la lectura pero que además le gustaba lucir esos bellos ejemplares en las bibliotecas de sus hogares. Un libro que el mismo Trenc denominaba como *llibre objecte* (Trenc, 2008: 108) del que fueron ejemplos el de *Historia Natural: La Creación* (1880) del Dr. Brehm donde se reprodujeron las mismas láminas cromolitográficas de Padró y de Eusebi Planas, autor a su vez de las ilustraciones de

cabecera de capítulo, y una gran cantidad de grabados de importación provenientes todos ellos de la primera edición de la *Historia Natural* (1872) de Vilanova y Piera, entre ellos los de W.Coleman de TF Zimmermann y de Robert Kretschmer; *El mundo físico* (1882) de Amadeu Guillemin donde la ilustración se basó en xilografías de importación de autores franceses pero en la que no se incluyó ninguna ilustración a color; *La vida normal y la salud* (1886) del Dr. J.Rengade y sin duda, la gran *Historia General del Arte* (1886) dirigida por Domènech i Montaner. Son todas ellas unas de las muestras más representativas del estilo de “libro objeto” al que Trenc se refería y que tanto



Ilustraciones de Tomás Padró para *La Creación. Historia natural* (1872-1879) Aves. Tomo III y IV.

1. Lámina “Grupo de vulturidos” Cromolitografía.
 2. Cabecera capítulo. Grabado Moracho.
 3. Ilustración entre texto “El gallo español” . Grabado Moracho
- © LBP

gustaban de coleccionar. Sin embargo, las numerosas reediciones lujosas que se hicieron de las obras ilustradas por Doré, *La Divina Comedia* (1884) considerada una de las obras ilustradas más espectaculares de literatura clásica, *Las fábulas de la Fontaine* (1885) y la *Historia de las cruzadas* (1886) demuestran que fueron éstas las más deseadas por el público lector.

Tras la experiencia inicial y el éxito del libro ilustrado de importación, la editorial supo hacerse con otros grandes artistas autóctonos de reconocimiento indiscutible para ilustrar sus mejores ediciones de escritores clásicos y contemporáneos españoles. En palabras escritas por Pilar Vélez:

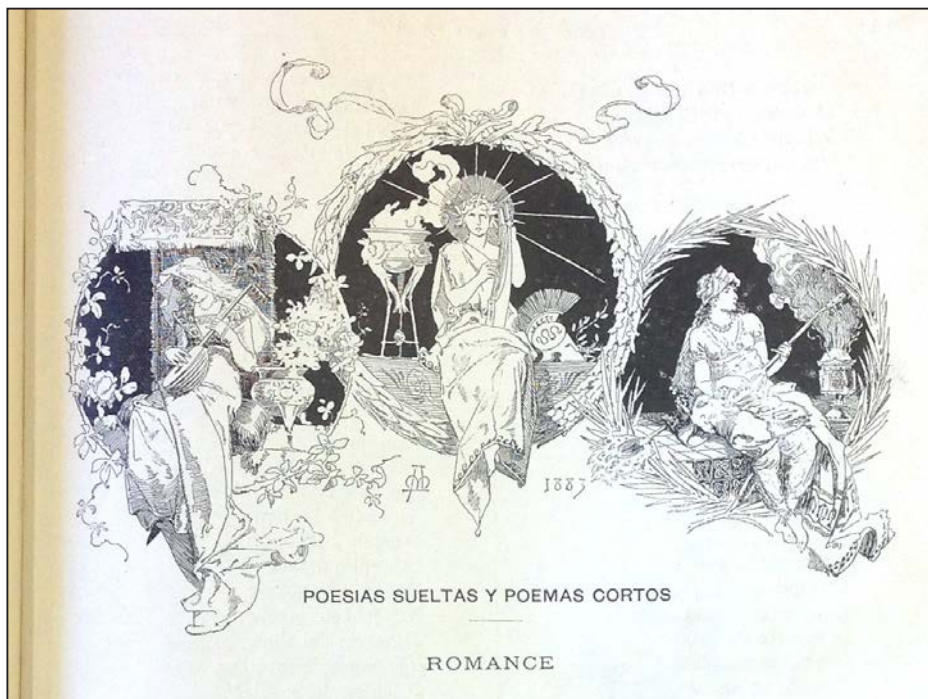
«Els anys vuitanta foren els anys de la imatge per excel·lència, canvi especialment notable en el camp del llibre. Eusebi Planas va ser el protagonista principal de l'etapa anterior a l'Esteticisme. Després Apel·les Mestres, als vuitanta, va otorgar un valor diferent a la imatge, en una línia més decorativa i intimista, més enllà de la simple il·lustració com a complement d'un text» (Vélez, 1988: 454/10).



En *La Creación. Historia natural* (1872-1879) se presentaban animales exóticos que no se conocían en nuestro entorno. Tomás Padró. Reptiles y peces. Tomo IV. Lámina “El moloc horrible” Cromolitografía © LBP



Eusebi Planas, más conocido por sus escenas sociales, también fue autor de varias ilustraciones de cabecera para *La Creación. Historia natural* (1872-1879). 1. Articulados. Tomo VI. Cabecera capítulo “invertebrados”. Grabado París. 2. Articulados. Tomo VI. Detalle cabecera capítulo “invertebrados”. Grabado París. 3. Articulados. Tomo V. Cabecera capítulo “reptiles”. Grabado Moracho © LBP



Ilustraciones de cabecera y colofones de Apeles Mestres para *Obras completas del Duque de Rivas* (1884) © LBP



De esta época esteticista son también las obras ilustradas por Josep Lluís Pellicer entre las que citamos *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1880-1883) ilustrada inicialmente por Ricardo Balaca ⁸² con espléndidas cromolitografías a página entera y que tuvo que terminar Pellicer a la muerte precipitada del artista castellano. Pellicer también ilustró una bella historia poética de Zorrilla que recibió el título de *La leyenda del Cid* (1882) y años más tarde *La leyenda*

82. Un Ricardo Balaca que Feliu Elias (ca.1948, 850), considero como un artista muy mediocre y que contrasta con la opinión de Manuel Ossorio y Bernard (1868) que lo elevó a la categoría de los mejores artistas.

de *Don Juan Tenorio* (1895) del mismo poeta. También fue el autor artístico de la mayoría de las ilustraciones de las *Obras completas del Duque de Rivas* (1884), una publicación de dos tomos donde su autoría sólo quedó reconocida en la portada del segundo. En la del primero de ellos sólo se mencionaba como autor artístico a Apelles Mestre quien realizó unas magnificas ilustraciones que señalaban el Modernismo incipiente realizadas en papel Ton. A pesar de su merecido valor cualitativo, desconocemos los motivos que llevaron a la editorial a prescindir del nombre de Pellicer cuando fue él quien realizó la mayoría de ilustraciones y tampoco del porqué Mestre sólo realizó unas pocas imágenes para el primer tomo de esta obra y sólo volvió a colaborar con la editorial en las primeras iniciales de cabecera para el *Diccionario Enciclopédico* e ilustrando algunas escenas para *La Ilustración Artística*. Por la coincidencia de fechas, es presumible que los dos artistas estuvieran desbordados de otros encargos editoriales, como por ejemplo los de la Biblioteca Arte y Letras. A pesar de ello, el prolífero Pellicer también fue el autor de las ilustraciones de las *Obras Completas de Don Mariano José de Larra* (1886) y de las *Obras completas de Ramón de Campoamor* (1888) en la que además de él, que dibujó las ilustraciones más vistosas de las cabeceras de capítulos con escenas costumbristas de temas sociales y su cotidianidad, escenas amables de la naturaleza y también de campos de batalla y hombres caídos o muertos en combate pero sin mostrar violencia, sin sangre derramada. En esta obra también intervino J.E. Sala, de quien no ha trascendido más que el apellido, que colaboró con viñetas y dibujos de menor factura pero de alta calidad creativa, muchas de ellas salidas del taller de la Casa Thomas.

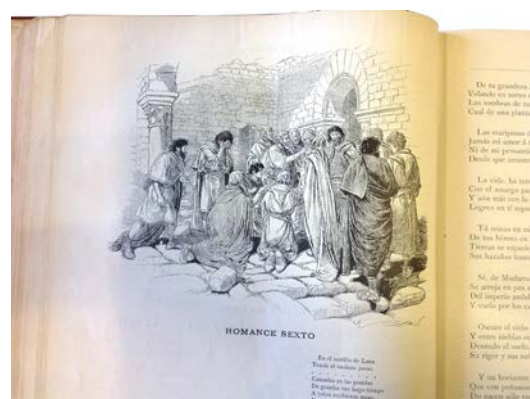


Ilustración de cabecera de Josep Lluís Pellicer para *Obras completas del Duque de Rivas* (1884)
© LBP

Josep Lluís Pellicer⁸³ se inició como reportero gráfico de periódicos ilustrados de la época. Pronto trabajó para la editorial como director artístico de *La Ilustración Artística* y destacó por sus dibujos a pluma de estilo realista en los que otorgaba gran veracidad a los personajes y a las escenas que representaba.

Precisamente fue hacia 1888, coincidiendo con la Exposición Universal de Barcelona, cuando según nos señalaba Ainaud de Lasarte, empezó la época más brillante de la ilustración en Cataluña y alumbraron los primeros síntomas de un nuevo movimiento, opuesto al Naturalismo e incluso

83. Para conocer la vida y la obra de Pellicer, puede consultarse la Tesis de Glòria Escala i Romeu, *El dibuix d'actualitats en l'obra de Josep Lluís Pellicer*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998.

al Medievalismo, que miraba hacia la cultura que venía del resto de Europa y que aquí acabamos llamando Modernismo. Las estéticas románticas que tanto habían inspirado a los artistas que interpretaron a Zorrilla en sus *Ecos de las Montañas* (1868) o en su *La leyenda del Cid* (1882) quedaron enterradas y el Modernismo abarcaría a partir de este período todas las áreas artísticas y literarias.

Efectivamente, la influencia de las corrientes extranjeras sobre todo las que venían de Francia e Inglaterra en todas sus variantes del *Art Nouveau*, culminaron en el Modernismo catalán y contagiaron a todas las artes. En el mundo editorial las cubiertas de los libros y sus interiores se cargaron de tipografías ondulantes, de decorativismo floral, de lánguidas figuras femeninas y de líneas zigzagueantes, que junto a los tenues tratamientos cromáticos más que ilustrados daban como resultado libros que parecían decorados.

Apel·les Mestres, un artista polifacético admirado por sus contemporáneos, fue gran defensor de los nuevos sistemas de impresión. Eudald Canibell en la *Revista Gráfica* escribía estas palabras de elogio:

“...Apeles Mestres, otra gloria de las artes del libro en Catalunya, por ser como dibujante el más elegante de nuestro país, como escritor el más exquisito de nuestros poetas y como editor de sus propios libros el más artista de los editores” (Canibell, 1900: 61).

Mestres fue uno de los grandes protagonistas de ese lenguaje iconográfico que describía gráficamente el mundo imaginario de los sueños y que coincidía con los gustos recién llegados de Europa, donde el gran dibujante británico John Tenniel (1820-1914) había ilustrado las fantasías de Lewis Carroll y su *Alicia en el país de las maravillas* (1865). Él fue quien abrió la puerta del Modernismo catalán y cerraba la etapa de los dibujantes costumbristas ochocentistas. “Si Planas había sido la culminación de la ilustración ochocentista hasta la Exposición Universal de 1888 con sus magníficas cromolitografías, Mestres da origen a la ilustración decorativista que alcanzó su punto álgido con el Modernismo” (Vélez, 1996: 214) y como asegura Eliseu Trenc (2008, 105) “aconseguí, als anys 1880, que el dibuixant fou considerat tan dignament com ho podia ser el pintor”. Pero es sorprendente que aún siendo uno de los artistas más reconocidos de ese momento de la transición al Modernismo, tan sólo realizara unas pocas ilustraciones para Montaner y Simón y éstas sólo fueron para la obra antes mencionada en colaboración con Pellicer, su inconfundible cabecera para la revista *El Salón de la moda*, que firmó en 1883, y unas pocas ilustraciones para las páginas de *La Ilustración Artística*. Si consideramos las palabras de Pilar Vélez (D’Art, 1987) quien afirma que Mestres fue el principal artista de la Biblioteca Arte y Letras desde 1881 y casi

en exclusiva para la Biblioteca Verdaguer (1882-1884) o, según las biografías publicadas⁸⁴ sobre el artista, que aseguran que entre 1874 y 1912 Mestres realizó más de cuarenta mil dibujos, es posible que no le quedara tiempo para colaborar con Montaner y Simón o que no le interesara trabajar para la Biblioteca Universal Ilustrada en la que, como dice Vélez, “*prevalía el sentit comercial més estricte per sobre del merament artístic*” (Vélez, 1987: 209). Mestres sólo ilustró las cabeceras de las *Obras completas del Duque de Rivas* (1884) que resultaron ser espectaculares y ornamentó con viñetas los colofones de los primeros capítulos de la misma obra. Su inconfundible y elegante estilo modernista quedó latente en la primera de sus composiciones de motivos florales sobre círculos negros equilibrados que envolvían unas lánguidas figuras femeninas y que rimaban con la sensibilidad poética del autor literario. El conjunto gráfico y el mundo imaginario de sus personajes y símbolos iconográficos de sus siguientes ilustraciones evidenciaban un contraste diferenciado en trazo y en estilo con las ilustraciones realistas de las ilustraciones que Pellicer realizó en la misma obra.

No en vano, el escritor Ricardo Palma, autor de *Tradiciones Peruanas* (1893) y columnista en la sección “De la colaboración particular de *La Vanguardia*. Barcelona. Apuntaciones de mi cartera de viaje” dejó por escrito sus halagos a los dos célebres artistas del momento:

“Catalanes son los dos lápices más populares en América. Me refiero á Apeles Mestres, envidiable personalidad en la que no sé si dar preferencia á sus portentosas dotes de poeta lírico ó á su ingenio, travesura y vigor de lápiz; y á Pellicer, dibujante no menos espiritual y correcto. Saliendo de visitar los magníficos talleres tipográficos de mis amigos y editores Simón y Montaner (...).” (*La Vanguardia*, 03.04.1893, p.4).

El goteo de comentarios en prensa sobre el temperamento artístico de los autores gráficos que colaboraron en las ediciones de Montaner y Simón fue continuo. *La Vanguardia* destinó una sección especial dedicada a las Bellas Artes en la que escritores especializados dejaron constancia de los artistas consagrados y de noticias sobre temas relacionados con exposiciones y eventos que se celebraban en el país. Entre las más notorias destacamos una sin firmar titulada “Exposición de Bellas Artes XI” dedicada al mundo editorial y sus dibujantes en la que se comentaba que:

“El dibujo ha hecho grandes progresos en Cataluña, á lo que ha contribuido el extraordinario movimiento editorial de nuestra ciudad, que ha prestado ocasión á los dibujantes para ejercitar en la ilustración de las obras de los escritores. Los grandes dibujantes del resto de España han sido también solicitados por los editores catalanes. En la sesión de dibujo de la actual ex-

84. Ràfols (1980) y Vintró/Gassó (1981).

posición, aunque bastante incompleta, puede apreciarse el temperamento propio de nuestros más distinguidos dibujantes y al par el adelanto editorial, de Barcelona, y el gran desarrollo de los diversos procedimientos artísticos para la reproducción de los dibujos y aguazas” (*La Vanguardia*, 28.06.1891, p.2)

Más abajo, en el mismo artículo, se elogiaban las trayectorias y los trabajos de artistas familiarizados con la editorial, entre ellos Cabrinety, Riquer, Mestres, Pascó, Vierge y por supuesto, Pellicer. De José Cabrinetty dijo que “presenta con mucha verdad las escenas, sobresaliendo en el claro oscuro más que en los detalles del dibujo”. El autor comparó los estilos de Alexandre de Riquer y de Apelles Mestres y alegó que:

“Riquer y Apelles Mestres son ya dos temperamentos distintos; aquel tiende á lo decorativo y este á lo ideal. Riquer no olvida que es pintor y busca la gradación de tonos: Mestres, que es un gran poeta, se inclina al perfil delicado y tenue, a la transparencia de la forma buscando la sencillez del Idilio”. (*La Vanguardia*, 28.06.1891, p.2).

De Josep Pascó destacó su buen gusto y su carácter detallista y minucioso. De Daniel Vierge advirtió que:

“que con el blanco y el negro consigue efectos de luz admirables, en que no hay que buscar la delicadeza del pormenor sino el relieve de la composición á cierta distancia. Parece mentira que sin colores puedan conseguirse esa variedad de matices, y que las manchas informes y los perfiles puestos como al azar, aparezcan con tanta realidad viviente, una vez abarcados en conjunto”. (*La Vanguardia*, 28.06.1891, p.2).

Por último, describió la destreza artística de Josep Lluís Pellicer de quien dijo que en sus dibujos:

“no se nota fatiga alguna, parecen hechos de un sólo trazo, ciñéndose á la realidad de tal modo, que aun aquello que ha debido idear parece copiada del natural. Sabe identificarse con la época y con los personajes, dando carácter á todos sus dibujos. Domina al perfil como nadie y acude preferentemente al rasgueo, más que á la mancha, para los efectos de claro oscuro. Es un reportero del arte que logra con sus apuntes hacernos vivir las escenas que presencia, estereotipando la realidad con su lápiz. (*La Vanguardia*, 28.06.1891, p.2).

Este tipo de artículos, que abundaron en la prensa escrita de finales de siglo XIX, dan crédito del aprecio social que existía hacia los artistas e ilustradores que trabajaron para el mundo editorial y su influencia en colectivo en ámbitos culturales.

Pero como es bien conocido a través de las biografías de los artistas, no todo fueron facilidades en sus vidas. En la realidad del día a día, incluso por más fama que obtuvieran, también debieron pasar momentos difíciles y ser víctimas de crisis económicas. Así se desprende de una carta que el ilustrador Pedro Eriz Mendizabal (1851-1901) enviaba a Eudald Canibell desde su estancia en Londres. En ella el artista comparaba su situación con la de Pellicer de quien supuso que:

“Estoy convencido que vive al día y obligado de sostener su posición y su reputación se ve forzado a vivir sobre un pie que solo a fuerza de trabajo y aceptando toda clase de asuntos como la decoración por ejemplo, se va sosteniendo” (Eriz, Londres, 10.04.1894)⁸⁵.

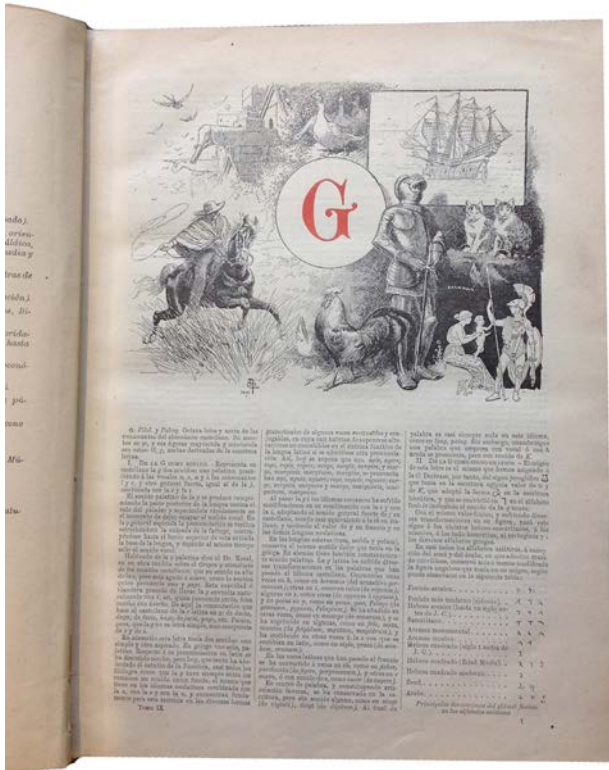
Otro tema del que debemos ocuparnos en este capítulo es que desde 1886, la editorial se dedicó intensamente a la edición de dos de sus publicaciones más reputadas. La primera de ellas, el *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes* (1887-1910), una obra de conceptos y definiciones textuales en la que se cuidó especialmente su tipografía elzeveriana comprada en *Miller & Richard* y cuya portada ya presumía de ser una:

“Edición profusamente ilustrada con miles de pequeños grabados intercalados en el texto que reproducen las diferentes especies de los reinos animal, vegetal y mineral; los instrumentos y aparatos aplicados recientemente á las ciencias, agricultura, artes é industrias; planos de ciudades: mapas geográficos; monedas y medallas de todos los tiempos, etc.etc.etc.” (*Diccionario Hispano Americano de literatura, ciencias y artes*, 1887).

Cada inicio de letra del diccionario arrancaba con unas preciosas iniciales alfabéticas a dos tintas. La letra capital, en rojo, se rotulaba con un fantasioso estilo neogótico y se acompañaba con elementos iconográficos relacionados con la letra que iba a desarrollarse. Los artistas que intervinieron en estas cabeceras fueron Apelles Mestres, autor de la A, la B, la C, la F y la G; Pellicer, autor de la E, la Ch y posiblemente de la D, y Nicanor Vázquez que firmó las veintiuna letras restantes. Las páginas estaban estructuradas a tres columnas y la letra utilizada, una didona condensada, se componía con un cuerpo pequeño y un interlineado más estrecho de lo habitual. En algunos tomos, al final, se insertaron láminas cromolitografiadas a página entera.

La segunda gran obra a la que nos referimos por su tratamiento gráfico fue la magnífica *Historia General del Arte* (1886-1901) en cuya ejecución, ocho volúmenes dirigidos por Lluís Domènech i Montaner, se aplicaron las técnicas y los procedimientos gráficos más vanguardistas y por la que

85. Se puede consultar la carta íntegra en el Fons Materials Autògrafs Borràs, caja E1, Biblioteca de Catalunya.



Ilustraciones de cabecera de Apeles Mestres para el *Diccionario enciclopédico* (1887-1910) © LBP



Ilustraciones de cabecera de Josep Lluís Pellicer (izquierda) y de Nicanor Vázquez (derecha) para el *Diccionario Enciclopédico* (1887-1910) © LBP



obtuvieron admiración de todo aquel que la contemplaba. Una obra que hizo uso abundante de cromolitografías y de tintas metalizadas en sus láminas y nutrió su contenido con grabados de importación que se intercalaban entre el texto.

El primer tomo (1886) dedicado a la Arquitectura, contó con la excepcional colaboración de Pelli- cer, Vayreda y sobre todo, de la del propio arquitecto que creó la obra. Sus dibujos a pluma y a lápiz y sus esquemas gráficos, fueron muchos de ellos extraídos a partir de instantáneas fotográficas.

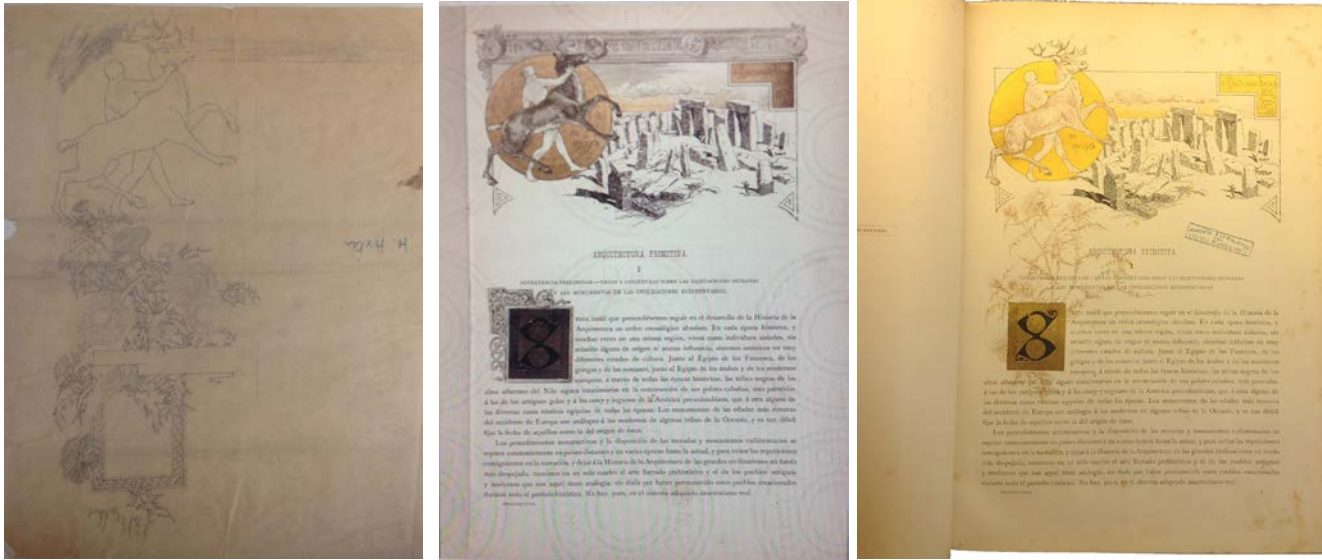
El hijo de Domènech i Montaner, Pere Domènech i Roura (1881-1962), explicaba que su padre fue un gran dibujante y que recopiló infinidad de documentación para ilustrar la colección:

“Dibujó notablemente, fue un virtuoso del dibujo y del colorido. (...) Dibujó también copiosamente para la confección de libros, sellos, cabezas de publicación, encuadernaciones, guardas, viñetas e ilustraciones. Dibujaba con lápiz, pluma o pincel, o con elementos varios (...) Fue también muy notable su habilidad de dibujo en apuntes del natural o copia de fotografía” (Domènech i Roura, 1963: 7).

Los estudios de Lluís Domènech y Lourdes Figueras confirman que Lluís Domènech i Montaner, además de ser un reputado arquitecto también “*va dissenyar cobertes de llibres, dibuixar caplletres ornamentades i historiades, orles, exlibris, guardes; va també retolar capçaleres per a revistes i diaris*” (Figueras, 1989: 91):

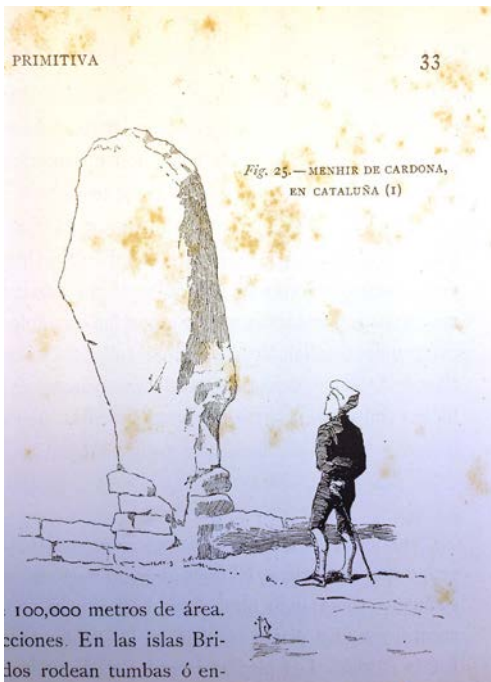
“Son innumerables las papeleas que tenía realizadas sobre temas de arqueología, muebles, objetos de culto, joyas, armas y obras de arquitectura, en diferentes modos de expresión gráfica muy frecuente el croquis de una topografía en papel vegetal, pluma, con tinta corriente, u otra de muy buen efecto, el calco. Fueron excepcionales sus fichas de arte románico, de las que había acumulado unas mil doscientas, todas ellas con mucho detalle, describiendo cuidadosamente nuestras principales obras arquitectónicas, con referencias históricas y técnicas muy precisas” (Domènech i Roura, 1963: 7).

Este primer tomo también reunió numerosas ilustraciones de la máxima ostentación cromática y nueve láminas cromografiadas. Destacan algunas ofrecidas por el explorador francés Émile Prisse d’Avennes (1807-1879). Del olotense Joaquin Vayreda (1843-1894), especialista en paisajes, se produjeron unas ilustraciones a lápiz y acuarela sobre dólmenes catalanes (Tomo I, 93) y también incluyó dibujos firmados por arquitectos neoclásicos como Leo de Klenze (1784-1864), por el alemán Josef Damiel Ohlmüller (1791-1839), o por artistas que no dejaron estampada su firma y que trabajaron para grabadores franceses como H. Chapuis, Charles Barbant, P. Sellier, Bertrand, S.C., etc.



Página de cabecera del Tomo I de la *Historia General del Arte* (1886-1901). Bocetos, proyecto y página publicada. Ilustraciones de cabecera de Lluís Domènech i Montaner © COAC; © LBP

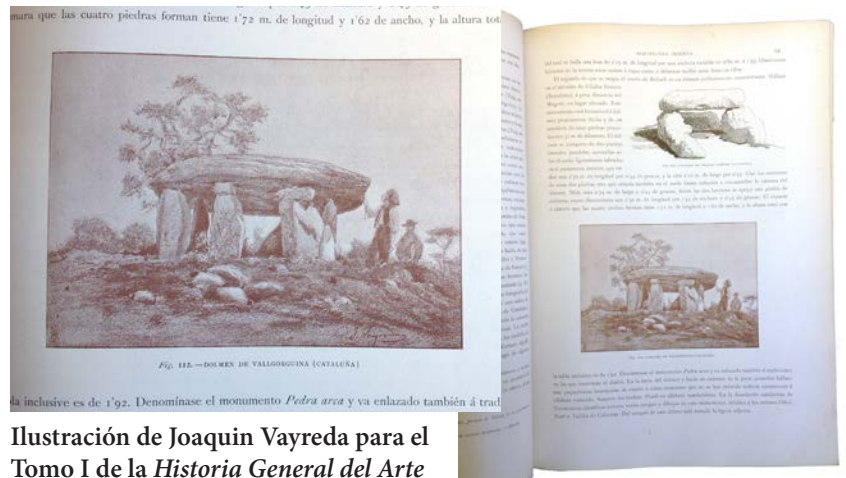
El segundo y tercer tomo (1901) también de Arquitectura pero codirigidos por Puig i Cadafalch, se ilustraron con gran cantidad de reproducciones fotográficas y espectaculares láminas cromolitografiadas de múltiples colores intercaladas junto con el texto, además de 31 láminas a página entera que salieron, muchas de ellas, del taller de Thomas. El tercer tomo, se completaba con un conjunto de láminas que ilustraban los argumentos expuestos ordenados desde los monumentos megalíticos hasta la arquitectura contemporánea.



Llama la atención que esta *Historia General del Arte* incluyera muchas ilustraciones fotográficas, algunas descriptivas y otras configurando escenas representadas con figuras humanas pero, si en el caso de los autores artísticos sucede que en demasiadas ocasiones el legado que nos ha quedado es anónimo o de difícil atribución, en el caso de la fotografía de finales de siglo, y esta colección no es ninguna excepción, la falta de autoría fue inherente a la propia especialidad. Aún así, como hemos indicado, reconocemos fotograbados firmados por Josep Thomas i Bigas (1852-1910) del establecimiento litográfico Casa Thomas de Barcelona.

Dibujo a pluma de Domènech i Montaner. *Historia General del Arte*, Tomo I, Arquitectura, p.33 (1886) © LBP

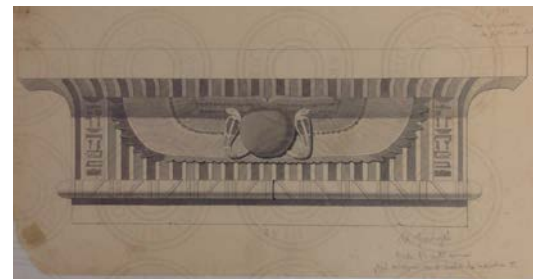
El cuarto tomo, dedicado a la *Historia de la Pintura y Escultura* (1895) además de con xilografías importadas y reproducciones de obras de arte, se ilustró con fotografías, cromolitografías y unos espectaculares inicios de capítulo ilustrados por Pellicer.



Fue sin duda el quinto tomo *La ornamentación* (1897) el que destacó más por su espectacular contenido gráfico.

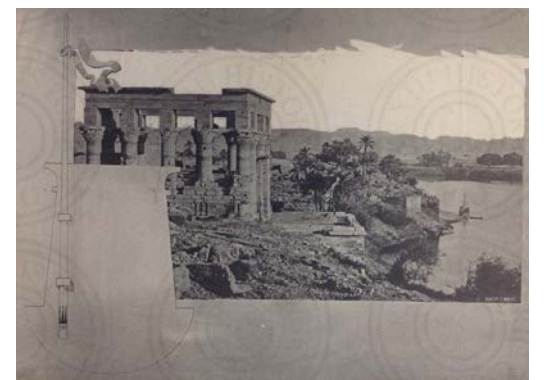
Ilustración de Joaquín Vayreda para el Tomo I de la *Historia General del Arte* (1886) © LBP

Igual que en el tomo anterior, algunas cabeceras fueron ilustradas por Pellicer e impresas con exuberantes dorados. Las mayor parte de ilustraciones que acompañaban los textos o que se presentaban en láminas y en cromolitografías a página entera venían de importación. Muchas de ellas habían sido dibujadas por el gran arquitecto alemán Heinrich Dolmestch (1846-1908), especialista en ornamentación, y se habían impreso en los talleres litográficos de la calle Aragón. También nos consta, gracias a los datos extraídos de los libros contables, que desde 1896 Josep Passos fue uno de los ilustrador autóctonos que más trabajó para la *Historia general del Arte*. Aunque los apuntes consultados no concretan detalles de esa producción, más de 60 dibujos, por las fechas en que se anotaron, podrían pertenecer a este tomo de *La ornamentación* (MdD, Mayor, núm.5, 1895-1898, 141).



Indicaciones para imprenta del dibujo a pluma fig. 311 para *Historia General del Arte*, Tomo I, *Arquitectura*, p.284 © COAC

Los tomos VI y VII se dedicaron a la *Historia del Traje* (1893) y fueron escritos por Friedrich Hottenroth (1840-1917), un artista alemán investigador en trajes y costumbres sociales que además del contenido textual, también fue autor de numerosos grabados. Con 240 y 120 láminas cromolitografiadas respectivamente, además de hacer un recorrido histórico de las indumentarias, comprendió armas, joyas, muebles, cerámica, aperos de labranza, etc. de



Fotomontaje preparatorio para *Historia General del Arte* © COAC

los pueblos antiguos y modernos. Los dos tomos mantuvieron una única estructura formal. Cada capítulo se iniciaba con una ilustración de cabecera que, continuando con la destreza artística de los tomos anteriores, el autor fue Pellicer. Cada subcapítulo contó con unas magníficas letras capitales dibujadas por el mismo Hottenroth, quien firmó con las iniciales FrH. La obra comprendió ilustraciones intercaladas en el texto de trajes, esquemas y patrones de las ropas impresas a una tinta de variados colores diferentes al negro del texto, hecho que obligaba a realizar dobles tirajes. Después del contenido literal se insertaban las láminas cromolitografiadas muchas de ellas ostentosamente impresas en tintas metalizadas. Los libros contables de 1890 nos revelan que la editorial pagó 420,-pesetas por la aplicación de oro y otros dos colores a 26 dibujos litográficos de la *Historia del traje* (1893) a la Vda. de Ramon Rocaber (MdD, Diario núm.5, 11.04.1890, p.103).

Por último, la colección se completó con el tomo VIII, la *Historia del Mueble, tejido, bordado, Cerámica, Metalisteria* (1897) título que siguió la misma estructura formal que los anteriores con ilustraciones de cabecera realizadas por Pellicer y exímias cromolitografías compuestas por ilustraciones de diferentes diseños de objetos clasificados por temas y períodos artísticos.

A partir de 1890, la editorial se dedicó casi íntegramente a la edición de su Biblioteca Universal Ilustrada. Siguió reeditando aquellas obras monumentales que tanta fama y prestigio le proporcionaba y publicó algunas obras, pocas, que se desmarcaron del estilo de la colección pero que también destacaron por su calidad artística. Una edición facsímil de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha* (1897) y una gran obra de poesía, *Doloras* (1903) de Ramón de Campoamor cuyas páginas fueron amenizadas con abundantes ilustraciones de cabecera y entre textos de tres artistas reconocidos en la portada: el gran Pellicer cuyas ilustraciones salieron a la luz después de su muerte, el barcelonés Josep Maria Tamburini Dalmau (1856-1932), un conocido pintor de tendencia prerrafaelista que también fue un asiduo colaborador gráfico de la *Ilustración Artística* y un tercer artista, J.E. Sala, de quien, como hemos indicado anteriormente, no hemos obtenido más información. Descubrimos que además, sin mención en la portada, la obra incluyó algunas ilustraciones de Carlos Vázquez intercaladas en el texto de quien conoceríamos otros trabajos artísticos en novelas de la Biblioteca Universal Ilustrada. La edición se compuso en un excepcional *in folio* (34cm.) y fue impresa a dos tintas, el tradicional negro para el texto y diferentes combinaciones cromáticas para los grabados. En muchas ilustraciones figuran las firmas del taller de Thomas y de A. Carretero como grabadores.

6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)

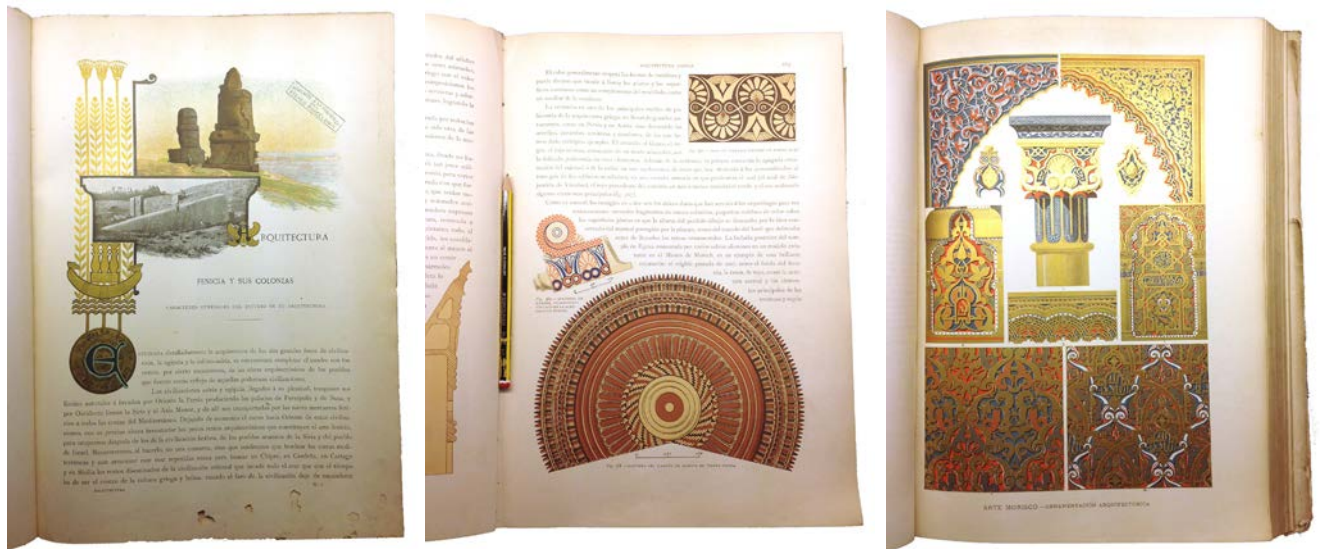


Ilustración de cabecera (con fotomontaje), página interior y lámina para *Historia General del Arte*. Tomo II, (1901) dirigido por Josep Puig i Cadafalch © LBP

Otra obra al margen de la biblioteca fue la esperada *Las mil y una noches* (1914-1915), en dos tomos, traducida por Gustavo Weil a partir de unos textos alemanes anónimos, fue una de esas obras monumentales más apreciadas por sus ilustraciones, fotograbados intercalados y láminas impresas aparte dibujadas por el notable artista alsaciano postimpresionista Ferdinand Schultz-Wettel (1872-1957), autor de numerosos carteles publicitarios para eventos sociales en Francia y Alemania en los que aplicó un estilo muy próximo al Simbolismo y al Art Nouveau tan en boga. Por último, apareció una nueva edición de *La Divina Comedia* (1914) con ilustraciones del admirable artista ilustrador inglés John Flaxman (1755-1826), cuya calidad gráfica equiparaba a la de su homólogo francés Gustave Doré.



Ilustraciones de cabecera de Josep Lluís Pellicer para *Historia General del Arte*. *Historia de la Pintura y escultura*, Tomo IV (1895); *La ornamentación*, Tomo V (1897); *Historia del Traje*, Tomo VI (1893); *Historia del Mueble*, Tomo VIII (1897) © LBP

6.1.5. La encuadernación de las primeras ediciones de lujo

Montaner y Simón inició su hazaña editorial sin tener una infraestructura con la que pudiera confeccionar sus propias ediciones. En sus inicios todas las obras que editaron fueron externalizadas. Cuando en 1881 se instalaron en su definitiva sede de la calle de Aragón, equiparon su Establecimiento Tipográfico con una Sección de Encuadernación que disponía de todo el material necesario para ser autosuficientes en todas las fases de la producción editorial, entre otros motivos porque les permitiría abaratar costes.



Diferentes encuadernaciones de *Ecos de las montañas* (1868). En las publicaciones por entregas, el consumidor decidía el acabado final de su ejemplar © LBP

Las primeras obras que publicó Montaner y Simón fueron ediciones que se vendían por suscripción en pliegos que solían ser de dieciséis páginas. Al llegar a la última entrega, la editorial facilitaba unas tapas duras para que su encuadernación fuera unitaria pero era el cliente quien decidía en qué manos confiaba el cosido final de los libros que

coleccionaba. Ese es el motivo por el cual cualquier ejemplar de una misma obra hoy en día pueda presentarse con cubiertas distintas según la edición que se consulte.

Esos primeros libros monumentales de Montaner y Simón, de factura industrial, pero considerados de lujo por su gran formato y por la riqueza de materiales con la que habían estado concebidos, hacía 1870, solían ser encuadernados industrialmente por los talleres más prestigiosos de Barcelona como lo fue el taller de Palacios, el de Pere Domènech que encuadernó “a la holandesa” magníficas obras artísticas de Doré y *El mundo en la mano* (1876-1878), en cuyas tapas se imprimieron en relieve sobre tela un dibujo en círculo del *mapamundi* y letras rotuladas en estilo gótico. En esta época la editorial también trabajó con el taller de Miguel Estivill⁸⁶ y el de Salvatella, que fue uno de los primeros en encuadernar las *Obras completas del Duque de Rivas* (1884-1885). Estas primeras encuadernaciones, algunas todavía en piel, fueron elegantes pero sobrias. Más tarde y de forma más continua lo hizo el taller de Hermenegildo Miralles (1859-1931), un

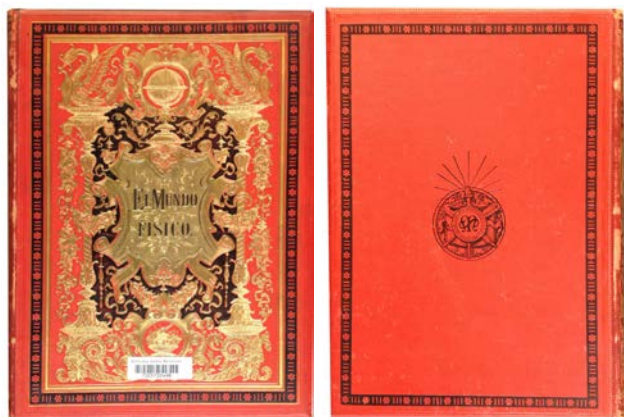
86. Aitor Quiney (2010, 36) sitúa a este encuadernador en la calle Baños Nuevos de Barcelona. De él dice que “no destaca precisamente por un buen trabajo, al contrario, más bien mediocre”.

joven encuadernador que había iniciado su trayectoria profesional en el taller de Pere Domènech. Miralles fue autor de las bellas encuadernaciones de la década de los ochenta, entre ellas, *La revolución religiosa* (1880-1883), *El Quijote* (1880-1883), la *Historia Natural* (1880-1889) *El mundo físico* (1882-1885) y otras. A pesar de que Montaner y Simón ya había instalado su propia sección de encuadernación en los talleres de la calle Aragón, desde 1890, fue Miralles precisamente, quien se encargó de la encuadernación de gran parte de los ejemplares de la editorial y en exclusiva los de la *Biblioteca Universal Ilustrada*, con extraordinarias cubiertas diseñadas por artistas como Pascó, Riquer, Triadó, Adrià Gual, etc., un conjunto extraordinario de obras modernistas que junto a otras más eclécticas de autores anónimos, trataremos ampliamente en páginas sucesivas.

Las encuadernaciones industriales que presentaron las primeras ediciones de Montaner y Simón eran de las llamadas “a la holandesa”, algunas en media piel. Utilizaban tela para forrar las tapas de base que eran de cartón en vez de madera como en los libros artesanales o de bibliófilo. La piel, básicamente, se reservaba para los lomos, pero en menor medida y sólo para ediciones de lujo. Se trataba de usar materiales más económicos que los que se utilizaban en los libros de bibliófilo o artesanales encuadernados éstos con piel en su totalidad que justificaba sus altos precios. En general, los libros de la primera etapa de Montaner y Simón se encuadernaron con tela estampada que parecía piel y más adelante se utilizó papel que parecía tela y producía los mismos efectos. La gama cromática de estas primeras publicaciones fue muy sobria, siendo el rojo el color más frecuente para esas cubiertas. En ellas después se grababan los diseños en dorado con hierros ornamentados que creaban combinaciones muy apreciadas y ostentosas, reservadas para un comprador muy selecto. Como nos observa Martínez Martín “La encuadernación sirve como complemento material en un producto que difunde registros culturales privativos” (Martínez Martín, 2001: 110). También hubo un cambio en el proceso de grabado de las cubiertas. Aquellas que antaño se imprimían aplicando hierros con diferentes perfiles decorativos, ahora se substituían por planchas en las que se grababa la composición entera y a las cuales



Encuadernaciones “a la holandesa”, de diferentes talleres. Las primeras ediciones fueron de aspecto más sobrio. *Historia de los Estados Unidos* (edición de 1872); *La Divina Comedia* (edición 1871); *El paraíso perdido* (edición 1873) © LBP



se les incorporaba después unas láminas de oro para conseguir el efecto lujoso que se pretendía. No obstante, en las obras eruditas y científicas que editó la editorial, en las que privaba más la información y los conocimientos que aportaban que el placer estético de contemplarlas, sus encuadernaciones aún siendo de calidad extrema, tan sólo presentaron pequeños motivos tipográficos en los lomos.



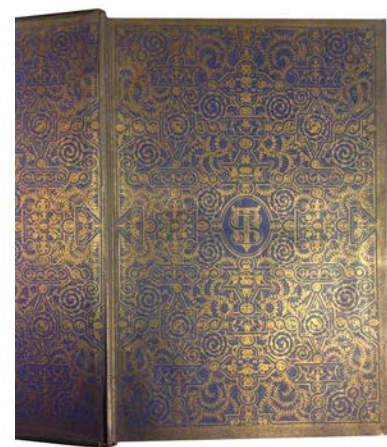
Cubiertas anterior y posterior de *El mundo físico* (1882) y de *Historia Natural* (ed.1880) © LBP

En lo que hace referencia al papel, las obras que editó Montaner y Simón se utilizaron dos tipos de papel diferentes, uno para la impresión del texto en negro y otro de más peso para la estampación de las láminas. El proceso tipográfico no permitía unificarlos y la opacidad de los papeles de poco gramaje era insuficiente para las ilustraciones o masas concentradas de tinta. En aquel entonces no existía la variedad de papeles que existirían más adelante pero en cualquier caso, los papeles fueron siempre de alta calidad. El prensista conocía bien los papeles

y su colocación en la máquina. Así lo demuestran los libros que han sabido soportar el paso del tiempo en perfectas condiciones en lo que se refiere a que ninguno de ellos ha perdido su forma original.

Para las guardas se utilizó un papel diferente, en general teñido o estampado con indianas gráficas y de gramaje mayor que contrastaba con el papel blanco y liso del cuerpo del libro. Este papel se incorporaba en la fase de la encuadernación. Los motivos gráficos de estas guardas podían ser motivos inspirados en tejidos, en bordados y encuadernaciones del Renacimiento francés como es por ejemplo la de *La ornamentación* (1897), tomo V de la obra de la *Historia General del Arte* en la que posiblemente también intervino Domènech i Montaner. Se dedicó especial atención a las guardas que se incluyeron en la Biblioteca Universal Ilustrada para las cuales se produjeron tirajes personalizados en cada título. En la primera de ellas, *Viaje por el Nilo* (1890) se imprimió una indiana con motivos abstractos que sugerían las hojas del papiro. Se imprimió a dos tintas, amarillo y verde, en la Sección de litografía de los talleres de la editorial y se entregó a Miralles para que las insertara al cosido de los ejemplares.

Sobre el tratamiento del lomo de la obra, que en definitiva era la parte más vistosa que lucía en las estanterías de las bibliotecas, se solía grabar en dorado el título de la obra, el autor literario, el autor artístico (en el caso, por ejemplo, de las obras ilustradas por el gran Doré) en los tejuelos superiores y la editorial y el encuadernador en los tejuelos inferiores. Siempre en sentido perpendicular a la dirección del lomo.



Las guardas eran personalizadas para cada edición. En *Historia general de España* (ed. 1887) incluyen las iniciales M y S y para el fondo se inspiran en las encuadernaciones renacentistas francesas que aparecen en los modelos de *Historia general del Arte. La ornamentación* (1886) © LBP

Estilísticamente, las encuadernaciones industriales de esta primera corriente esteticista, en palabras de Eliseu Trenc (1977, 74) se caracterizaban por ser composiciones planas, estilizadas, simbólicas y decorativas.

Algunas, como nos indica Ma. Carmen de Artigas-Sanz, conservaban las formas de Imperio con marcos constituidos por ruedas de motivos pompeyanos, cariátides, flores menudas y palmeras (Artigas-Sanz, 1953: 49). Las cubiertas solían venir firmadas por los artistas que las habían diseñado pero la gran mayoría eran anónimas y sólo el encuadernador dejaba grabado discretamente su nombre debajo del tejuelo de la parte inferior del lomo como testimonio de distinción de la buena calidad que se ofrecía. En cualquier caso, el objetivo que se buscaba, el editor y el encuadernador, era embellecer las tapas de sus libros y darles un aspecto lujoso y atrayente para su consumo, el de un público burgués ansioso por poseer en sus bibliotecas elegantes ejemplares que demostrasen su estatus social. Esas encuadernaciones de lujo que sobre todo salían de los talleres de Doménech, de Salvatella o de Miralles y que se presentaban con tapas forradas con los mejores materiales y embellecidos con todo tipo de dorados para darles el aspecto más lujoso y atractivo, nos dice Aitor Quiney que eran exhibidos en las Exposiciones Universales o Artísticas e Industriales desde 1888 (Quiney: 2010, 26).

En muchas ediciones monumentales, se escogieron diseños standards para sus cubiertas. Cada encuadernador tenía sus propuestas y después él mismo adaptaba ese diseño al título de la obra. Los diseños de Salvatella, sin olvidar su aspecto lujoso y su decoración estampada con hierros



En algunas obras se utilizaba un diseño de cubierta estándar en el que se adaptaba la tipografía. *Obras completas del Duque de Rivas* (1884-1885); *Obras completas de Don Mariano de Larra* (1886) © LBP

dorados, fueron más sobrios que los de Hermenegildo Miralles y así ocurre que una misma edición, según quien la encuadernara, podía presentar un aspecto visual en su encuadernación más o menos elaborado. En el caso de las obras completas de algún autor, como en las *Obras completas del Duque de Rivas* (1884-1885), en las *Obras completas de Don Mariano de Larra* (1886) y en las *Obras completas de Campoamor* (1888), Miralles ofreció un diseño único,

siempre grabado en dorado y negro sobre tela roja, en el que aparecía la musa de la música y un caballero medieval enmarcados entre cenefas griegas a los laterales. El título, reservado en el mismo espacio con diferentes letras pero siempre en mayúsculas, combinada el texto en disposición horizontal y en diagonal adaptándose al nombre del autor. Miralles y José Roca también fueron los autores materiales de la cubierta de las *Obras escogidas de Ventura de la Vega* (1894-1895), que la editorial publicó en la colección de la Biblioteca Universal Ilustrada. En este caso, el mismo diseño de cubierta se estampó en formato reducido y a una tinta aunque para darle más presencia, el fondo marfil del papel pergamino de las tapas se grabó en relieve.

Con la galvanoplastia, afirmó Emilio Brugalla, el arte de la encuadernación se vulgarizó y menguó su prestigio entre las élites bibliófilas. En la encuadernación industrial, la estampación de dorados se aplicó en materiales más sencillos como la tela o el papel y el pan de oro, de las bellas encuadernaciones renacentistas, se había substituido por hojas transferibles que imitaban el dorado. El mismo Brugalla observaba que:

“El oro que hoy se emplea, fino o falso, pero aunque falso inoxidable, es presentado en grandes hojas de celofán, y también en rollos de varia anchura y longitud, los cuales se adaptan al mecanismo de las prensas de dorar automáticas. Merced a estas prensas se prescinde de la mano del hombre, del oro de panes y de la clara de huevo como ingrediente. Es maravilloso.

Prensas éstas que están ya en manos no sólo de la industria de la encuadernación editorial, sino también de los impresores y de cualquier otra actividad similar” (Brugalla, 1996: 415)

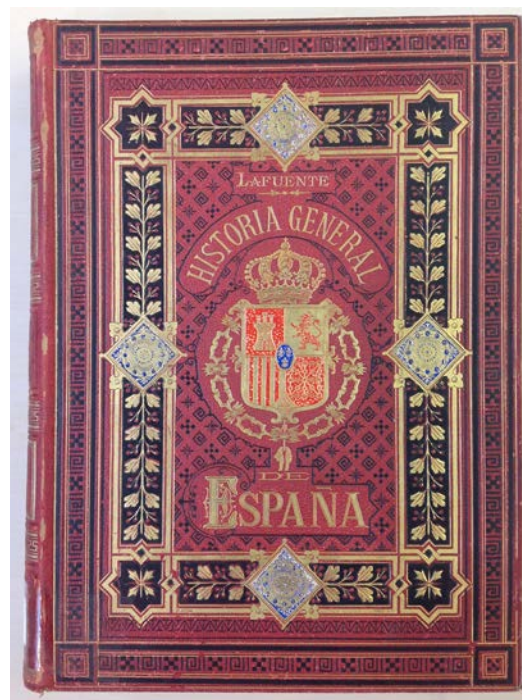
Pero las encuadernaciones industriales, aún siendo de máquina, no renunciaban a la calidad.

Los diseños que se trataban en esas tapas industriales ya no se inspiraron en las cubiertas históricas que tradicionalmente escogía y decidía el encuadernador, sino que ahora todos los artífices de la obra en equipo resolvían su aspecto final. Los artistas, los autores literarios, los grabadores y los mismos encuadernadores buscaban una complicidad con los pasajes de las obras en clara alusión al texto del contenido literario y determinaban las composiciones con temas alegóricos, emblemas o atributos simbólicos paralelos al mensaje que se quería transmitir. Si el tema lo sugería, se utilizaban motivos arabescos o composiciones vegetales y florales, siempre estilizadas, en combinación con tipografías manuscritas. Tampoco faltaron las encuadernaciones cuya composición fue estrictamente tipográfica. Los seis volúmenes de la *Historia general de España* (1877),

escritos y dirigidos por Modesto Lafuente que salieron del taller de Salvatella, presentaron el tipo de encuadernación que hemos descrito con unas tapas de color granate estampadas con hierros grabados en dorados y negros. En el centro iba el escudo de España con dorados, rojos y un pequeño punto central de color azul intenso y un marco alrededor con motivos geométricos muy característicos de ese estilo decimonónico. Años después la misma obra, iniciada por Lafuente, se reeditó ampliada a 25 volúmenes en un formato más reducido de 25 cm.

En esta ocasión, la *Historia general de España* (1887-1882) la cubierta presentaba un diseño firmado por el célebre arquitecto Josep Vilaseca Casanovas (1848-

1910) conocido por sus numerosos edificios y monumentos en Barcelona, entre ellos, el Arco de Triunfo del Paseo Lluís Companys. La solemne encuadernación en tela granate con lomo en piel



Historia general de España (ed. 1877) del taller de Salvatella. La edición reducida que se inició en 1887 presentó un diseño de cubierta de Josep Vilaseca © LBP

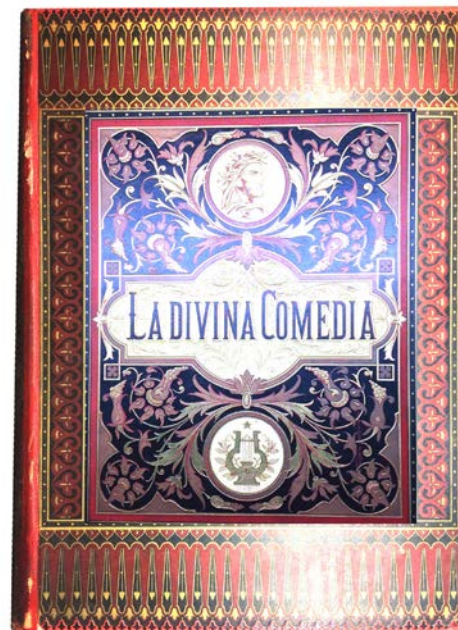
no escatimó en tintas: granate, gris, negro, marrón, beige, verde y dorado. Tenía una composición diseñada con unos herrajes heráldicos recogidos entre dos correas que culminaban con un escudo dorado estampado en relieve en el centro del diseño. En su interior se reutilizaron muchas de las ilustraciones y siete láminas cromolitografiadas de la primera edición monumental, reduciendo su tamaño para adaptarlas al nuevo formato y también se aprovecharon grabados de otras obras publicadas. La edición, aún siendo más sencilla que la de 1877, se realizó con materiales exquisitos y las hojas se imprimieron con cortes dorados que creaban un acabado majestuoso.

Otra magnífica obra que Montaner y Simón presentó con una encuadernación propia de esa estética premodernista ecléctica fue la *Historia General del Arte* (1886) diseñada por Domènech i Montaner en la que recuperaba los modelos históricos y los reinterpretaba decorando las ocho cubiertas con hierros inspirados en elementos mudéjares y góticos. Es interesantísima la apreciación que nos aporta Aitor Quiney cuando nos describe la encuadernación del tomo VIII dedicado a las artes decorativas:

“La decoración para la tapa anterior de la versión de lujo de la *Historia General del Arte*, de Domènech y Montaner, diseño dirigido por el mismo arquitecto, es en un tejido similar al tapiz, que imita, transformado en algunos aspectos, al tejido arábigo llamado “Pendón de las Navas”, enseña tomada a los Almohades en la batalla de ‘Las Navas de Tolosa’, que se encuentra en el Convento de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos, pieza del siglo XII –XIII, y que representa muy bien el cariz de esta obra que dedicó un volumen entero a las artes decorativas, ocupándose entre otros temas, del bordado, el tejido, el tapiz y la caligrafía” (Quiney: 2010: 48-49)

Las mismas tapas de una obra variaban sintomáticamente según el encuadernador que se encargara de su cosido. Una primera edición de la *Historia General del Arte* que fue producida por Miguel Estivill, presentó una encuadernación con una refinada piel pero muy sobria. Además, no todas las publicaciones ofrecieron unas encuadernaciones tan espectaculares como las frecuentes en las obras monumentales de carácter artístico. Contrasta que no tuvieron el mismo acabado final los libros de carácter erudito o de consulta que la editorial publicaba al margen de la serie de esas ediciones lujosas. Obviamente esta tipología de libros tenía otros objetivos, que no eran los de la contemplación, que fueron los que justificaban la sobriedad y economía de los recursos gráficos presentados en sus cubiertas. *Historia de los Estados Unidos* (1868), *Geografía Universal* (1875), *La tierra y sus habitantes* (1878) y otros títulos de esta primera etapa fueron encuadernados utilizando materiales más austeros y sin grabados ornamentales con relieve o dorados innecesarios.

Domènech fue pionero en las encuadernaciones para los libros de lujo de Montaner y Simón. Para ello contó con una maquinaria y unas herramientas que le permitieron ofrecer la mejor encuadernación industrial sin renunciar a la calidad. Muchas de las encuadernaciones que salían de sus planchas metálicas y sus prensas de dorar automáticas eran diseños estándares, porque cubrían obras que formaban parte de colecciones. Las reediciones que la editorial le encargó desde 1884 de las obras ilustradas por Doré, *La Divina Comedia* (1871), *El paraíso perdido* (1873) *Las Fábulas de la Fontaine* (1885) y la *Historia de las cruzadas* (1886) entre otras, fueron trabajos de dibujantes y grabadores que compusieron las cubiertas con cenefas y decoraciones historicistas, pero que luego dejaban espacio en el centro para grabar el título de la obra correspondiente y para poner algún motivo ornamental alusivo a cada una de ellas que las diferenciaba. Pero sobre todo, destacaban por las estampaciones doradas en la tela que se empleaba de forma exuberante.



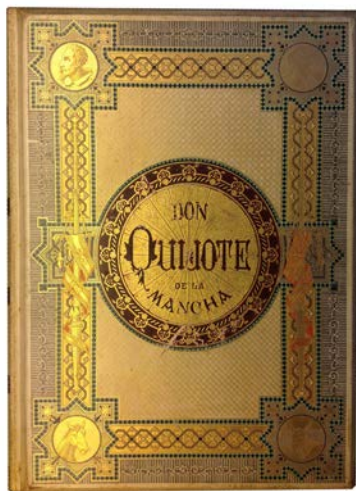
Miralles diseñó una cubierta única para todas las obras artísticas ilustradas por Doré. En cada título adaptaba la tipografía y los elementos iconográficos decorativos. *La Divina Comedia* (ed. 1884) © LBP.

Es excepcional el diseño de la cubierta de la *Sagrada Biblia* (1871)

⁸⁷ que realizó el taller de Domènech. Presenta una encuadernación exuberantemente lujosa, rica en dorados y relieves. La composición, muy acorde con el contenido religioso-litúrgico del libro, ofrece un enmarcado en oro con grabados en relieve sobre el fondo rojo de las tapas. Una combinación de formas romboidales rodean un rectángulo central en cuyo interior aparecen atributos bíblicos y los símbolos de los cuatro evangelistas en cada esquina. Dos cenefas paralelas en la parte superior e inferior de la composición sobreesciben con letras de fantasía el título de la obra. Toda esta decoración está trabajada en dorado resaltando la policromía que permiten las nuevas planchas de impresión. En el lomo, también ornamentado, consta el título, el volumen y de forma muy discreta en la parte inferior del último tejuelo, su nombre en letras dorada.

Las primeras encuadernaciones que Hermenegildo Miralles realizó para Montaner y Simón se dieron doce años después de la gloriosa *Ecos de las montañas* (1868). Con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha* (1880-1883) el encuadernador se estrenaba ofreciendo unas tapas

⁸⁷ La primera edición de *La Sagrada Biblia* (1871) se encuadernó con una cubierta diseñada por Lluís Domènech i Montaner (ver Sàiz i Xiquès, 2012: 18). En 1883, la editorial publicaba una nueva edición con la cubierta de Josep Pascó.



En una demostración de su profesionalidad, Miralles encuadernó *Don Quijote de la Mancha* (1880-1883) © LBP



espléndidas con motivos geometrizarantes, arabescos y elementos iconográficos sobre los personajes cervantinos estampados sobre piel de color marfil gofrada con cinco tintas, granate, rojo, azul, negro y principalmente, dorado. La siguiente gran obra encuadernada por Miralles fue la magna *La creación: Historia natural* (1880-1889) con una plancha estampada en dorados y negro sobre tapas forradas en rojo. Una de las encuadernaciones industriales de Miralles, donde más lució su destreza técnica, fue en *La leyenda del Cid* (1882) cuyo

repujado sobre el lomo de cuero oscuro, hacía muy difícil distinguirlo de una encuadernación de bibliófilo artesano. En las tapas, de novedosa tela marrón, se estampó con todo lujo de detalles en dorado y negro, una plancha grabada con elementos simbólicos que hacían referencia al caballero castellano descrito por Zorrilla. Hasta que se encargó en exclusiva de la encuadernación de la Biblioteca Universal Ilustrada, Miralles fue el encuadernador externo a la editorial más habitual.



Domènech encuadernó *La Sagrada Biblia* (ed. 1883) ilustrada por Doré con una extraordinaria cubierta diseñada por Josep Pascó (*) © LBP

A finales de siglo llegaría una renovación estética en las encuadernaciones que inspirada en el *Art Nouveau* francés y sus líneas unidimensionales, se inclinaba hacia una ligereza conceptual que evocaba un decorativismo más elemental que el de los tiempos precedentes. Raquel Sánchez García nos advierte que “a finales del XIX las encuadernaciones de lujo reproducían modelos antiguos pero a partir de 1910 el Modernismo supo reflejar su propia estética muy influenciada por el

Simbolismo y las obras de los ingleses Arts and Crafts” (Sánchez García, 2001). A partir de entonces se iniciaba una nueva estética que culminaría con su Biblioteca Universal Ilustrada. En palabras de Aitor Quiney, “fue la encuadernación editorial la que adoptó, en primer lugar y con unos resultados asombrosos, la estética modernista” (Quiney, 2010: 8).

(*) Las investigaciones de Carles Sàiz i Xiqués nos descubren que Lluís Domènech i Montaner había diseñado una cubierta anterior de *La Sagrada Biblia* de Félix Torres i Amat.

6.1.6. El libro artístico ilustrado por Gustave Doré

La casa Montaner y Simón iniciaba su actividad en 1868 con una gran obra poética escrita por José Zorrilla e ilustrada por el gran Doré. Se trató de *Ecos de las Montañas* (1868) que en su primera y lujosa edición de dos tomos, incluiría 35 láminas grabadas al acero que un año antes Doré había realizado para ilustrar otra gran obra poética del inglés Alfred Lord Tennyson, *The Idylls of the King*.

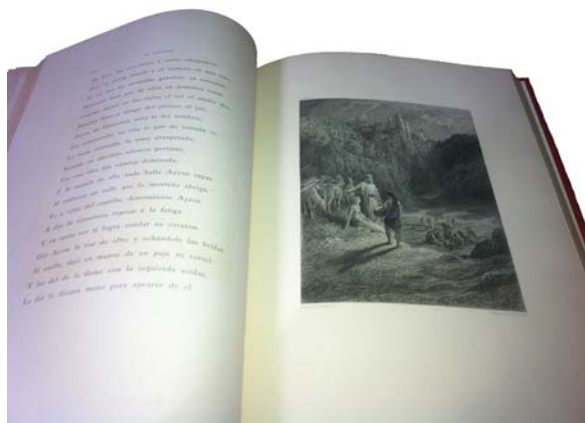
Los fundadores Montaner y Simón, hábiles emprendedores en el mundo editorial, quisieron estrenarse con la mejor de las propuestas que podían ofrecer al público lector de ese momento. El texto del más grande de los poetas contemporáneos y las imágenes del mejor de los artistas de reconocimiento internacional, una combinación que les permitiría ganarse la fama y el prestigio internacional que les acompañaría durante la larga vida de la editorial.

El trabajo de Doré era inédito en España y la casa quiso aprovechar el éxito que el artista había obtenido a escala mundial para darlo a conocer entre sus lectores españoles. En ciertas esferas intelectuales se sabía que los libros ilustrados por él para editoriales extranjeras de prestigio como la *Libreirie Hachette*, siempre tenían éxito. Para su primera publicación, la editorial catalana negoció con la editorial inglesa *Cassell, Peter & Galpin* y consiguió los derechos de explotación en España de las espectaculares láminas xilográficas del artista francés.

Las ediciones que Montaner y Simón publicó sobre las obras ilustradas de Gustave Doré se consideraban de lujo, aunque su producción fuera industrial. Eran ediciones de tiradas limitadas donde los grabados originales en madera se reprodujeron sobre un papel satinado de gran calidad, con el llamado papel China, que en aquella época era escaso y sólo llegaba de importación. Más adelante, para las ediciones más populares y sólo cuando las innovaciones técnicas permitieron disponer de un papel más ordinario, se realizaron grandes tiradas en papeles que no corrían el riesgo de deteriorarse con técnicas agresivas como la reproducción fotomecánica.

El procedimiento de venta para todas estas ediciones artísticas y monumentales con ilustraciones de Doré que se utilizó fue el de venta por suscripción. Repartida en cuadernillos, la obra se administraba a través de entregas periódicas que el lector podía pagar cómodamente.

Tras el éxito de la publicación por entregas de *Ecos de las Montañas*, la editorial catalana quiso continuar publicando obras en formato monumental ilustradas por Doré y decidió incluir en



su catálogo cinco nuevas obras de la literatura clásica en formato monumental *in folio* que el genial artista francés había hecho para editoriales francesas e inglesas. Así fue como poco después del libro de Zorrilla, le siguió, entre 1871 y 1872, *La divina Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321). En el mismo año 1871 se inició *La Sagrada Biblia* cuyos cuadernos se prolongaron hasta 1873. Después, entre ese año 1873 y el siguiente se publicaron las entregas de *El paraíso perdido* y *El*



Las ilustraciones que Gustave Doré hizo para *Idylls of the King* (1867) inspiraron a José Zorrilla para componer los versos de *Ecos de las montañas* (1868). La editorial importó las planchas estereotipadas con los grabados al acero de talleres ingleses. Seleccionamos los de J.H.Baker, J.Godfrey, W.Ridgway © LBP

paraíso recobrado de John Milton. Transcurridos once años, en 1885, salieron a la venta las *Fábulas de La Fontaine*. Un año después, entre 1886 y 1887, se editó la última de las obras en gran formato ilustradas por aquel artista, la *Historia de*

las cruzadas de M. Michaud. A finales de siglo la editorial publicó versiones en formatos más económicos y en volúmenes completos para la Biblioteca Universal como hizo con *El paraíso perdido* y *El paraíso recobrado*. En 1894, con la intención de proceder a un homenaje póstumo al apreciado Zorrilla, la editorial publicó una versión económica de su célebre *Ecos de la Montañas* (1894) con las ilustraciones de Gustave Doré fotograbadas en un tamaño más reducido, que visiblemente presentaban un aspecto de inferior calidad. La obra se editó en exclusiva para los subscriptores de la Biblioteca Universal Ilustrada.

Estas fueron las siete primeras obras seleccionadas y traducidas por la editorial barcelonesa que llegaron de Francia e Inglaterra. Algunas con cierto retraso, *El Infierno* de *La Divina Comedia*

de Dante había sido editada en Francia por primera vez el año 1861. *La Sagrada Biblia*, *El paraíso perdido* y *El paraíso recobrado* eran de 1866 y *Idylls of the King*, la obra de donde salieron los grabados de Doré para *Ecos de las montañas*, se había impreso en Inglaterra en 1867. Del mismo año fueron *Las Fábulas* de La Fontaine que Montaner y Simón tardó casi veinte años en publicar en España. La segunda y tercera parte de *La Divina Comedia* de Dante, *El Purgatorio* y *El Paraíso*, salieron a la luz dos años después de *El Infierno*, su edición primeriza fue de 1868. Por último, decidió editar *Orlando furioso* y *La Historia de las Cruzadas* aunque éstas ya habían estado impresas en Francia años antes.

De todas las obras ilustradas por Doré⁸⁸, ¿qué sería lo que les hizo escoger sólo estos siete títulos concretos? Repasando las obras ilustradas por este artista que publicaron queda en evidencia que sus preferencias editoriales al respecto fueron las temáticas histórico religiosas, las leyendas caballerescas y excepcionalmente una intromisión en el mundo infantil con las ingenuas *Fábulas de La Fontaine*. Otras obras ilustradas por el artista nunca llegaron a salir de los talleres de la calle Aragón, como fue el caso del *Quijote* que Doré había ilustrado en 1863 y que la editorial La Maravilla ya se había anticipado en sacar un primer tomo en 1865. Otro caso fue el de la obra *Orlando Furioso* que ilustrada en 1879 y parece que en España se editó por primera vez en 1883 por Font y Torrens (Imp. La Ilustración)⁸⁹. Pensamos que la edición de Montaner y Simón debió salir en 1891, pero nos falta encontrar ejemplares y referencias que nos lo confirme. A este propósito, sólo nos constan unos datos contradictorios en los libros contables de la editorial que detallan la adquisición de la obra traducida, los clichés de las ilustraciones y las planchas de encuadernación a la casa Martínez y Cia. por un valor de diez mil pesetas (Diario núm.5, 20.12.1891, p.447).

Doré había ilustrado otros muchos clásicos entre los que destacaban las obras completas de Lord Byron en 1853, los cuentos de François Rabelais en 1854, *La leyenda del Judío Errante* en 1856, los *Cuentos* de Perrault en 1862 editados *in folio* por la casa Hetzel de París y *Orlando Furioso* de Arioste en 1879 para el que hizo 618 grabados. Como nos explica Philippe Kaenel, algunos autores fueron unos auténticos *best-sellers* literarios (Homero, Virgilio, Boccaccio, Dante, Milton, Cervantes, Shakespeare, La Fontaine, Perrault, Andersen, Grimm, Defoe, etc.) y otros escribieron grandes novelas, también muy buscadas, sobre tiempos pasados (Victor Hugo, Balzac, Dumas, Gautier,

88. Son muchos los autores que listan las obras ilustradas por Doré. Kaenel, nos ofrece una relación calculada de su producción “*la production d’illustrations en premier tirage de Gustave Doré*”, Kaenel, 2005, p.612-613

89. Se puede consultar un artículo sobre encuadernaciones editoriales del siglo XIX publicado por la Universidad de Navarra en la que se cita la obra. https://www.unav.edu/documents/1807770/2776220/Encuadernaciones_Editoriales.pdf

Scott, etc.), y las obras de todos ellos se convirtieron en objeto de deseo para cualquier ilustrador profesional (Kaenel, 2004: 18) y precisamente Doré, gracias a su virtuosismo artístico y su fama, fue el que pudo escoger las que se le antojaran entre los textos más bellos de la literatura universal.

En 1863, el artista ilustró un *Quijote*, al que la Historia ha reconocido como la representación más acertada de todos los tiempos. La novedad salió al mercado de los talleres de la Librairie Hachette en dos volúmenes in folio con 257 ilustraciones xilográficas y 120 planchas de gran formato. Explica Renonciat (1983, 126) que tal vez fue con este personaje con el que Doré se sintió más cómplice, identificándose plenamente con ese hombre y su tragedia de un destino solitario. A través de la imaginaria de sus láminas y de las viñetas grabadas por Pisan, se pudieron visionar y entender las palabras del escritor. ¿Cómo conoceríamos a Don Quijote si no fuera por la de veces que se ha representado, sobretodo por Gustave Doré? Es difícil imaginar a este personaje sin los códigos visuales, personales e historicistas del dibujante francés (Kaenel, 2005: 30). Doré puso cara al ingenioso hidalgo de la Mancha y también a otros muchos personajes, entre ellos algunos de la literatura infantil universal. A partir de sus dibujos, los lectores visualizaron los personajes como la Caperucita Roja, El gato con botas, La Cenicienta, Pulgarcito, etc. de los cuentos de Perrault y así han llegado a nuestros días, aunque no fuera Montaner y Simón que los publicara en España.

Buscando una respuesta a nuestra pregunta inicial, sorprende descubrir que en el catálogo de Montaner y Simón no figuraran dos de las mejores obras que el artista francés había ilustrado retratando la cultura y el espíritu de la sociedad española decimonónica. Nos referimos a *Viaje por España*, fruto de su estancia en nuestro país junto a su amigo el prestigioso hispanista Jean Charles Davillier (1823-1883) y para el que Doré había hecho de reportero gráfico destapando la cotidianidad y la miseria de una sociedad como nadie había hecho antes. De esa relación por las tierras españolas, desde 1862 hasta 1873, la Librairie Hachette había ido publicando por entregas en su revista *Le Tour du Monde*, las láminas que les llegaban de los dos autores. En 1874 las reunieron todas en un libro, que sin duda habría escandalizado al *target* burgués de Montaner y Simón.

Como ya hemos observado, la otra gran obra ausente en ese primer catálogo fue ese eximio *Quijote* de tan brillantes ilustraciones que el mismo artista francés había grabado en 1863. Una obra que sin duda hubiera deseado cualquier editor tener en catálogo por su inmenso prestigio. La respuesta la encontramos en que otra editorial de Barcelona, la Sociedad Editorial La Maravilla, en la que precisamente había participado el mismo Ramon Montaner, ya había comprado los derechos

y en 1865 la imprimían con las ilustraciones de Doré. No sería hasta 1880 cuando la editorial por fin publicó su *Quijote* con las ilustraciones de dos de los mejores artistas españoles, Ricardo Balaca y Josep Lluís Pellicer, veinte años después de la publicación francesa.

Se da la circunstancia de que las ilustraciones que Doré realizó para su *Viaje por España* las encontramos aprovechadas sin ningún reconocimiento al artista en varias obras de la editorial catalana. Aparecen en el capítulo “Viaje por Andalucía” de J.Olivares de la Peña que se encuentra en el Tomo IV de *El mundo en la mano: viaje pintoresco: las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros* (1878) y en el capítulo de España del Tomo IV dedicado a Europa en la *Nueva Geografía universal* (1878) de Malte-Brun (et altri). Son de un estilo gráfico exquisito pero su tratamiento impreso presenta una calidad muy deficiente. Según nos observa Laura Arias Serrano, no fue hasta 1949 cuando la editorial Castilla de Madrid publicó por primera vez una versión en castellano completa y con la calidad que merecía el artista de esta obra (Arias Serrano, 2012: 602).

En 1866 la editorial de Tours de la familia Mame, editó *La Sagrada Biblia*, una obra de lujo presentada en dos volúmenes *in folio*. El éxito entre el público fue extraordinario y se vendieron los derechos de reproducción en Londres, Stuttgart, Milán, Estocolmo, San Petersburgo, Varsovia, Praga, Haarlem, Ámsterdam, La Haya, Chicago y como no, también en Barcelona. Para Doré, según nos explica Blanche Roosevelt, ilustrar la Biblia representó un cambio importante en su vida, le cambió el alma:

« *Toutefois, depuis qu'il illustre la Bible, un changement s'opérait dans l'âme de Doré. Bien que catholique, il professait peu, et se permettait des légèretés au sujet de la religion. Du moment qu'il entra en communication directe avec les Saintes Écritures, ses pensées s'élevèrent, et il reporta à une source plus haute sa reconnaissance pour les dons qu'il avait reçus en naissant* » (Roosevelt, 1887, 252-253).

Aquí se publicó cinco años más tarde y lo hizo Montaner y Simón en su formato habitual de cuadernos por entregas durante los años 1871 y 1873. Como resultado, se obtuvo una obra espectacular de cuatro tomos en los que Doré había contado con sus habituales grabadores, una treintena de talleres, entre los que destacaron Pannemaker y Pisan. Para nuestra editorial, esta obra significó una de sus mayores producciones.

En el mismo año 1866, Doré viajó a Londres y allí trabajó ilustrando uno de los grandes clásicos de la literatura inglesa *El Paraíso Perdido* de John Milton que sería editado *in folio* por *Cassell, Petter & Galpin* en ese mismo año. El libro ilustra con 50 láminas los poemas narrativos más

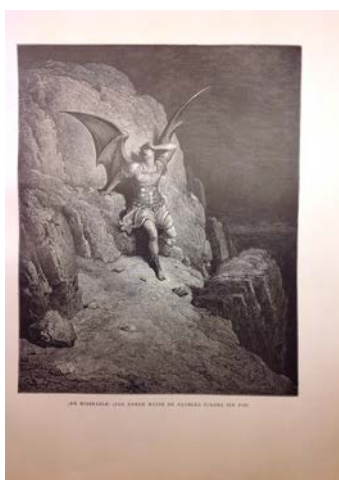
emocionantes jamás escritos. Sobrepasaba los diez mil versos compuestos sin rima y eran una epopeya acerca del tema bíblico de la caída de Adán y Eva. Hay que recordar que desde que Doré ilustró la Biblia, sus sentimientos religiosos iban en aumento e hicieron de él uno de los artistas religiosos más reconocidos de todo el siglo XIX.



La obra de Milton no sería publicada por Montaner y Simón hasta 1873, en una sencilla versión *in octavo*. Aquí la edición incluía las dos obras, *El paraíso perdido* y *El paraíso Recobrado*. El libro reunió una selección de los doce grabados más significativos de la obra, impresos a página entera sobre el mismo tipo de papel que la tipografía. Las reproducciones no eran de la mejor calidad e incluso algunas imágenes aparecían mutiladas. Años más tarde, en 1886, aparecía una versión en tamaño monumental *in folio* con la calidad y la ostentuosidad habitual de

la casa editora. En ésta sí se incluían las cincuenta magníficas láminas grabadas en boj por el artista. Mientras el artista estuvo en Londres, su éxito fue arrollador. Aprovechó su fama para abrir un establecimiento, la Galería Doré, en el 169 de la calle Bond donde el artista pronto sería consagrado como el mejor de sus tiempos.

En su estancia británica aprovechó para ilustrar otros tantos títulos. Hasta 1865, Doré no se había interesado más que por ilustrar a Lord Byron con 24 grabados, 6 planchas para *Macbeth* y poco más de cuarenta dibujos para Dickens. En 1867, ilustró con 9 grabados los versos de *Elaine*, con otros 9 los versos de *Vivien* y 9 para los de *Guinevere*, obra del brillante poeta y dramaturgo inglés, Alfred Tennyson, quien había sido laureado como clásico moderno. Un año más tarde, elaboraría otros 9 grabados para ilustrar *Enid*. Todas estas obras fueron editadas por la londinense casa Edward Moxon y Hachette se apresuró a editarlas en Francia.



El paraíso perdido y *El paraíso Recobrado* se publicó en 1873 en una versión *in octavo* donde los grabados de Doré quedaron mutilados. En 1886 se editó en formato monumental que la obra se merecía
© LBP

En 1868 las 36 láminas de Doré formarían parte del conjunto de *Idylls of the King*, que Moxon, Montaner y Simón y Hachette, aunque ésta última un año más tarde, editaban para sus respectivos países. Era la primera vez que las ilustraciones de Doré se grababan en

acero, una técnica en la que los ingleses eran verdaderos expertos. Para nuestra editorial, la obra inglesa representó mucho, ya que fue la que dio inicio a su aventura en 1868 simultáneamente con las editoriales extranjeras. A raíz de un viaje a Londres, hicieron las diligencias necesarias para lograr los derechos de explotación de las 36 láminas ilustradas por Doré, en las que se evidenciaba la gran fascinación del artista por el medievalismo tan admirado por los románticos. Con este material, encargaron a José Zorrilla la traducción de los textos pero finalmente el poeta vallisoletano se aventuró a crear una nueva obra, *Ecós de las Montañas*, a partir de las láminas del reconocido artista. Esta obra es un caso atípico en lo que se refiere el procedimiento de la ilustración de libros. Como dice Kaenel, «*Il n'est pas tout à fait exact d'affirmer que le texte précède l'illustration puisque cette dernière tend, également, parallèlement, vers ce qui est à l'origine de l'écriture même*» (Kaenel, 2005: 28).

También fue de 1867 la primera edición francesa de las *Fábulas* de La Fontaine ilustrada por Doré, publicada por Hachette en dos formatos: una edición en dos volúmenes en un inusual gran *in folio* con una tirada de mil ejemplares incluyendo una docena de gran lujo en papel China y una edición de mayor tirada en folio menor (Kaenel, 2014: 88). Con estas *Fábulas* la editorial catalana pretendía alcanzar un público más amplio. Fue su única intromisión en esta época en la temática infantil, un espacio bien trabajado por otras editoriales como la madrileña de Saturnino Calleja. El repertorio de relatos infantiles protagonizados por animales, ayudaban a las familias a introducir pequeñas moralejas y a estimular la imaginación de sus hijos. Cada uno de los doce libros que agruparon en un volumen, incluía aproximadamente unas veinte fábulas con profusa ilustración.

En 1877 la francesa *Furne, Jouver et Cie*, se encargó de editar en dos volúmenes *in folio*, la *Historia de las Cruzadas*, un texto del historiador M. Michaud de la *Académie Française*⁹⁰ que escribió entre 1818 y 1822 y que Doré ilustró con 50 grabados a página entera para cada tomo. La editorial catalana publicó esta edición de dos volúmenes durante los años 1886 y 1887.

La última gran obra que terminó Doré de ilustrar fue *Orlando Furioso* en 1879. Un poema épico caballeresco del humanista Ludovico Ariosto (1474-1533) en el que se entremezclaba las luchas entre moros y cristianos, el tema amoroso ensangrentado por los celos y terribles escenas de crueldad y locura entre los personajes y el tema laudatorio hacia una familia noble italiana, los

90. Según figura en la portada de la edición española de Montaner y Simón aunque en la lista de obras ilustradas por Doré que figura en el catálogo de la exposición retrospectiva que se le dedicó en el Musée d'Orsay (2014) y la información biográfica que se encuentra de ese autor, aparece como Joseph-François Michaud, historiador.

Este, en tiempos del autor. La obra fue el penúltimo trabajo de Doré antes de su muerte y lo publicó Hachette *in folio* en 1879. Contenía 81 láminas y 536 ilustraciones xilográficas.

En definitiva, y visto con la perspectiva del tiempo, Montaner y Simón publicó un total de siete obras ilustradas por Doré, siendo la primera de ellas la que sirvió de estreno a la editorial en 1868, las tres siguientes en la década de los setenta, dos en los ochenta y una última a finales de los noventa.

· El Romanticismo y el libro ilustrado

Gustave Doré vivió los últimos momentos del Romanticismo y se le debe situar en esta época para interpretar sus ilustraciones. El movimiento nació a finales del siglo XVIII paralelamente en todo Occidente y se desarrolló como reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo, potenciando especialmente los sentimientos y la libertad expresiva. Representó una manera de liberarse de la rigidez académica de la razón y una resistencia al cansancio producido por la frialdad neoclásica. El Romanticismo postuló la subjetividad y el individualismo, ideas derivadas de la Revolución Francesa (libertad, igualdad, fraternidad).

El Romanticismo se vive intensamente en Alemania, en Francia y en Inglaterra aunque muy pronto se extendería por toda Europa. En Pintura destacaron el alemán David Friedrich y el francés Eugène Delacroix. En Arquitectura, prevalece Viollet-Le-Duc quien hizo resurgir el estilo gótico y las restauraciones del viejo patrimonio. En literatura, los alemanes Goethe y Schiller, el francés Victor Hugo y en Inglaterra, Lord Byron. En España, el Duque de Rivas, Espronceda, Larra y Zorrilla, todos ellos editados por Montaner y Simón.

En general, el Romanticismo se caracterizó por oponerse a lo clásico, por significar la vuelta al espíritu y a los temas medievales, que habían sido menospreciado por los amantes de la Grecia Antigua. Fue el movimiento de los grandes creadores de mundos imaginarios, de universos únicos. Vivían imbuidos en la nostalgia por los paraísos perdidos, interesados por los personajes literarios aventureros, el héroe como prototipo de rebeldía. Sentían una pasión insaciable por las literaturas primitivas -o que creían primitivas- y sobre todo por la poesía, considerada como expresión espontánea y cercana a la naturaleza, cuando ésta sólo podía ser comprendida desde sus orígenes históricos. También redescubren lo exótico y lo extravagante, buscando la inspiración en las culturas bárbaras y en Oriente y todo esto lo plasman en la literatura y en la poesía. En consecuencia, los artistas que ilustraron los textos de los libros románticos, se ambientaban en escenarios

orientalizantes y exóticos. Curiosamente, la España decimonónica sirvió de escenario perfecto para ilustrar esos ambientes.

El Romanticismo que conoció Doré en Francia e Inglaterra siguió un camino distinto del alemán potenciando la figura del genio, la pasión por lo desordenado, lo agitado, lo natural en oposición a lo artificial. Hubo un redescubrimiento de la arquitectura gótica, la moda de la novela de misterio y todas aquellas nuevas orientaciones que encontraban su expresión en la idea de lo sublime asociado a la belleza que se justificaba por la atracción hacia lo terrible, a lo grandioso, lo violento, lo tenebroso, hacia la fuerza que descompone la forma.

Para los ingleses lo bello y lo sublime eran conceptos opuestos. “Lo bello estaba relacionado con el amor y la gentileza, mientras que lo sublime postulaba la excitación y el temor” (D’Angelo, 1999: 168) y para que algo fuera sublime debía suscitar la sensación de potencia. Todo eso es lo que, precisamente, observamos en los trabajos de Doré.

Más contundentes fueron las ideas sobre lo sublime que Doré pudo percibir leyendo a Edmund Burke (1729-1797). El autor decía que:

“todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer”. (Burke, 2010 (1757), p.66).

Los románticos también puntualizaban sobre el término maravilloso que para ellos definía un conjunto de contenidos, ya fueran estos leyendas cristianas, representaciones del infierno y del paraíso, historias de ángeles y demonios o temas caballerescos y amorosos. Lo maravilloso consistía esencialmente en la capacidad de representar lo sobrenatural, y Dante o Milton, el uno con sus tres reinos dantescos y el otro con su Satán, se convertían en las más elevadas muestras de ello. La extravagante *Divina Comedia* se revelaba como referencia romántica por excelencia (D’Angelo, 1999: 170).

¿Qué llevó a Doré a elegir estos textos tan fascinantes? En *La Divina Comedia* sintió como se integraban los tres rasgos fundamentales del Romanticismo que había defendido Friedrich Schlegel (1772-1829), uno de los fundadores del movimiento: la novela mímica que era la más cercana a la imitación de la realidad, la novela sentimental que no significaba que fuera lacrimógena o

conmovedora sino que tenía la capacidad de representar grandes pasiones y la fantástica capaz de transportarnos a mundos alejados de la cotidianidad. En el caso de *La Divina Comedia*, el Infierno era mímico, el Purgatorio sentimental y el Paraíso fantástico. Otras novelas que también ilustró el artista, reunían elementos con todos esos componentes. Por ejemplo *El Quijote*, que era fantástica, sentimental y mímica a la vez. Aunque para los románticos el libro absoluto era *La Biblia*, que se entendía no como un libro sólo sobre los principios de la actividad de la escritura como proyecto literario sino que iba mucho más allá, se trataba de un proyecto religioso (D'Angelo, 1999).



El retrato del artista figura en la portada del Tomo II de *Historia de las Cruzadas*, (ed. 1887) © LBP

· Gustave Doré, el último ilustrador romántico

La biografías consultadas nos revelan que Paul Gustave Louis Christophe Doré nació en Estrasburgo en 1832. Fue un artista polifacético que trabajó la pintura, la escultura y la acuarela, pero en la especialidad que destacó sobre todas las otras técnicas de expresión fue la ilustración para la que se sirvió del grabado xilográfico. Era autodidacta.

El artista alsaciano fue un genio prematuro en pleno Romanticismo. Murió joven, en 1883, pero lo hizo dejando un legado artístico de valor incalculable. Una producción que en términos de Renonciat, es sobrenatural. «*Plus de dix mille gravures, des centaines de lavis, de dessins, d'aquarelles, près de cent cinquante peintures, quarante-cinq sculptures, voilà l'entreprise de Doré qui semble surnaturelle*» (Renonciat, 1983: 5).

Doré dominó todas las técnicas gráficas que le interesaron para expresar sus ideas. La pluma, el pincel, el gouache, la acuarela, el lápiz, el aguafuerte, el yeso y el bronce.

Su imparable creatividad y su fama, le permitieron el privilegio de poder elegir y trabajar los temas que más le interesaron de su tiempo y supo presentarlos de la manera más extraordinaria. La actualidad, la historia, la novela, la poesía, la fábula, la leyenda o el teatro, fueron abordados con la mayor sensibilidad artística que se pudo alcanzar. Doré ilustró todas las temáticas, desde el sarcasmo a la épica, de la crónica social a lo más sublime. Sin duda, era esta facilidad de ahondar en todos los géneros lo que le diferenció del resto de ilustradores de la época.

Valeriano Bozal recoge una frase muy significativa de Doré. :»¡lo ilustraré todo!» (Bozal, 1982: 9) y así fue, muy fructífero. Además de ser un gran caricaturista para prensa, ilustró obras de la

mayoría de autores literarios, clásicos y contemporáneos, Balzac, Rabelais, Dante, Víctor Hugo, La Fontaine, Cervantes, Gautier, Milton, Tennyson, Poe, etc. Una de las obras con las que alcanzó la fama popular fue la que hizo junto a Blanchard Jerrold, una crónica de Londres, *London, a Pilgrimage*, editada por *Grant & Co, in folio* con 54 láminas y 180 viñetas en 1872, en la que supo retratar la ciudad, sus habitantes y sus costumbres de forma muy acertada.

Supo aprovecharse de su tiempo y de las circunstancias técnicas que vivía en el mundo del siglo XIX. Pero recordemos que su fama y su difusión a escala mundial no hubieran sido posibles sin los avances técnicos que tanto revolucionaron al sector de la industria y de las artes gráficas. Gracias al maquinismo que podía producir más y a más velocidad, el artista pudo satisfacer las exigencias de la recién llegada prensa ilustrada y de la demanda de libros a buen precio con imágenes.

Doré nació en pleno Romanticismo, pero vivió su decadencia. Tuvo un gusto bien educado y supo plasmar en sus dibujos los conocimientos que había adquirido y las inquietudes artísticas de su tiempo. A través de Estrasburgo las ideas de Goethe y el romanticismo alemán se extendían a la cultura francesa. Los escenarios característicos, como la fascinación por naturaleza, la fragilidad de los lagos, las aguas, las tempestad, las rocas bañadas de claro de luna; el gusto por lo supuestamente medieval; las ruinas, las tumbas, la arquitectura de las catedrales y ventanas ojivales, los fantasmas esculpidos en sus piedras; las disputas entre caballeros, los cantos de trovadores, las mujeres pálidas, etc., son los argumentos recurrentes que una y otra vez observaremos en las láminas de sus libros. Un Romanticismo casi en decadencia, a mediados del siglo XIX, con miras hacia un Simbolismo y un Modernismo que se están formando.

El editor francés Charles Philipon descubrió el talento del joven dibujante estando de visita por París. A sus 15 años, el experimentado editor parisino ya le había publicado un álbum de *Jabots*⁹¹ y otro de los *Trabajos de Hércules*, que serían un gran éxito de crítica y ventas. Le contrató en exclusiva para tres años durante los cuales debía entregarle un dibujo como mínimo a la semana.

Doré vivió un momento de la historia francesa en el que la demanda de imágenes fue espectacu-

91. Jabot fue un personaje imaginario cargado de humor y fantasía, que creó el suizo caricaturista Rodolphe Töpffer (1799-1846) considerado uno de los precursores del Cómic. El autor escribió y dibujó seis álbums protagonizados por Jabot que culminaron con la publicación de *Historia de M. Jabot* (1833) y que él mismo consideraba “historias con estampas”. Se puede obtener información en https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_Töpffer.

lar. Su obra favoreció a dos tipos de perceptores, por un lado un público intelectual y elitista, de gusto estéticamente educado que sabía distinguir la calidad en las obras de arte y apreciaba el valor artístico de sus libros aunque fueran industriales. Por otro lado, un público muy amplio, ya que sus ilustraciones para libros, sus caricaturas y dibujos de prensa fueron mediáticos y populares. Otros grandes artistas como Daumier, Grandville, Johannot, Töpffer, etc. fueron testimonios gráficos de aquella época y las ilustraciones de éstos eran críticas y sarcásticas con la sociedad civil y política del momento, pero Doré ofreció un tipo de ilustración que iba más allá de aquellos límites y tópicos de sus contemporáneos. De alguna manera, su personalidad no se definía con ningún estilo concreto. Como sospecha Bozal, Doré tenía un estilo ecléctico, lo reunía todo sin inclinarse por nada determinado (Bozal, 1982: 10).

Tengamos en cuenta que el triunfo de Doré como ilustrador y como cronista visual se debió, además de por ser un eximio dibujante que supo atrapar con su lápiz todos los personajes, situaciones y ambientes que pudieron interesar en su época, al hecho de vivir en un momento histórico en el que la fotografía todavía no se había impuesto como recurso gráfico para captar y representar la realidad. En los años venideros las instantáneas fotográficas y los avanzados sistemas de reproducción fotomecánica desbancarían el oficio del ilustrador y grabador convencional.

En lo que se refiere a las influencias que recibe el artista, suponemos que esa imparable demanda social de imágenes como consecuencia del frenético ritmo de producciones industriales, no salía de la nada. El autor era de formación autodidacta, pero conocía bien a los artistas del pasado gracias a haber crecido en un entorno familiar que fomentaba la cultura. En sus ilustraciones, Doré recoge el claroscuro y las anatomías humanas de Eugène Delacroix (1798-1863) y de Théodore Géricault (1791-1824) para ilustrar sus obras de Dante y Michaud; las visiones fantásticas o los infiernos angustiosos de William Blake (1757-1827) que le inspiraron en su interpretación del *Paraíso Perdido* de Milton; las composiciones de Jean-August-Dominique Ingres (1780-1867) como la de su *Roger aliberando a Angélica* de 1819, que inspiró claramente al dibujante en *Orlando Furioso* de 1879. Con sus contemporáneos, como Gustave Courbet (1819-1877), comparte cierto exhibicionismo, las expresiones lánguidas de sus mujeres; de Gustave Moreau (1826-1898) recoge el canon figurativo en paisajes y personajes, que utiliza en algunas sus ilustraciones de *Orlando Furioso*; de Honoré Daumier (1808-1879) su ironía; con Jean-León Gérôme (1824-1904) comparte las ambientaciones y el tratamiento escenográfico; las escenas costumbristas de Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891). Annie Renonciat observa que la obra de Doré, especialmente en *La Divina Comedia* de Dante, va incluso más lejos que la que hiciera de la misma Leonardo de Vinci (Renonciat, 1983: 6). Philippe Kaenel, por su parte, recoge bien las influencias y los vínculos del artista con algunos de los artistas contemporáneos (Kaenel, 2014: 26). Doré encontró en la

pintura y el grabado un patrimonio del que sabía cómo podía enriquecerse estilísticamente para abastecer su demanda. Además, en un sentido industrial debía entenderse que sus trabajos no eran ejemplares únicos equiparables a los de la pintura, la dinámica de ejecución era diferente.

Otro aspecto destacable en el estudio de la figura de Doré es que como la gran mayoría de los artistas e ilustradores gráficos de su época, visitaba los Gabinetes de Estampas de los museos y recorría las galerías de las colecciones egipcias y babilónicas del Louvre como fuentes de inspiración para sus escenarios y ambientaciones históricas. Su visión imaginaria del Oriente bíblico y los decorados de los edificios que aparecen en sus láminas de *La Sagrada Biblia* aportaban una verosimilitud que era muy apreciada por el lector romántico. Y como decía Valeriano Bozal, las tres grandes obras que Doré ilustró en la década de los sesenta, *La Divina Comedia*, *La Sagrada Biblia* y *El paraíso perdido* tienen un rasgo común que las caracteriza, la sublimidad. Según el autor, se debía a :

“el magnífico contraste entre el hombre limitado y la naturaleza infinita, las acciones y los personajes que ponen nuestro ánimo en el borde de su intensidad, las figuras demoníacas que llevan el terror o las angélicas que presentan la divinidad, la contraposición entre lo absoluto y lo finito en que estamos y somos, y, ahí, la magnificencia de una distancia que no puede abarcarse ni medirse, la lucha contra un espacio y un tiempo que, superándonos, puede destruirnos. (...) El héroe sublime está en el miedo del exceso, claramente consciente de sus limitaciones, pero no por ello cobarde y mezquino, sino, al contrario, aventurado, esforzado, glorioso (...) sus pasiones son tan intensas como su heroísmo, y su grandeza deriva de este convivir con los dioses que nos está cotidianamente prohibido. El héroe sublime ha visto un mundo grandioso, muchas veces terrible, otras celestial, pero siempre distante: la sublimidad de su heroísmo es la marca de esa distancia y la prueba de su sobrehumana grandeza” (Bozal, 1982: 21-22).

Pero esta sublimidad que observamos en Doré está contenida. En muchas escenas, la crueldad y las luchas son sólo actitudes en las que no parece haber ni esfuerzo ni demasiada violencia. Los personajes no parece que sufran, sus expresiones de dolor son sólo apariencias.

• Los grabadores que trabajaron con Gustave Doré

A partir de 1851, Gustave Doré ya era un experto ilustrador que dominaba el lápiz para su traducción al grabado en madera y tuvo la inteligencia de rodearse de los mejores profesionales de París. Apreciaba el trabajo de esos grabadores que esculpían la madera como si fueran joyeros



Los mejores talleres de grabadores franceses intervinieron en *La Sagrada Biblia*. El célebre Pisan fue el autor de “Muerte de Abel” (p.7); Pannemaker de “El Diluvio Universal” (p, 11) y Ligny de “Sansón y Dalila” (detalle, p.347) *La Sagrada Biblia*, Tomo I, edición 1883 © LBP

tallando piedras preciosas (Roosevelt, 1887: 91). Hemos contabilizado unos cincuenta grabadores, entre los que destacaron sobre todo, Pisan y

Pannemaker. Pero también trabajó con Gusman (autor de un manual sobre el grabado en madera), Piaud, Laplante, Pierdon, Sotain, Lavielle, Dumont, Rouget, Jahyer, Gauchart. Por desgracia, poco sabemos de todos estos maestros de la talla. En los diccionarios biográficos apenas aparecen algunas fechas de nacimiento y en el mejor de los casos cuatro líneas sobre sus vidas⁹². La circunstancia tal vez se explique porque en el siglo XIX, los únicos que debían rendir cuentas de sus beneficios fiscales fueran los impresores y los editores. El grabador se contrataba de palabra y no quedaba constancia de su trabajo, por lo que ni siquiera figuraba en los anuarios de comercio.

Sin embargo, a pesar de la poca información que tenemos sobre los que trabajaron para la reproducción de las ilustraciones de Doré, hay un aspecto interesante y es que en casi todos los grabados figuran sus nombres. Suelen llevar la firma del artista en la parte inferior izquierda y en la parte derecha, el nombre del grabador. Esto demuestra que el trabajo del artesano también estaba bien considerado.

Doré innovó con sus colaboradores en la forma de trabajar la madera. Como nos indica Vicens Furió:

«Doré dibuixa en un paper o directament sobre la fusta amb tinta o gouache, segurament utilitzant un pinzell, i aleshores deixa als seus gravadors que interpretin aquest model amb una grisalla que desapareixerà sota les talles del burí, unes talles finíssimes i molt ben pensades. Dic

92. Algo más de las vidas de estos grabadores se puede encontrar en el diccionario de Bénézit, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Editions Gründ, París, 1999 y otros.

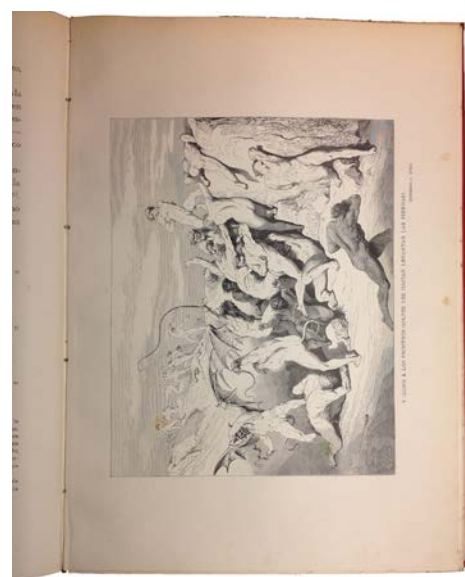
molt pensades perquè un cop la matriu de fusta sigui entintada i estampada sobre el paper, la imatge resultant ha d'equivaldre al dibuix, mostrar una àmplia gamma de tons mitjos que van del blanc al negre, i expressar amb la màxima nitidesa i força visual els aspectes claus del disseny inicial. No és poca cosa. No estem parlant d'una simple reproducció. És literalment una traducció a un altre mitjà, i per molt que els dibuixos de Doré estiguessin ben acabats i ell anés donant instruccions sobre la marxa de les intensitats de llum i ombres, Pisan i els altres gravadors van fer una feina que va més enllà que la reproducció d'un model. Aquest tipus de gravat xilogràfic, que s'anomena de tinta o de to, es caracteritza per aquesta tonalitat fosca o nocturna, en la qual destaquen els contrastos de clarobscur” (Furió, 2014).

Los grabadores que trabajaron con Doré tenían un estilo propio y el artista supo aprovechar lo mejor de cada uno. En cada lámina y de cada grabador observamos un trabajo inconfundible. Doré nunca les pidió que copiaran literalmente sus dibujos si no que lo que esperaba de ellos era que supieran traducir sus ideas, que le supieran interpretar.

“El famoso artista francés, ideó a mediados de siglo el grabado de interpretación, para lo cual el dibujante se sirve del pincel y el grabador interpreta el dibujo. La obras de este último resulta a veces de mayor valor artístico que la del dibujante, al interpretar libremente los contornos” (De Artigas, 1953: 103-104).

En el conjunto de sus obras, podemos apreciar trazos y estilos gráficos muy diferentes. Pannemaker y Huyot se especializaron en el dibujo de tonalidades claras, Pisan y Jonnard en el claroscuro y otros grabadores como Verdeil o Minne realizaron un dibujo más suelto con grandes zonas de blanco. Unos resultados que sus colaboradores debían tener bien aprendidos y que funcionaban porque la universalidad, la coherencia y la simplicidad narrativa de sus imágenes debían ser bien accesibles a todos.

Tenemos constancia de que entre 1870 y 1883, año de su inesperada muerte, Doré fue autor artístico de más de doce mil planchas grabadas sobre madera. Un dato que sorprende a François Fossier quien alega que en esa época de la historia donde se tenía prisa por producir grandes cantidades de imágenes a precios económicos y, para lo que ya existían sistemas de reproducción más avanzados como la litografía y más sorprendentes como la cromolitografía, el ilustre artista



Cada grabador tenía su propio estilo. Minne en “Y como á los primeros golpes les hacían levantar las piernas” nos muestra una interpretación de Doré muy diferente al de Pisan o al de Pannemaker (*La Divina Comedia*, ed. 1884, p.115)
© LBP

aún quisiera trabajar con esa lenta y desfasada técnica xilográfica (Fossier 2013: 64-69). Es cierto que el procedimiento a contrafibra de Bewic, que se había difundido rápidamente por todos los talleres europeos, había dotado a la talla de la madera de unas mayores virtudes expresivas y unos resultados gráficos que sin duda fueron los que buscaba el artista. Además, no sería por falta de conocimientos, sabemos de que Doré conocía bien la litografía pues su primer álbum de ilustraciones, *Les travaux d'Hercules*, que realizó a sus 15 años trabajando con el editor Aubert, lo hizo con esa técnica. (Kaenel, 2014: 18). Aún así, cuesta entender como pudo producir tal cantidad de dibujos. Fossier lo justifica alegando que Doré entregaba un boceto rápido a los grabadores y que solamente les indicaba como debían completar sus tallas con el repertorio iconográfico habitual que disponía el artista «*il dessine un rapide croqueton donnat simplement une indication iconographique d'ensemble, à charge pour le graveur de l'interpréter à sa guise et de le compléter*» (Fossier, 2014: 67).

· El aspecto formal de las obras monumentales ilustradas por Doré

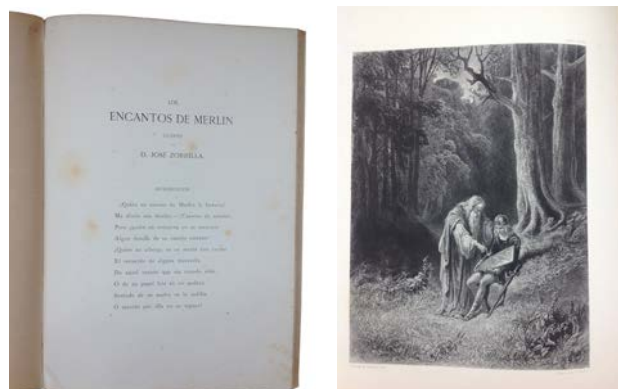
El análisis del diseño de las obras monumentales ilustradas por Doré que editó Montaner y Simón nos muestra un conjunto estéticamente decimonónico con cubiertas a las que sus encuadernadores dotaron, en términos de Eliseu Trenc, de un estilo muy ecléctico (Trenc, 1977: 29) aunque sus diseños interiores fueron de aspecto más convencional. Fueron todas las obras de formato monumental, algunas en gran folio (44cm.) y otras en folio mayor (36cm).

De *Ecos de las montañas* (1868) en los que la editorial reprodujo “dibujos del eminente artista Gustave Doré abiertos al acero por los acreditados grabadores ingleses” y de la cual nos hemos extendido ampliamente en otros capítulos, Juan Miguel Zarandona (2004) asegura que las ilustraciones basadas en el mito del rey Arturo fueron un trabajo en contradicción artística y con la presión editorial del encargo serial. Haciendo referencia a una cita de Alonso-Cortés el autor asegura que:

“Verdaderamente daba pena era ver como el poeta tuerce y esclaviza su inspiración, falsea los hechos históricos y añade los menos oportunos, todo para buscar situaciones adecuadas a los grabados con los que Doré ilustró los *Idylls of the King*, de Tennyson”. (Alonso-Cortés, 1943: 727-728).

Efectivamente, la obra editada por Montaner y Simón aprovechó 35 grabados que el artista había realizado para *Idylls of the king*, 24 para la leyenda titulada “El castillo de Waifro”; 4 para “La

fe de Carlos el Calvo”; y 7 para “Los encantos de Merlín” adaptándolos a la Historia de Cataluña y la Corona de Aragón de Víctor Balaguer en un nuevo contexto. La edición no fue nada corriente e hizo honor a lo mejor de las artes tipográficas que supo imprimir Narciso Ramírez Rialp en su taller de la calle Escudillers, 4 de Barcelona. Las *great primer* inglesas se amalgamaron perfectamente con el estilo romántico del artista alsaciano quien supo interpretar la naturaleza, aprovechar el claroscuro para crear ambientes contrastados, serenos y violentos, retratar personajes apasionados y desmesurados en el amor.



Composición de página con la tipografía *great primer* inglesa y grabado T.O.Barlow “Los encantos de Merlín” *Ecós de las montañas*, 1868 © LBP

La primera edición de *La Sagrada Biblia* que publicó Montaner y Simón dató de 1871 se presentó con una cubierta diseñada por Lluís Domènech i Montaner (Sàiz i Xiquès, 2012: 18). En 1883, el taller de los Domènech encuadernaron una *in folio* con las tapas ornamentadas en relieve sobre tela diseñadas por Pascó. El artista compuso una cubierta con un marco ornamental en cuyo centro dispuso atributos de la iconografía cristiana y en cada ángulo los símbolos de los cuatro evangelistas. Una cubierta sin espacios libres de ornamentación, que deslumbró por el exceso de dorados en las tapas y en los lomos en medio cuero con nervios y letras también doradas. Los cuatro volúmenes que contempló la obra incluyeron 230⁹³ láminas del artista alsaciano grabadas principalmente por Pisan y Pannemaker pero en la que intervinieron otros excelentes xilógrafos franceses como Trichon Monvoisin, Bertrand, Maurand, Ligny, Quartley, Piaud, Leplante, Gusmand, Dumont, Hotelin, Linton, Jonnard, Hildibrand y Gauchard, todos ellos con estilos muy diferenciados que ofrecían una admirable y amena variedad estética. En la edición española figuran 152 láminas dedicadas al *Antiguo Testamento* distribuidas en 69 para el primer tomo, 49 del segundo y 33 para el tercero tomo. El *Nuevo Testamento*, que configuraba el cuarto tomo, le dedicaron 78 páginas para láminas independientes. Hay que observar que Doré concibió esas ilustraciones de *La Sagrada Biblia* desvinculándolas de la narración, lo que obligaba al lector a distraer su atención del texto para contemplar las imágenes. Cada página además se decoró con orlas medianiles de un extremo a otro de la misma, que separaban el texto en dos columnas. Los

93. Isabelle Saint-Martin en “*Les éditions de la Sainte Bible*” detalla que la Editorial Male hizo una primera edición con 228 láminas ilustradas por Doré. Una segunda edición apareció en 1866 donde se incluyeron 230 planchas y la tercera que se hizo en 1868, incluyeron 312 fotografías. Se puede consultar en Kaenel, Philippe (dir.): *Doré, l’imaginaire au pouvoir*. Musée d’Orsay, Flammarion, París, 2014. p.194-195.



El dominio de las gúbias de Pannemaker es inconfundible. Así lo demuestran estas dos escenas en *La Sagrada Biblia*, edición 1883, “Judith y Holofernes” (Tomo II, p.321) y “La Virgen coronada de estrellas” (Tomo IV, p.407). © LBP

temas y elementos que se iban construyendo en estas medianiles, un total de 15 modelos diferentes que se iban alternado, se basaron en armas, en instrumentos musicales, en el mundo animal y vegetal, en elementos arquitectónicos, etc. que la dotaban de un carácter muy suntuoso.

La Divina comedia de Dante Alighieri (1265-1321) se publicó en dos partes. Los primeros versos ilustrados por Doré fueron para *El Infierno* que la Librairie Hachette publicó en 1861. Siete años más tarde, el artista ilustró *El Purgatorio* y *el Paraíso* que publicó la misma casa parisina. La edición española de Montaner y Simón salió entre

los años 1871 y 1872 y acabaron siendo dos volúmenes. El primero de ellos, *el Infierno*, de 232 páginas, contuvo insertadas 75 láminas grabadas de Doré a página entera. El segundo volumen, que mantuvo el mismo diseño, estaba compuesto por las dos siguientes partes de la obra de Dante, *el Purgatorio*, de 192 páginas y *el Paraíso*, de otras 190 páginas. En este segundo volumen se incluyeron 60 páginas de láminas enteras con las ilustraciones que representaban escenas de Dante y Beatriz. A diferencia de las ilustraciones de *La Sagrada Biblia*, las ilustraciones de esta obra reproducían escenas literales del texto y estaban situadas próximas a él, hecho que debieron agradecer los lectores porque les facilitaba la comprensión de su contenido.

Cuando Montaner y Simón publicó por primera vez esta obra, la sede de la casa editorial estaba en la Rambla-Plaza de Cataluña, 18-20. El primer tomo lo imprimió íntegramente, texto y láminas, la imprenta de Narciso Ramírez y Cia. del Pasaje de Escudillers, 4 de Barcelona. El segundo tomo fue producido por la imprenta de Luis Tasso de Arco del Teatro, 21-23 de Barcelona. En lo que respecta a la encuadernación, uno de los talleres encargados fue el de Palacios de Barcelona que lo hizo “a la holandesa” en tela de color granate simulando piel de tafilete. La moda de encuadernar en tela llegó inspirada de los talleres parisinos y sólo para el lomo se utilizó piel labrada con cuatro nervios gofrados y cuatro entrenervios con dibujos geométricos de estilo orientalizantes y perfiles dorados. Palacios realizó una cubierta muy sobria. Sobre el fondo granate estampó en relieve un austero marco en cuyo centro se situaba un medallón con el perfil laureado del autor,

su nombre y el título con una tipográfica de transición (Blackwell, 1998: 236) creando un conjunto compositivo muy equilibrado. Todo ello grabado en oro dando un aspecto muy lujoso a la obra. A partir de 1884, el taller de Pedro Domènech se encargó de encuadernar esas obras también “a la holandesa” con tapas forradas de tela roja y con el lomo gofrado de piel roja en tafilete en el que estampó el título de la obra en un llamativo dorado, que utilizaba letras y elementos ornamentales geométricos entre los nervios cuajados realizados con hierros de filetes y arquillos a modo decorativo.

La edición de 1886 de *El paraíso perdido* y *El paraíso recobrado* de John Milton fueron dos obras unidas de doce y cuatro libros respectivamente que reprodujeron 50 magníficas láminas grabadas al boj. Hubo una edición anterior, de 1873, cuando la editorial estaba en la calle Casanova 8, en formato octavo mayor cuya cubierta, muy austera, llevaba estampada en oro un retrato, seguramente de Milton, y el título en una letra de fantasía de un estilo japonizante que rodeaba el retrato. El primer libro llevaba un total de doce láminas encartadas entre las páginas de texto. La edición de 1886 presentaba un aspecto de obra monumental, en folio mayor. Encuadernada por Domènech.

La edición francesa de las *Fábulas de La Fontaine* contaba con 84 láminas y 248 viñetas xilográficas, grabadas principalmente por Pannemaker aunque no fue el único. Montaner y Simón no publicaría esta obra hasta 1885 y lo hizo en un sólo volumen *in folio* en el que incluyó por completo el trabajo del ilustrador. Muchos artistas habían ilustrado anteriormente esas fábulas del escritor francés del siglo XVII, entre ellos en 1838, el gran Grandville quien le sirviera al autor de gran inspiración pero Doré le dio su toque recreándose en un mundo de humanos y animales en situaciones fantásticas que tanto cautivó a niños y a adultos. Tenía la facilidad de acercarse al



En *Las Fábulas de La Fontaine* (1885), Gauchard Brunier fue el autor del grabado “La gallina de los huevos de oro” (p.124) y el taller de Bertrand esculpió en madera “El congreso de las ratas” (p.30) © LBP

mundo infantil con ilustraciones no especialmente destinadas a los niños y eso amplió el interés de todos los públicos.

Para la *Historia de las cruzadas* de M. Michaud, que la editorial catalana editó en 1886 en dos tomos, Doré realizó 50 ilustraciones que grabaron sus asiduos colaboradores y además en esta ocasión descubrimos a un nuevo grabador, Bellenger, autor del grabado titulado “Los cruzados contemplan con admiración las riquezas del Oriente” (p.67). La primera de las portadas reproduce, como era habitual, el retrato del autor literario y la segunda portada correspondiente al tomo II, estampó el retrato omnipresente de un joven y apuesto Gustave Doré. Llama la atención la



Detalles del trabajo grabado de Jonnard “Godofredo penetrando en Jerusalem” (p.155) y detalle del grabado de Pisan “Ricardo manda degollar á los cautivos” (p.365) en *Historia de las cruzadas*, Tomo I (1885) © LBP

distribución irregular de las láminas, más frecuentes en los primeros capítulos que en los finales y que la inmediatez de la representación visual del texto no es sistemática. En algunas ocasiones la ilustración se anticipaba al texto y otras, en cambio, se situaba lejos de él. La encuadernación de Domènech presentaba una cubierta con atributos relacionados con el argumento de la obra. La cruz cristiana y la media luna en un tondo superior y armas y escudos en el tondo inferior.

Como ya explicamos, Domènech supo imitar industrialmente con gran maestría el aspecto lujoso de las obras bordadas y pintadas a mano de la encuadernación artesanal de bibliófilo. Sus encuadernaciones para las obras ilustradas por Doré destacaron por su diseño unitario que aplicó en toda la colección de obras de Doré. Un diseño calculadamente simétrico saturado de elementos ornamentales. Siempre sobre una base roja, iba impreso un fondo teñido de oscuro en el que se situaban dos grandes cenefas con motivos florales egipcios en combinación de granates y filetes finos dorados, que llenaban la parte superior e inferior de la cubierta. En el centro de la composición, enmarcado con orlas realizadas con ruedas doradas y rojas y entremezclados con motivos florales, racimos de uvas y cornucopias de distintas tonalidades marrones, se sobreimprimía el

título de la obra correspondiente con sombras y ribetes espectacularmente doradas. Dos medallones o tondos con orlas dispuestos en doble simetría se reservaban para grabar atributos iconográficos propios de cada obra. Todo ello creaba un conjunto que, acompañado de la tipografía escogida de gran tamaño, una letra negra de fantasía condensada con sombras doradas de estilo romano y unas guardas jaspeadas sobre papel regio, le daba ese aspecto tan suntuoso que se pretendía.

El papel que se utilizó para las obras ilustradas por Doré fue un papel de hilo que Montaner y Simón importaba en grandes cantidades en barcos provenientes de Inglaterra, de *Spalding & Hodge* de Londres y también de Francia, *Huy J.L. Godin et fills* o *Amadeo Leouffre*. Utilizándolo, la editorial conseguía otorgar a sus producciones industriales el aspecto de ediciones de lujo de bibliófilo. Las hojas se imprimían en cuadernillos de cuatro y se remataban con los cortes dorados. En los interiores de los libros, como hemos indicado, se respetó un diseño protocolario. Después de las guardas de la encuadernación, las páginas de cortesía contenían una página en cuyo dorso se hacía mención, en letra pequeña, al taller que imprimía la obra, un grato reconocimiento a la labor de calidad. A continuación se imprimía el emblema decimonónico que identifica a la editorial al cual ya se ha hecho referencia.

Era frecuente que las páginas opuestas a las portadas se aprovecharan para insertar un grabado, entonces calcográfico, del retrato del autor literario. Finalmente la portada en *Jarra de Médicis*, combinaba un estilo de letra, normalmente mayúsculas condensadas elzeverianas, en diferentes cuerpos que establecía con un extremo rigor jerárquico la información que debía aparecer.

Las tipografías que utilizó la editorial en sus ediciones artísticas de obras clásicas ilustradas por Doré fueron unos tipos de letras *Old Style* inspiradas en letras romanas, y en particular, en los punzones del impresor francés Nicolas Jenson (1420-1480) y en las majestuosas letras de Claude Garamond (1490-1561) eternamente rediseñadas. Esa letra presentaba una modulación ligeramente contrastada de trazos finos y gruesos redondeados y de aspecto ancho, que sugería el aspecto de la escritura humanista de aquellos tipógrafos. Los editores catalanes adquirían frecuentemente remesas de tipos *great primer* -un tipo de letra que en su cuerpo 18 para titulares ofrecía una belleza y lectura agradable- a la casa fundidora de tipos *Miller & Richard* de Londres, un *revival* muy apreciado que sin duda otorgaba a la obra ese aspecto moderno que tanto pretendían. La composición de página se arbitraba con la misma letra en estilos regulares o cursivas según la aplicación y normalmente en cuerpo 12 ó 14. Siempre se centraba y justificaba por ambos lados, creando texturas generosas que permitían conseguir la magistral fórmula del modelo clásico con



La *great primer* de la Miller & Richard ofrecía una belleza que les distinguía de las ediciones de sus contemporáneos. Detalle portada *Historia de las cruzadas* (1886)

© LBP

proporciones áureas aldinas (Satué, 1998: 37-50).

La foliación de los libros solía ser en números romanos para las páginas de los prólogos y el sistema arábico para las páginas del

contenido literario, que se solía indicar en el extremo superior de la página. Como en la mayoría de las publicaciones por entregas, estaba establecido un código estándar para ordenar las páginas así como las indicaciones para la composición de los pliegos que debía conocer el encuadernador.

Las láminas de Doré, a excepción de la *Sagrada Biblia*, se ubicaron generalmente próximas al texto. En muchas ediciones se indicaba un número de grabado de manera que facilitaba su localización en la narración a que hacía referencia la imagen, detalle que permitía al lector contemplar y disfrutar mejor de la obra. Las láminas venían protegidas con hojas de seda que separaban y protegían las láminas impresas y en algunas ocasiones se aprovechaban para imprimir los títulos de los grabados a modo de pie de foto.

Los tomos finalizaban siempre con un índice que enumeraba los capítulos y las ilustraciones. En una página denominada “Pauta para la colocación de las láminas” se dictaban las indicaciones que servirían al encuadernador para insertar las láminas en el debido orden.

6.1.7. El diseño y la ilustración en las revistas (*La Ilustración Artística* y *El Salón de la Moda*)

La revista *Ilustración Artística* (1882-1916), dirigida en sus primeros años por Josep Lluís Pellicer, que además de ser autor de un gran número de sus ilustraciones también fue apreciado por sus escritos, nació como ya se ha contado como “regalo para los señores suscritores de la Biblioteca Universal Ilustrada” de Montaner y Simón. Fue una revista de entregas semanales, de gran formato, de aspecto lujoso y profusamente ilustrada con impresionantes dobles páginas, primero a base de xilografías o galvanotipos provenientes de grabadores extranjeros y algunos de españoles y después con fotograbados y fotografías⁹⁴ que mostraban todos los temas en los que estaba interesada la sociedad burguesa más culta.

94. La primera fotografía en portada aparece en el número 783 (28.12.1896).

6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)

En su capítulo dedicado a las revistas de la época modernista, Eliseu Trenc (2006: 78-86) nos explicaba que sólo en Barcelona, aparecieron más de veinte revistas con el concepto de Ilustración:

«Amb el descobriment del fotogravat i la seva aplicació industrial a la dècada de 1880 i les posteriors primeres impressions industrials en tricromi de la dècada de 1890, la il·lustració va conèixer aleshores el seu apogeu en tots els camps. Una de les conseqüències d'aquest mitjà de reproducció de la imatge, fàcil i fidel, fou l'aparició d'un gran nombre de revistes il·lustrades a tot Europa i als Estats Units, a la darrerria del segle XIX i a principis del XX. Aquest va coincidir amb l'emergència del moviment internacional artístic Vèlez, 1996:, anomenat a Catalunya Modernisme» (Trenc, 2006: 78).

Desde un punto de vista formal, la edición fue impresa mayoritariamente en negro sobre un impecable papel de alta calidad. En sus primeros años, las entregas fueron de ocho páginas de texto e imágenes y solía acabar con una lámina grabada a doble página, que el lector podía separar y enmarcar para darle otro usos. Dado el éxito que consiguió la publicación, su número de pliegos se duplicó hasta alcanzar las dieciséis páginas y, en los números extraordinarios, que salían siempre a principios de año se incluía un índice con el listado de autores literarios y autores artísticos de los grabados para poder encuadernar todos los ejemplares del año por tomos y podían alcanzar las 30 páginas. La mayoría de estos números extraordinarios, además, fueron impresos a color haciendo gala de los avances tecnológicos que permitía la litografía cromática. El diseño conservó la costumbre periodística de componer el texto a tres columnas con medianil fileteada y utilizar una letra elzeveriana clásica que aunque fue de cuerpo muy pequeño para ofrecer mayor contenido en tan pocas páginas, era una medida suficiente para la lectura de un público instruido al que iba dirigido.



Primer número de la revista *Ilustración Artística* (1882-1916) © BNE

En cuanto a su contenido gráfico, en los primeros tiempos, los principales suministradores de clichés fueron sus homólogas internacionales como *L'illustration* o el semanario *Le Monde Illustré* de París de quien alardeaban en sus publicaciones por haber llegado a acuerdos contractuales y ofrecer “la inserción simultánea de copias escogidas entre los más notables que figuran en el Salón de aquella capital” (*Ilustración Artística*, núm. 53, 01.01.1883). Otros proveedores importantes fueron los italianos *Fratelli Tréves*, los alemanes *Deutsche Verlags Austalt* y *J.H.Schorer*, las agencias *The electrotype company* y sobre todo a *Naps electrotype agency* o *Louis Figuier* entre muchas otras. Las ilustraciones de autores nacionales, muchas de ellas todavía realizadas en papel Ton, se encargaron a los mejores artistas del momento, entre ellos a costumbristas y realistas como el mismo Josep Lluís Pellicer o a Arcadi Mas i Fondevila, otro de los grandes. Pellicer, en el ámbito periodístico, como nos observaba Francesc Fontbona, fue el mejor ilustrador realista de todos los tiempos y supo relatar con extrema perfección la crónica de esos acontecimientos. Sus “dibujos-crónica” –así los llamaba Fontbona (1983, 155)- fueron un magnífico ejemplo de su dominio y agilidad como reportero gráfico. Sus composiciones originales y su precisión extrema fueron características de su trabajo.

De las nuevas corrientes estéticas llegadas de Europa sensibles a los movimientos simbolista y pre-rafaelista inglés y al carácter impresionista y naturalista francés, precursores del *Art Nouveau* y al japonicismo formal, la revista encontró a artistas como Josep Triadó y Alexandre de Riquer que supieron plasmar en sus páginas el nuevo estilo que aquí conocimos como Modernismo y que se iniciaba de finales del siglo XIX. Así pues, la *Ilustración Artística* unió dos tendencias simultáneas, por un lado mantuvo el gusto convencional realista, serio y de carácter divulgativo, y por otro se arriesgó a presentar propuestas modernas y atrevidas que acercaban al público nacional los nuevos ideales estéticos del extranjero.

Las ilustraciones de todos estos artistas se situaban simétricamente entre las columnas de texto perfectamente encuadradas entre filetes finos rectangulares. Aunque como hemos explicado la revista se nutrió principalmente de grabados de importación, en sus inicios empleó a varios talleres de xilografía autóctonos⁹⁵ entre ellos el taller de Brangulí, el de Artigas o el de Gómez pero, como bien asegura Francesc Fontbona, ninguno de ellos tuvo una asiduidad fija en la revista. Sí destacó entre todos el taller de Celestí Sadurdi, uno de los más brillantes grabadores xilográficos, autor

95. La Biblioteca de Catalunya custodia 118 matrices xilografías, la mayoría de ellas para la revista *Ilustración Artística*. Están catalogadas en la web y se pueden consultar en el *Fons visual* de la Biblioteca de Catalunya escribiendo el concepto “Montaner y Simón objetos”.

que firmó la primera cabecera de la revista basada en un dibujo de Antoni Rigalt ⁹⁶ y que también se encargó de la reproducción de los cuadros españoles más célebres que se publicaban en ella. El mismo Fontbona comentaba que:

“La Ilustración Artística empenqué, com les altres revistes il·lustrades catalanes, un camí mixt quant a la il·lustració: els boixos -autòctons i importats- compartiren el seu espai amb reproduccions de dibuixos fets sobre paper Ton” (Fontbona, 1992: 179).

La *Ilustración Artística* mantuvo cuatro cabeceras durante sus más de treinta y cuatro años de existencia. El dibujo de Rigalt sirvió para la primera cabecera la del número 1 (01.01.1882) pero sólo se utilizó durante el primer mes de su existencia, es decir, en los cuatro primeros números. Después fue apareciendo de forma irregular. La escena propuesta por el artista representaba un *collage* de estilo muy clásico y realista con los edificios más emblemáticos de nuestra Historia del Arte entre los que figuraban varias catedrales, el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada y las fachadas de algunos edificios renacentistas. Sobre la ilustración de Rigalt se extendía el nombre de la revista rotulada con una letra de fantasía sombreada que, aunque pareciera manuscrita, se trataba de tipos móviles impresos con formas ondulantes.

La segunda cabecera mucho más elaborada, apareció a partir del número 5 (29.02.1882) y fue combinándose en las portadas de forma alternada con la cabecera anterior durante cuatro años, hasta 1886. Esta nueva cabecera equilibrada y simétrica, ubicaba el dibujo de Rigalt encartado dentro de un marco semicircular en el centro de la composición y en un tamaño más reducido. El nombre de la revista aparecía con la misma letra en curvado alrededor del dibujo. En ambos lados se representaban dos figuras aladas sentadas sobre un mobiliario esteticista rodeados de referentes iconográficos de las artes y de la literatura.



Grabado de Celestí Sadurní a partir de un dibujo de Rigalt, 1882 © BNE

96. En la descripción que ofrece la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España sobre la *Ilustración Artística* se atribuye su primera cabecera a Josep Pascó.

Coincidiendo con el nuevo año, el número extraordinario 210, de 1886, de 22 páginas que incluía el tradicional índice para la encuadernación del quinto tomo, la revista presentó una nueva cabecera escondida en la séptima página. La gran novedad de este número era que por primera vez, el nombre de la revista incluía el artículo, tal vez licencia creativa del propio epigrafista, Josep Lluís Pellicer. Su aspecto formal era más sobrio que las cabeceras anteriores. El término “La Ilustración” se rotulaba con letra romana en forma curvada y “Artística” con una letra de fantasía y terminales curvilíneos. obre la primera “T” se inscribían las iniciales M y S de la editorial. Sólo existía una pequeña ilustración debajo del artículo en el que se dibujaban atributos de todas las artes y sobre todo, un guiño a la fotografía.



La segunda cabecera ubicaba el dibujo de Rigalt dentro de un marco semicircular en el centro de la composición, 1882 © BNE



Cabecera diseñada por Josep Lluís Pellicer. A partir de este número la revista adaptó el nombre *La Ilustración Artística* (núm. 210, 04.01.1886) © BNE



Último diseño de cabecera que incluía la marca diseñada por Domènech i Montaner. Se mantuvo intacta hasta 1916 (núm. 444, tomo 9, 1890) © BNE

A partir del segundo semestre de 1890, en el número 444, tomo 9, la revista incluía en su portada la marca que había diseñado Lluís Domènech i Montaner como exlibris para la editorial y la cabecera de Pellicer sufría unas pequeñas modificaciones. El epígrafe, en minúsculas, se rotulaba en estilo neogótico y se enderezaba en línea recta sobre dos niveles. Se llamaba la atención sobre la letra “A” que aparecía inscrita sobre un perfil estelado. Además se mantuvieron los mismos atributos iconográficos, pero se dispusieron en otro orden. Esta cabecera se mantuvo inalterada hasta el último número conocido, a finales de 1916.

Otro hecho significativo fue que a partir de 1890 la revista se sostuvo con publicidad. En los primeros números los anuncios ocuparon un espacio moderado y discreto en las últimas páginas de la revista, pero a partir del número 445 (07.07.1890) incluyeron más de dos páginas dedicadas a anunciar productos farmacéuticos de forma bien visible. Obviamente, también aprovecharon para anunciar sus propias ediciones. La librería de Arturo Simón en Barcelona y la de A.Lorette en París, fueron los agentes a los que debían dirigirse los interesados para contratar los anuncios en la revista. A partir de 1915, la empresa de jabones Heno de Pravia contrató un espacio de un cuarto de página cada semana para anunciar sus productos. Durante casi un año y medio desde el número 1728 (08.02.1915) hasta el número 1798 (12.06.1916), aparecía un anuncio nuevo diseñado por A. Ehrmann en la última página del semanario, que merece una atención especial por su excelencia gráfica y de lo que nos ocuparemos en otro apartado.

Existía otro tipo de publicidad que aparecía en algunos ejemplares de la revista. Se trataba de unos anuncios disfrazados de noticia periodísticas que se incluían en una sección llamada “advertencias”. En ellas se anunciaba la aparición de sus publicaciones “próximamente repartiremos a los señores suscritores a la Biblioteca Universal el tomo primero de los correspondientes a la serie del presente año. Este tomo será la Antología Americana” (núm.793, 08.03.1897, p. 162). Dos números después ya advertían de la inminente repartición.

La revista mantuvo una monotonía formal conservadora hasta su último número aunque la calidad de sus contenidos gráficos fue siempre excepcional y admirable. La editorial supo seleccionar a los mejores artistas en cada momento y así lo dejaba plasmado en los números del final del año, como por ejemplo el 625 en el que publicaba un artículo, “La fiesta de Navidad en Cataluña”, ilustrado con 19 magníficos dibujos de Pellicer (núm.625, 18.12.1893, 825 y succ.) y una excelente



A partir de 1890 la revista se sustentó con publicidad. La gran mayoría fueron de productos relacionados con la salud. *La Ilustración Artística*, núm. 445, 07.07.1890 (derecha) *La Ilustración Artística*, núm. 1774, 27.12.1915 (izquierda) © BNE

página entera de Apelles Mestres, “Noche buena” (núm.625, 18.12.1893, 811), y en los números extraordinarios de cada primero de año, donde después de una portada tipográfica sobria y de unas primeras páginas a modo de índice ideados para que los ejemplares de todo el año se pudieran recopilar y encuadernar en tomos compactos, se imprimían duplicando el número de páginas y, con gran generosidad desde 1897, a todo color.



Aplicación del color en los números extraordinarios de primero de año. Portada con ilustración de Alexandre de Riquer. *La Ilustración Artística*, núm. 784, 04.01.1897 © BNE

Precisamente en lo que se refiere al tema del color hay que puntualizar que todos los números de la revista se imprimieron en negro, la tinta más adecuada para el texto y para los grabados, a excepción de algunos ejemplares cuyas ilustraciones fueron impresas a dos tintas, normalmente negro y sepia, y las ediciones extraordinarias que coincidían con el año nuevo en las que la revista rendía homenaje a algún célebre autor literario, y que solía ilustrar alguno de esos grandes artistas del momento, que fueron impresas con toda la espléndida gama cromática. El primero de ellos fue el número 784 (04.01.1897) dedicado a Cervantes y el del año siguiente, el número 836 (03.01.1898) a Quevedo incluyendo magníficas ilustraciones modernistas de Alexandre de Riquer.

Año tras año los editores se fueron superando con *La Ilustración Artística* y la calidad de sus ilustraciones y de sus artistas. Excepcional fue el número 888 (02.01.1899) donde Josep Triadó diseñó un almanaque que fue un gran ejemplo de creatividad gráfica abierta a las nue-

vas tendencias. Poco después, Triadó también fue el autor del número 1096 (01.01.1903) donde ilustró los pecados capitales. Las dos revistas constituyeron la mayor aportación al Modernismo editorial de la historia gráfica.

Excepcional fue también el número extraordinario 940 (01.01.1900) donde participaron excelentes ilustradores y se reprodujeron obras de pintores nacionales y extranjeros. Después del habitual índice del tomo, había una composición de portada realizada por Triadó que combinaba una excelente ilustración de una joven pareja -la figura femenina tiene entre manos una revista y el hombre sujeta una Atenea Nike diosa griega de la victoria, símbolo de libertad- que postulaba los

ideales modernistas de belleza. Todo ello combinado con un color y una letra rotulada con dejes formales ondulantes muy acertados. A modo de ejemplo extraemos parte del sumario de la página inicial de este número porque nos parece interesante conocer el elenco de artistas y autores literarios que participaron en él,

“*La Clavariesa*, cuadro de costumbres valencianas, por Andrés Miralles, ilustraciones de Fernando Cabrera; *El guarda del monte*, por Jacinto Octavio Picón, ilustraciones de Méndez Bringa; *La venganza del cachorro*, cuento japonés traducido por Ángel R. Chaves, ilustraciones copiadas de originales japoneses; *El tres de nueve*, cuadro de costumbres catalanas, por J. Tomás Salvany, ilustraciones de José Luis Pellicer; *Una colegialada*, tradición peruana, por Ricardo Palma, ilustración de Apeles Mestres; *En el valle de Pas*, cuadro de costumbres montañosas, por Kasabal, ilustración de Mariano Pedrero; *La puerta negra y la puerta azul*, cuento por D. José de Echegaray, ilustraciones de José Triadó; *El molino*, cuadro de costumbres gallegas, por Emilia Pardo Bazán, ilustraciones de Ángel Huertas; *Sidi Messaúd*, leyenda marroquí, por Felipe Rizzo, ilustraciones de A. Parladé; *La última jota*, cuento aragonés, por Eusebio Blasco, ilustraciones de Méndez Bringa; *La palabra de Farrán*, narración andaluza, por M. Martínez Barrionuevo, ilustraciones de J. García Ramos; *Las adivinas de Calquin Leuvú*, recuerdos de la frontera argentina, por E. S. Zeballos, ilustraciones de B. Gili y Roig; *El pez tonto castigado*. Cuento japonés traducido por A. Sánchez Ramón, ilustraciones copiadas de originales japoneses...”
(*La Ilustración Artística*, núm.940, 01.01.1900)

Es significativo descubrir el largo número de intelectuales y personalidades del mundo del arte que participaron en la edición de la *Ilustración Artística*. Muchos de ellos han caído en el olvido con el tiempo, pero nos sentimos satisfechos al poder recuperar nombres como Narciso Méndez Bringa, Apeles Mestres, Pellicer y Triadó, asiduos colaboradores en la Biblioteca Universal Ilustrada.

Debemos observar que en aquella primera década del siglo XX, aunque se vivía una euforia creativa que seguía las nuevas tendencias modernistas, esta no fue defendida del mismo modo por todos los artistas contemporáneos. Algunos siguieron manifestándose en estilos más propios de épocas decimonónicas. Así lo constatan el número 992 (01.01.1901) y el número 1044 (01.01.1902) para los



Ilustración de Josep Triadó para el número extraordinario que inauguraba el nuevo siglo. *La Ilustración Artística*, núm. 940, 01.01.1900 © BNE

que la Casa Thomas, que ya trabajaba para la editorial desde 1891, grabó unas ilustraciones del recién desaparecido Pellicer, Alfredo Souto y Méndez Bringa, autores arraigados a un Realismo y a un Costumbrismo mucho más amable. Llama la atención, además, que estos números extraordinarios fueron impresos a una tinta como el resto de ejemplares del año y que contrastó con el número especial del siguiente año, de 1903, que reproducía con una fabulosa variedad cromática las ilustraciones de Triadó.

En los siguientes números extraordinarios y hasta los últimos de 1916, Gaspar Camps, Arcadi Mas i Fondevila, Carlos Vázquez y Josep Maria Tamburini fueron los artistas más repetidos. El número 1148 (01.01.1904) reproducía una colorida ilustración de composición excelente firmada por Camps y una portada de Mas i Fondevila. En él hay también obras de Ramon Casas a color, de Antonio Coll y Pi en blanco y negro, y por último de Carlos Vázquez. Sorprende el resultado de la impresión de este ejemplar, cuyo aspecto recuerda las fotografías en blanco y negro coloreadas con anilinas pero en realidad se trataba de un efecto que producía la nueva autotipia. En el número 1201 (01.01.1905) dedicado al 300 aniversario de la primera edición del Quijote, los mismos autores Camps y Mas i Fondevila fueron los que se encargaron de ilustrarlo, siendo el segundo quien firmó una composición sobre las dieciséis mujeres de Cervantes que se reproduciría en la cubierta de la Biblioteca Universal Ilustrada que respondía al mismo título. En el número 1253 (01.01.1906) además de Mas i Fondevila, Joaquin Diéguez, Bauzá y otros menos renombrados, un excelente Camps ilustró *La loca de la playa*, una mujer con una mirada escalofriante. Un excepcional Josep Triadó fue autor de una discreta ilustración para *Las mujeres de Galdós* poco conocida.

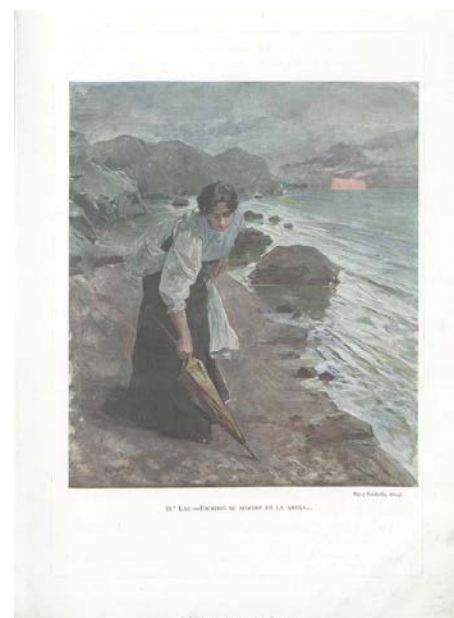
Como hemos observado, Montaner y Simón a través de su revista dedicó varios números, algunos monográficos, a la figura de Cervantes. Un extenso número extraordinario 680 (01.01.1895) trató al ilustre autor manchego desde un punto de vista biográfico además de todos los aspectos literarios y artísticos de *El Quijote*, analizando sus diferentes ediciones ilustradas anteriores a la que publicaron ellos mismos, con las imágenes de Balaca y de Pellicer. Comparó las ediciones extranjeras y sus editores. Trató sobre los diferentes estilos artísticos de sus grabados y las diferencias formales de las múltiples versiones que se habían reproducido a lo largo de la historia. Pellicer colaboró en las ilustraciones de la portada y dejó escritas apreciaciones muy elocuentes sobre la dificultad de interpretar adecuadamente al personaje cervantino.

También deberíamos destacar que *La Ilustración Artística* apoyó y valoró positivamente el esfuerzo creativo de varias mujeres, autoras literarias y artísticas nacionales y extranjeras. Entre las pri-

meras reconocemos a Víctor Català, pseudónimo de Caterina Albert i Paradís (1869-1966), que escribió varios artículos y un cuento, *Antojo*, publicados en el número 1305 (01.01.1907). Entre las segundas aparece mencionada Luisa Vidal, una reconocida artista que exponía en la Sala Parés. De ella son varios de los cuadros reproducidos en este número 1305, *Dos buenos amigos* (1906) y *Entre flores* (1905) dos escenas costumbristas que describían tiernas situaciones infantiles de una calidad artística comparable a la de otros artistas que salían en estas ediciones como Daniel Urribieta Vierge, José Calderé, Julio Borrell, José María Marqués, Carlos Vázquez, autor de las ilustraciones dedicadas a Cervantes del número 1357 (01.01.1908) o el mismo Arcadi Mas i Fondevila.

Mas i Fondevila fue el artista que más obra gráfica sacó en las publicaciones de la última década de la revista. En el número 1409 (01.01.1909) dedicado a Calderón de la Barca y a su obra *El alcalde de Zalamea*, el artista

representó a color y con gran maestría, las escenas más significativas de la que fue probablemente una de las obras dramáticas más conocidas del Siglo de Oro. En el número 1462 (01.01.1910) junto a Alexandre de Riquer y Carlos Vázquez, dedicaron a Zorrilla las ilustraciones de sus 29 páginas y en el número 1514 (01.01.1911) éste dedicado íntegramente al Teatro castellano, de nuevo él y Vázquez participaron en la ilustración de sus textos.



Mas y Fondevila ilustró con diez láminas cromolitográficas una novela escrita por los Hermanos Álvarez Quintero para el número extraordinario de enero 1912 *La Ilustración Artística*, núm. 1566, 01.01.1912, p.4 y p.19 © BNE

Admirable fue el número 1566 (01.01.1912) que la revista destinó a los poetas sevillanos conocidos como los Hermanos Álvarez Quintero donde Mas i Fondevila acarreó íntegramente con la ilustración de las diez láminas cromolitografiadas a página entera. Aún así, la portada de este número deberíamos atribuirlo a Josep Maria Tamburini. Excepcional decíamos, porque la última página de este ejemplar incluye un espectacular anuncio con la figura de un atlante a todo color de la *Nueva Geografía Universal* (1911-1917) reedición ilustrada que la editorial acababa de publicar en 1911 y que ocuparía diez volúmenes.

Tamburini sería autor de la portada del siguiente número 1618 (01.01.1913) un magnífico homenaje a las epopeyas más célebres que contenía reseñas de obras seleccionadas con mucho esmero de diferentes autores literarios (Homero, Virgilio, Dante, Camoes, Ercilla, Milton, Verdaguer y Juan Zorrilla) e ilustradas con cromolitografías de una miscelánea de autores artísticos entre los que destacaron las del inglés Walter Paget (1863-1935), reproducciones de una obra de Fragonard y del pintor Antonio Carnicero (1748-1814), excelentes dibujos de Pablo Rieth para *El paraíso perdido* de Milton y un eximio Apel·les Mestres que ilustró *La Atlantida* de Verdaguer y la obra *Tabarés* de Juan Zorrilla de San Martín.

En las últimas revistas extraordinarias, el número 1640 (01.01.1914) dedicado a Gustavo Adolfo Bécquer, la portada interior fue también de Tamburini y las ilustraciones del texto seleccionado, *La corza blanca* de Bécquer, correspondieron al mismo Mas i Fondevila. En el número extraordinario 1775 (01.01.1916) de nuevo dedicado a Cervantes de quien se publicó una de sus novelas ejemplares, *La española inglesa*, incorporó excelentes láminas en color a página entera de las ilustraciones y acuarelas de Mas i Fondevila, con la peculiaridad, además, de que la revista cambió su tradicional diseño de página con el texto a tres columnas por una composición a dos columnas de doble ancho y más espaciado. Páginas que iban alternando con las láminas y en las que tuvieron la generosidad de indicar el número de página donde se hallaba el extracto textual al que hacía referencia la ilustración.

La última *La Ilustración Artística* que se conoce, el número 1826 (25.12.1916) reprodujo cuadros de unos de los artistas más consagrados de la historia del arte francés como Meissonier y Millet, del célebre pintor sueco Julio Kronberg y de Vermeer. Entre los artistas del país, Mas i Fondevila realizó una tierna ilustración a lápiz que recibió el título *Adelina distribuye cinco objetos entre los cinco huérfanos*. Tamburini fue autor de un excelente dibujo a carboncillo y Vicente Carreres, con un estilo de trazo inusual y muy fragmentado, realizó la última ilustración de la revista. Según apuntan los diferentes autores que han estudiado el tema, éste fue el último número que se publicó de la revista, aunque Juan Miguel Sánchez Vigil (2008: 46), señala que siguió publicándose hasta el año siguiente, hipótesis que podría ser cierta porque constatamos que en este número 1816 no hay párrafo ni mención alguna de despedida.

Finalmente, no olvidaremos citar la publicación quincenal *El salón de la moda* (1884-1914), una revista a color de formato gran folio (39 cm.) que se abastecía principalmente de grabados de figurines con las tendencias más avanzadas de la moda de París, sobre todo de la agencia *Henri Petit*, de la de *G.Masson* y de la de *Paul Simon*. La cabecera de la revista fue diseñada por Apel·les

editores e imprentas finiseculares, entre ellos, la de Celestí Verdaguer y la de Daniel Cortezo, que contó con la dirección artística de Domènech i Montaner⁹⁷ y de Apel·les Mestres⁹⁸ y la colaboración de los mejores ilustradores y grabadores del período aportando una calidad estética, según algunos críticos, que nunca pudo superar a Montaner y Simón ya que, como aseguraba Pilar Vélez, en la de éstos “*prevalía el sentit comercial més estricte per sobre del merament artístic*” (Vélez, 1987: 209).

Aún así, si bien Francesc Fontbona generalizando, reconocía que “a finales del siglo XIX se concretó un nuevo modelo de libro ilustrado que concedía un peso muy importante a lo artísticamente creativo” (Fontbona, 2003: 708), esta fue la peculiaridad que hizo que las obras de la biblioteca de Montaner y Simón tuvieran un estilo tan singular y unitario que las diferenciase tan claramente del resto de las publicaciones del momento.

· El libro cerrado. Diseño y encuadernación. Las cubiertas

Una de las peculiaridades a las que nos referíamos al estudiar las obras publicadas en la Biblioteca Universal Ilustrada fue su formato. Toda la colección estuvo ideada en un cómodo octavo mayor (24 cm.) pensado para facilitar la lectura en cualquier lugar, muy manejable, transportable y ligero. La extensión de las obras solio ser aproximadamente de unas 350 páginas, aunque las hubo de 200 y de más de 400 páginas. En la mayor parte de los títulos la tipografía de los textos se imprimió en tinta negra y las ilustraciones, a pesar de que sus creadores las hubieran concebido en color, se reprodujeron con tramas fotograbadas a una tinta. La cromolitografía se aplicó excepcionalmente en algunas obras, una lámina que apareció en *América: historia de su descubrimiento* (1892) de Rodolfo Cronau y en tres láminas insertadas en *La princesita de los berzos* (1896) de Eugenia Marlitt. En general, fueron títulos de un volumen aunque también los hubo que llegaron a tener tres o cuatro. Para poder ofrecer los ejemplares a 10,-pesetas (catálogo ca.1921) se utilizó un papel más económico que el de aquellos bellos ejemplares monumentales con láminas de Doré que editaban impresos en papel de importación. Aún así, el material utilizado cumplía dignamente con los propósitos pretendidos para ese tipo de publicaciones resultando muy adecuado para la impresión del texto y de las ilustraciones que en aquel entonces ya eran fotograbadas.

97. Datos aportados extensamente por Pilar Vélez (1987) y Aitor Quiney (2010).

98. Datos que ha estudiado Borja Rodríguez Gutiérrez de la Universidad de Cantabria y publicado en *Literatura e imagen: La “Biblioteca Arte y Letras”* (2012).

En lo que se hace evidente que hubo más inversión fue en las encuadernaciones de la Biblioteca Universal Ilustrada que resultaban ser, en definitiva, la parte más visible de las obras y cuyas cubiertas seguramente eran esperadas con gran entusiasmo por los lectores.

La encuadernación de las obras de la Biblioteca Universal Ilustrada las realizó el taller de Hermenegildo Miralles. Eran encuadernaciones a la holandesa con tapas duras de cartón forradas con papel pergamino vegetal⁹⁹, material que sobresalía por el lomo y por las esquinas del libro. Una tela gofrada, siempre de color marfil y que imitaba la textura de la piel, cubría ese material base de pergamino vegetal dejando los ángulos al descubierto. Sobre ella se estampaba el diseño a una o dos tintas que salía de las planchas grabadas por J.Roca. El taller de Miralles se encargó en exclusiva del trabajo de encuadernación como consta impreso en los lomos de todos los ejemplares. En muchas cubiertas se hizo gran uso de la policromía en claro anticipo modernista. Como hemos apuntado, la mayoría de las cubiertas estuvieron impresas a una tinta aunque en cada una de ellas se alternaron colores diferentes que dotaron al conjunto de una riqueza cromática que resultó ser muy atractiva. Excepcionalmente siete de las cubiertas de esta colección se imprimieron a dos tintas, hecho no habitual en la colección y que debió suponer para la editorial un gran esfuerzo presupuestario pero sin duda debió estar justificado por la calidad de sus diseños.

Todos los lomos de las obras de la colección, que una vez expuestas en las estanterías de las bibliotecas, eran en definitiva, la parte más visible, estuvieron ornamentados con grabados a dos tintas variables según el color que se hubiera aplicado en las tapas y el título, el autor de la obra y el nombre de “Miralles Barcelona”, distribuidos entre los tejuelos superior e inferior del lomo que se imprimían en dorado.

Aunque no fuera lo más relevante de las obras, queremos destacar especialmente las guardas que se utilizaron en la encuadernación de la Biblioteca Universal Ilustrada. Esta colección presentó una gran variedad de modelos en sus títulos, con indianas muy ingeniosas. Normalmente eran papeles de color sobre las que lucían motivos impresos en tintas que aportaban más valor ornamental a las ediciones. Las guardas eran provistas y seleccionadas por el mismo encuadernador que a su vez tenía sus propios suministradores, pero en algunas de ellas figuran las iniciales M y S, lo que demuestra que fueron remesas de papel impreso especialmente para la editorial.

99. El pergamino artificial -pergamino vegetal- “no es sino papel sometido en ciertas condiciones al ácido sulfúrico. Posee este producto la ventaja de ser inalterable y resistir la acción de los insectos” (Dr. W. Coroleu. Revista gráfica, núm. X-XI-XII, 1918: 88).



Guardas personalizadas para *Viaje por el Nilo* (1890) de la Biblioteca Universal Ilustrada © LBP

Un primer análisis del diseño de las cubiertas nos evidencia que las obras estuvieron expuestas a las mezclas de estilos que se dieron en unos momentos de transición entre el Esteticismo decimonónico y el Modernismo incipiente y que coincidió con los gustos de los artistas que colaboraron e intervinieron en la editorial. Pero la mayor parte de esta colección durante sus primeros veinte años, de 1890 a 1910, ofreció un diseño novedoso y muy atrevido que se escapaba totalmente de los parámetros convencionales de la época. Observamos unas cubiertas creativas, revolucionarias, cuyos diseños asimétricos se exhibían lejos de los esquemas clásicos y equilibrados del libro romántico anterior. En ellas abundaron las ilustraciones de gran tamaño en contraste con el texto y que destacaban por encima de él aunque, en general, en todas ellas se lograba un ritmo compositivo muy equilibrado. Cada

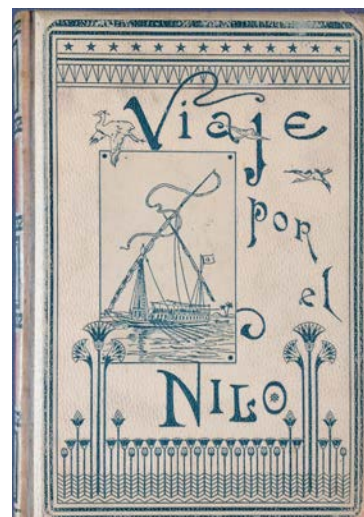
obra que aparecía en el mercado lo hacía con un nuevo diseño, que combinaba los diferentes recursos gráficos, la ilustración, la rotulación y una selección tipográfica, en concordancia con los gustos modernistas del momento y que, junto la policromía muy surtida que ofrecía el encuadernador, la convertía en una colección sin duda muy deseada.

En una etapa posterior, veinte años después de su primera publicación y hasta 1916, momento en que aparece la última obra de esta colección según hemos podido comprobar, la editorial siguió manteniendo en las cubiertas el mismo estilo modernista que acabaron mostrando unos diseños repetitivos y dejó de ser interesante en el sentido gráfico.

Antes de iniciar un análisis más profundo de las cubiertas cuya excepcionalidad nos permitirá descubrir una etapa fundamental de la gráfica publicitaria de nuestra historia reciente, consideramos oportuno mencionar un comentario de Svend Dahl (1989, 230) que hacía referencia a las publicaciones de las editoriales francesas. El autor anunciaba que la encuadernación de finales del siglo XIX se especializó en la llamada *reliure parlante* donde se intentaba que las imágenes de las tapas hicieran referencia al contenido del libro. En la Biblioteca Universal Ilustrada, la editorial catalana se hizo eco de esas tendencias europeas y también aplicó esa encuadernación parlante ya que, a pesar de que obligaba a los artistas a conocer el argumento de la obra antes de diseñar

sus composiciones, beneficiaba al lector pues le permitía disfrutar de un anticipo visual antes de ensimismarse en la lectura.

La primera obra que apareció impresa en la colección de la Biblioteca Universal Ilustrada fue la *Historia de los griegos* (1890) una obra de tres tomos traducidos por Enrique L. Verneuil cuyos clichés vinieron de la francesa Hachette y Cia. La ilustración de la portada en la que aparece un medallón central con el perfil del rostro de un soldado griego sobre una indiana de formas geométricas e tonalidades marrones se le encargó a Pellicer (Diario núm.5, 31.12.1890, p.385). La siguiente edición de la Biblioteca Universal Ilustrada fue la novela *Viaje por el Nilo* (1890) cuya portada también fue realizada por Pellicer (Diario núm.5, p. 386), presenta una composición floral y unos *coup de fuet* que sugieren los recursos gráficos propios del movimiento artístico que tanto se difundió en Arquitectura.



Coup de fuet en la cubierta de *Viaje por el Nilo* (1890) © LBP

Animados seguramente por el éxito inicial de esos dos primeros títulos, desde 1890 la editorial se dedicó casi en exclusiva a publicar obras de esa colección y bajo ese mismo formato hasta un total de 97. Para el diseño de sus cubiertas, que debían ser muy atractivas para incitar el deseo del público a su compra y lectura, la editorial contó con los artistas más vanguardistas del momento, algunos de fama reconocida y otros que, a pesar de haber realizado cubiertas extraordinarias, debieron salir de los propios talleres tipográficos de la editorial y se quedaron en el anonimato. Entre los mejores encargos de cubiertas para la Biblioteca Universal Ilustrada a artistas externos debemos referirnos a Josep Pascó Mensa (1855-1910), Alexandre de Riquer (1856-1920), Josep Triadó (1870-1929), Adrià Gual (1872-1943), Alexandre Cardunets Cazorla (1871-1944), Gaspar Camps i Junyent (1874-1942) y Josep de Passos i Valero (1862-1928) que fueron los únicos que firmaron sus trabajos de forma visible en sus cubiertas y destacaron por su originalidad. Los artistas supieron combinar en ellas una ilustración en concordancia con el contenido literario y unas letras, a veces manuscritas y únicas y otras salidas de una refinada selección tipográfica, que cerraban las composiciones. Pero a pesar



Algunos artistas que trabajaban para la Biblioteca Universal Ilustrada se anunciaban en las últimas páginas de la *Revista Gráfica*. (*Revista Gráfica*, 1900) © LBP

de que todas las obras publicadas en esta colección presentaron las cubiertas diseñadas con una mayor o menor acierto artístico, en muchas de ellas sus autores no han podido ser identificados.



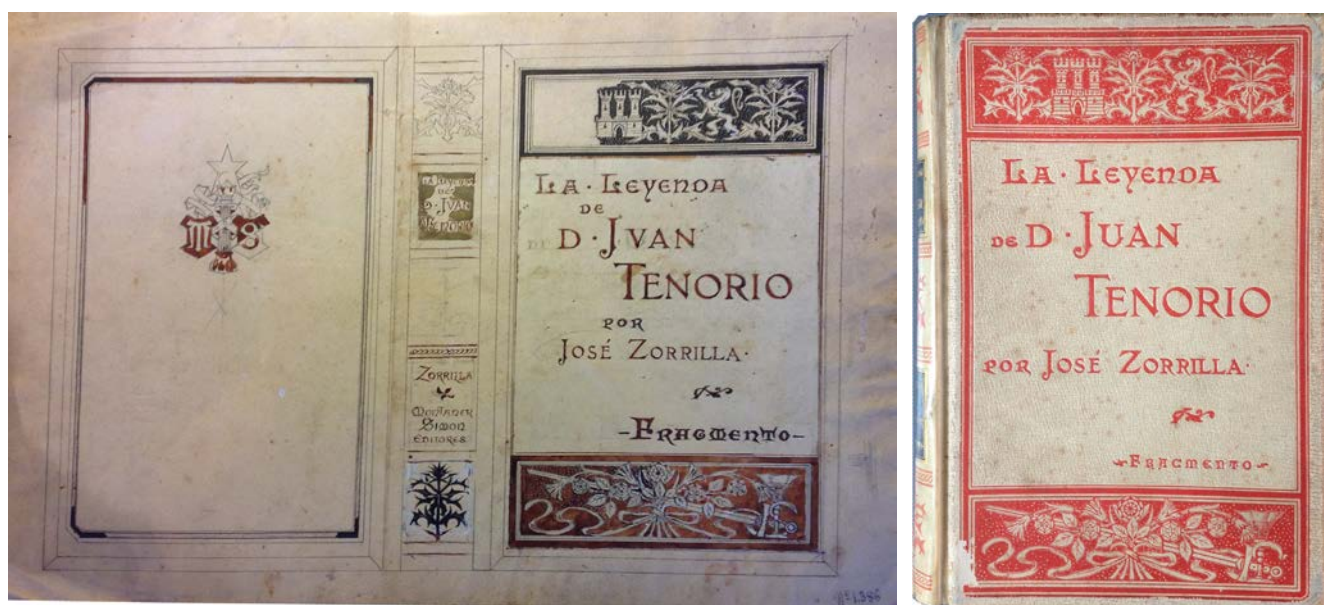
Las seis cubiertas que Josep Pascó realizó para la Biblioteca Universal Ilustrada destacaron por su lenguaje inconfundible © LBP

Manteniendo el orden cronológico que marcó la aparición de las obras y sobre todo las novelas, además de las dos primeras, *Historia de los griegos* (1890) y *Viaje por el Nilo* (1890) cuyas cubiertas no presentan firma del autor artístico pero sabemos que fueron diseñadas por Pellicer, las siguientes obras cuyas cubiertas figura la firma de su autor gráfico fueron las de Josep Pascó a quien la editorial encargó varias en un espacio muy breve de tiempo. Él fue autor de seis exquisitas composiciones gráficas para la colección de la Biblioteca Universal Ilustrada, donde supo aplicar la plasticidad de su oficio de artista decorador de interiores en

las cubiertas planas de *Los misterios del mar* (1891), una compilación de textos de varios autores recogidos por Manuel Aranda Sanjuan; *La última sonrisa* (1891) la primera obra en la que en su cubierta se aprecia elementos gráficos, tales como *coups de fuet* en las imágenes y en las letras, que presumen un estilo modernista incipiente y *¡Si yo fuera Rico!* (1896) las dos obras del célebre Luis Mariano de Larra. También en estos títulos cuyas cubiertas se imprimieron, las tres, en azul sobre el fondo marfil de la tela que cubría las tapas; *Nerón, estudio histórico* (1891) de Emilio Castelar; la de *La atmósfera: los grandes fenómenos de la naturaleza* (1902) del popular astrónomo francés Camille Flammarion y *En el corazón de Asia. A través del Tibet* (1906) del célebre explorador sueco Sven Hedin. En sus diseños reconocemos su ávido estilo personal en el dibujo y en su lenguaje, ciertamente naïf, fusiona con habilidad las letras manuscritas de trazos llameantes para los títulos con atributos formales de carácter simbólico -animales marinos y fantásticos, medallones, flores,

corazones, insectos, calaveras y sacos de dinero, rayos, tempestades y águilas respectivamente para que correspondan a la representación literal de cada uno de los nombres. Sus composiciones asimétricas y desequilibradas se apoderan de todo el espacio vital de la cubierta creando un *horror vacui* que se hace insistente incluso en la forma irregular de disponer las letras del propio título de la obra. Remarcar que, a contracorriente de las fórmulas habituales que se utilizan comúnmente en la edición de libros, el artista acostumbró a omitir en sus cubiertas el nombre del autor literario de la novela, creando un mayor sentido artístico a su trabajo que además firmaba como si se tratara de una obra de arte y que siempre acompañaba con la fecha en que realizaba el encargo.

Tenemos constancia de que Josep Lluís Pellicer, director artístico de la revista *Ilustración Artística* y autor de numerosas ilustraciones, también diseñó alguna cubierta para la Biblioteca Universal Ilustrada. Además de las que no firmó, para las dos primeras obras de la colección y que sabemos que son suyas por las anotaciones que coinciden en los libros contables, se le atribuye el diseño de la cubierta de *La leyenda de Don Juan Tenorio* (1895)¹⁰⁰. Impresa en tinta roja sobre el fondo marfil de la tela gofrada, se estructuró a partir de tres niveles compositivos. En el espacio central se rotuló el título y el nombre del autor con una letra que se recreaba en las caligrafía medievales. En el registro superior se dibujaron tres elementos de carácter heráldico: la fachada de un castillo



Boceto preparatorio y cubierta definitiva de Josep Lluís Pellicer para *La leyenda de Don Juan Tenorio*, 1895 © BC; © LBP

100. Se puede ver el proyecto original de la cubierta para la portada de esta obra en la Biblioteca de Catalunya atribuida a Josep Lluís Pellicer. Dibujo inacabado a tinta negra y acuarela con letras rotuladas por el artista donde consta el título, el autor y la editorial. (Deposito de Reserva VII. 1 B-23)

con tres torres medievales, unos motivos vegetales -hojas de cardos- y el perfil de un león. En el registro inferior, colocó un ramo de flores atravesado por una espada y un cáliz. En el fondo rojo de esos dos registros laterales el artista imitó la técnica punteada del criblé, un recurso propio de los grabados renacentistas, hecho que demuestra que poseía unos conocimientos fundamentados en la historia. El proyecto inacabado de la cubierta que se conserva en la Biblioteca de Catalunya nos muestra un trabajo en el que Pellicer procedió a pluma sin tener un croquis previo de sus intenciones. A medida que iba desarrollando el dibujo, el artista rellenaba el fondo. El resultado final no distó del boceto, pero el texto quedó más ordenado.

Nicanor Vázquez (1861-1930), artista que colaboró intensamente en la ilustración de los textos literarios, fue el autor de la cubierta de *Ecos de las montañas* (1894) para su versión económica de la Biblioteca Universal Ilustrada. El artista no estampó su firma en el diseño de la plancha, pero los libros contables de la editorial nos han permitido descubrirlo ¹⁰¹. Vázquez supo crear una composición dinámica y equilibrada con los elementos gráficos. Con un estilo realista y una minuciosidad extraordinaria, se atrevió a representar al séquito del rey Arturo de los grabados de Doré alrededor de un tondo tipográfico con letras de fantasía bien ordenadas donde centró el título de la obra. También fue suya la cubierta de *La enemiga* (1903) ¹⁰², en la que solucionó la composición con una ilustración de dos mujeres mirándose con indiferencia rodeadas de flores en un ambiente típicamente modernista. Una de las mejores cubiertas fue la de *Fausto, tragedia de Goethe* (1905), una plancha impresa en color marrón sobre el fondo marfil de la tela gofrada en cuya composición combinó simétricamente unos elementos iconográficos clásicos del Renacimiento, representados por el bien y el mal y la musa de la poesía en majestad, que el artista inter-



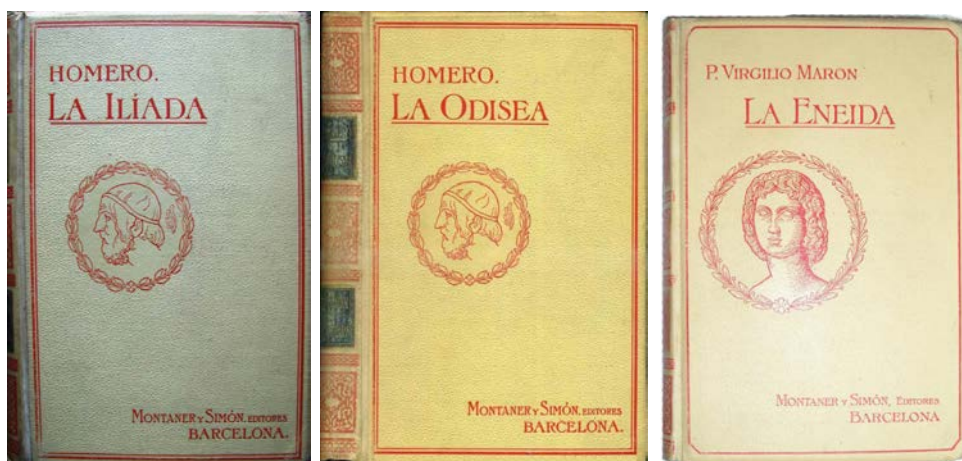
Nicanor Vázquez colaboró intensamente con la editorial. Su estilo ecléctico debió adaptarse bien a las necesidades de la editorial © LBP

101 Mayor núm.4, 1891-1894, p.258

102. Mayor, núm.7, 1903-1906, 08.07.1903, p.13.

pretó como referentes del argumento de esta tragedia, reconocida como una de las mayores obras de la literatura universal. Años más tarde, la editorial también le encargó el diseño de las cubiertas para *Maria Antonieta íntima* (1908) y para *La Iliada* (1908). En esta última, el autor presentó una composición que comparada con las anteriores fue de una gran pobreza gráfica. Tan sólo una pequeña ilustración circular bajo el título y el nombre del autor con un tratamiento tipográfico

aséptico que contrapuso diagonalmente a la autoría editorial. Sin embargo, esta gráfica debió interesar a los editores que, conservando el mismo estilo desapasionado, la volvieron a utilizar para los títulos *La Odisea* (1910) y *La Eneida* (1911) completando así la trilogía de obras clásicas.



El diseño de la cubierta de *La Iliada* (1908) de Nicanor Vázquez se aprovechó para las siguientes obras clásicas © LBP

Las siguientes publicaciones de la Biblioteca Universal Ilustrada contaron con la colaboración del polifacético Alexandre de Riquer (1856-1920) de quien nos consta que realizó un trabajo intenso durante un corto período de cuatro años. Riquer, uno de los mayores activistas del modernismo editorial catalán, ilustró algunas de las obras publicadas pero en lo que más destacó fue por sus cubiertas para la colección, que sin duda debieron ser el anzuelo que aseguraban el éxito en las ventas. En muchas de ellas el artista siguió un mismo esquema: estructuró la composición gráfica en tres niveles equilibrados donde el título y el autor de la obra se ubicaban en la parte superior e inferior de la cubierta y se reservaba el registro central para la imagen. Su estilo personal y su lenguaje iconográfico quedó plasmado en siete títulos que la editorial publicó desde 1896, *Para ellas: colección de Novelitas y Cuentos originales* (1896) de Adela Sánchez Cantos de Escobar. Una cubierta compuesta en tres niveles muy bien ordenados que se estampó en verde sobre tela gofrada en marfil. Iconográficamente se dibujaron dos mujeres sentadas en un jardín. Mientras una de ellas sostenía un libro en una mano, la otra atendía a sus explicaciones. La escena reflejaba la belleza y la cultura femenina de la época modernista, a la que toda mujer deseaba asemejarse. También fue Riquer el autor de la cubierta para *La ciencia moderna: sus tendencias y cuestiones con ella relacionadas* (1897) de Julio Broutá; *El ídolo* (1897) de Garcia Lavedese en la que también participó como ilustrador del texto literario en sus páginas interiores; *Antología americana* (1897) obra estampada en marrón sobre el fondo marfil de la tela gofrada de las tapas y en la que repre-



Las cubiertas de Alexandre de Riquer fueron el mayor exponente de la gráfica modernista editorial © LBP

sentó en primer plano una cándida figura femenina tocando una lira, estereotipo de belleza del pensamiento modernista que idealizaba a la mujer; *La perfecta casada* (1898) de Fray Luís de León, una cubierta simétrica a dos tintas grabada por José Tersol en cuyo centro destaca la ilustración de una bella figura femenina de aspecto sumiso que apoya sus manos sobre un libro abierto. Se da la circunstancia de que esta cubierta, considerada estereotipo en la gráfica modernista, ha

sido ampliamente reproducida en la bibliografía que trata sobre el diseño editorial de épocas finiseculares. La última cubierta de Riquer fue para *Cantares* (1900) de Melchor de Palau, en la que el artista diseñó una espectacular cubierta impresa a tres colores, azul y negro sobre un llamativo rojo de fondo, que destaca espectacularmente por encima de todas las demás encuadernaciones. Sus diseños presentan unas composiciones gráficas bien ordenadas que guardan un ritmo bien equilibrado entre el texto y la imagen. Como anunciaba Trenc, a excepción de *La ciencia moderna* (1897) “amb una composició rectangular vertical, en la qual s’inscriu un altre rectangle allargat, en negre, i amb el títol del llibre en caràcters grotesca fantasia de color crema” los otros ejemplares se caracterizan por la división horizontal en tres partes, “el de la coberta, amb el títol a la part superior, el tema iconogràfic del perfil femení al centre i una composició floral estilitzada a la part inferior” (Trenc: 1977, 75). En sus ilustraciones aparecen los arabescos propios del Modernismo y las elegantes figuras femeninas que destacan por su belleza idealizada, siempre pensativas o disfrutando de un entorno natural. Lucen los títulos, algunos experimentales, en los que se recrea con la combinación de diferentes cuerpos de letra, relacionando la composición tipográfica con

la simetría. Tres de esas obras de Riquer, *La ciencia moderna* (1897), *La perfecta casada* (1898) y *Cantares* (1900) destacan por la riqueza cromática de sus diseños, a dos tintas, hecho poco habitual. La prensa del momento se hizo eco de su trabajo con elogios muy satisfactorios a una de sus obras:

“Los señores Montaner y Simón acaban de enriquecer «La Biblioteca Universal» que con tanto éxito vienen publicando, con una nueva obra que es una novela original de don Luis M. de Larra, titulada «¡Si yo fuera rico!», que constituye un pascó interesante estudio psicológico. Varios dibujos intercalados, obra del notable pintor don Alejandro de Riquer, ilustran el nuevo libro que queda completado con la artística encuadernación, cuya preciosa cubierta ha dibujado expresamente don José Pascó” (*La Vanguardia*, 11.08.1896, p.2)

Otro gran artista, Josep Triadó (1870-1929), con ocho cubiertas, fue el más prolífero de la colección y sobresalió por su gran originalidad. Según Trenc (2008, 120) Triadó fue el último ilustrador importante de la época modernista y el más profesional y no se puede separar su actividad de ilustrador de su vocación como decorador. Suyas son las geniales cubiertas de *Vida de la Virgen María según la venerable Sor María de Jesús de Agreda* (1899) en el que J.Roca figuró como grabador demostrando su gran destreza en la encuadernación; *Quo vadis?: narración histórica del tiempo de Nerón* (1900); *Novelas cortas* (1900); *Astronomía popular* (1901); *La civilización de la India* (1901); *Historia de la literatura* (1902); *Don Perfecto* (1902) y por último, *Pablo y Virginia* (1902) en la que dejó constancia de su peculiar estilo modernista. Un estilo que fue evolucionando desde la primera cubierta, de una convencionalidad muy apropiada al carácter religioso del encargo, hasta las creaciones más experimentales que le permitieron los editores. Su primera cubierta, de 1899, presentó una composición tradicional en la que combinó una tipografía justificada sobre un fondo enmarcado descentrado con la imagen ilustrada de Virgen Maria abrazando al niño Jesús. La composición aún siendo asimétrica, presenta un equilibrio extraordinario ofrecido por los dos puntos de atención, el título de la obra enmarcada y en la parte superior izquierda, en contrapeso con la figura de la Virgen en la inferior derecha. Las obras siguientes presentaron diseños sorprendentes en los que el artista apostó por la simetría como potencial absoluto. Triadó recurrió a la caligrafía para rotular sus títulos aunque en alguna ocasión ese recurso gráfico dificultó la lectura. Dos de sus cubiertas también se imprimieron a dos tintas, la de *Novelas cortas* (1900), que se trataba de una composición ornamental con entrelazados florales propios del Modernismo sin ninguna presencia de figuras reconocibles y en la que rotuló con esas letras atrevidas de fantasía y la de *Astronomía popular* (1901) para la que combinó hábilmente la ilustración en color azul y el título en rojo. En *Historia de la literatura* (1902) el artista demostró ser un hábil conocedor de la historia gráfica en la que se inspiró sin duda para realizar una composición muy simétrica. La



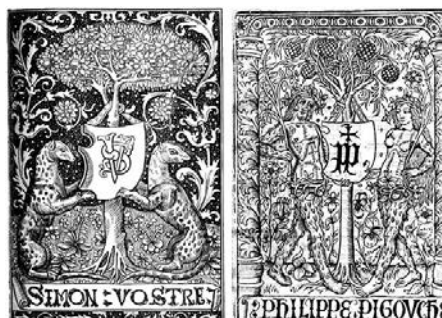
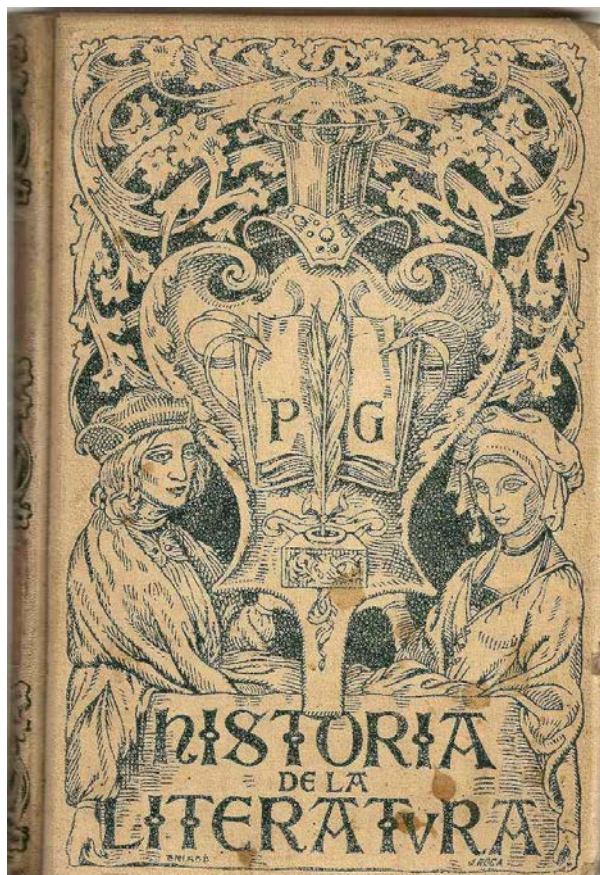
Josep Triadó fue autor de ocho de las cubiertas de la colección. Su estilo fue evolucionando desde la primera cubierta. © LBP

cubierta presenta a una pareja sosteniendo un escudo en el que se dibujan instrumentos de la escritura y un libro en cuyas páginas se inscriben las iniciales P y G ¹⁰³. Los dos personajes, con atuendos medievales, se apoyan sobre una cartela donde el artista situó el título de la obra. Una escena que recuerda el imaginario arquitectónico que encontramos en algunos edificios modernistas de Barcelona. En el fondo de la composición se aplicó la técnica el criblé ¹⁰⁴ inspirado en los grabados de los primeros libros impresos del siglo XV.

El polifacético Adrià Gual i Queralt (1872-1943) dramaturgo, director de escena, escenógrafo,

103. Pompeyo Gener Babot (1846-1920) periodista, ensayista, dramaturgo catalán es el autor de esta obra

104. El *criblé* es una técnica de grabado en relieve sobre plancha metálica que consiste en efectuar un punteado con buril sobre la plancha blanda que produce un efecto de mayor relieve y diferentes tonalidades a la composición. Philippe Pigouchet, (ca. 1486), un destacado grabador e impresor francés, fue quien introdujo dicha técnica en la confección de sus Libros de Horas proporcionándoles una extraordinaria belleza.



En *Historia de la literatura* (1902) Triadó aplicó la técnica el criblé inspirándose en los grabados de Pigouchet (1498) para los primeros libros impresos del siglo XV. En la composición encontramos paralelismos con el conjunto escultórico que muestra la fachada de la Casa del Barón de Quadras (1904-1906) de Puig i Cadafalch © LBP

empresario teatral y también conocido por su dedicación a la pintura fue uno de los grandes artistas que colaboró en el campo editorial y especialmente en el diseño de la Biblioteca Universal Ilustrada. Firmó como autor creativo de seis de las 103 cubiertas de la colección de Montaner y Simón. Sus propuestas fueron de un estilo y una calidad gráfica muy variada, la primera de ellas fue para el *Libro de oro de la vida* (1905) donde Gual se centró en el más diáfano esteticismo modernista. La siguiente obra, en cambio, presentó un diseño exquisito y muy diferente a lo que acostumbraba la serie. Se trataba de la cubierta de *El calvario* (1905) donde se escapaba de los tópicos convencionales del Modernismo y nos sugería un estilo más próximo al expresionismo modernista. Su ilustración evoca un sentimiento, crea una atmósfera onírica, imaginaria. En la composición destaca el equilibrio y la simetría de las formas donde hay un rosal -su elemento iconográfico más recurrente, según Eliseu Trenc- y el título de la novela para el que creó una letra rotulada curvilínea que giraba entorno a una silueta de fondo. Sus siguientes trabajos fueron para tres novelas, dos ellas de autores extranjeros, *Tu eres la paz* (1906), *Tristezas y sonrisas* (1906) de Gustave Droz y *Luz y Sombras* (1907) del inglés Barón Lytton. Tres cubiertas de composición muy diferente pero que reflejaban un estilo muy definido del artista. A pesar de que las tres eran elegantes y presentaban una lectura gráfica con atributos modernistas que creaban un ritmo



Las seis cubiertas que diseñó Adrià Gual para la biblioteca de la Montaner y Simón fueron propuestas muy diferentes © LBP

equilibrado y en armonía, no ofrecían la originalidad de las primeras. En otra cubierta del mismo año, *Soledad* (1907) de la escritora con pseudónimo Víctor Catalá, el artista de nuevo demostró sus habilidades artísticas con una preciosa composición que personalizaba magníficamente a la desolada protagonista de la novela. Además, como en la mayoría de las obras publicadas en esta colección, Gual fue autor de la cubierta, pero no de las ilustraciones interiores realizadas.

El ilustrador y cartelista igualadino formado en la Llotja y en París, Gaspar Camps i

Junyent (1874-1942) proyectó dos de las cubiertas que más reflejan estereotipo del Modernismo catalán. La primera de ellas para *Historia de las creencias* (1904) fue en bicolor y emuló sobremañera los atributos propios del *Art Nouveau*, que Camps conoció de primera mano gracias a sus estancias en los círculos artísticos de París y especialmente inspirada en el artista francés Alphonse Mucha. En ella destaca una composición asimétrica de un equilibrio muy próximo al formato de cartel y porque crea un ritmo de planos contrapuestos. Delante se dispone una figura femenina arrodillada y subyugada por sus pensamientos, en cuya espalda aparece un panel con símbolos de la cultura egipcia, muy apropiados para ilustrar el título de la obra. El artista supo disponer los elementos de la composición de tal forma que creó un juego de profundidades muy acertados y novedosos. La segunda cubierta fue para



Gaspar Camps aplicó una gráfica propia del cartelismo publicitario © LBP

Valentina

la novela *Valentina* (1904) y se caracterizó por el uso abundante de un repertorio decorativista y exuberante de las formas modernistas.

Destacar también el trabajo de Alexandre Cardunets, un pintor, dibujante y grabador, más conocido por su serie de vistas de calles de Barcelona que hoy se considera de gran valor documental porque refleja parte de nuestra Barcelona desaparecida. Sus trabajos para Montaner y Simón fueron para las cubiertas de la última serie de obras en las que podemos identificar la autoría. En *Los lusíadas* (1913), hizo una equilibrada composición donde sobresale la selección tipográfica, una letra de carácter gótico con reminiscencias modernistas. Para las cubiertas de *La vida de las abejas* (1913) y *La inteligencia de las flores* (1914), dos composiciones idénticas muy convencionales incluyó un único variante que fue el motivo iconográfico, una abeja y unas flores, respectivamente. En cambio, en *La abuela. La casa Schilling* (1914), tratándose de una cubierta más sencilla que las anteriores, presentó una composición bien equilibrada con elementos decorativos muy



Anuncio del artista Cardunets en la *Revista Gráfica*, 1900 © LBP

originales y un cuidado tratamiento tipográfico. En las cuatro siguientes *Obras poéticas de Enrique Heine* (1914), *La mujer y el trabajo* (1914), *El libro de la familia* (1915) y *Modo de ser feliz en el matrimonio* (1915), el artista utilizó fórmulas gráficas muy similares: una ilustración en la que la figura femenina encerrada en un medallón floral se hacía omnipresente, una tipografía de fantasía de gusto modernista y una simetría compositiva muy extrema. Unas cubiertas, éstas últimas, muy convencionales



Cardunets utilizó fórmulas gráficas muy similares para sus cubiertas. Su estilo acabó mostrando un modernismo tardío y repetitivo © LBP

que mostraban un modernismo tardío y repetitivo. En su última propuesta, *El vuelo de un águila* (1915), el artista supo evolucionar y nos sorprendió con una cubierta más novedosa en donde una gráfica más geometrizable rompía con los esquemas convencionales de la colección y se adelantaba al *Noucentisme*, estilo que substituiría en todas las artes visuales a la ya agotada temática modernista.



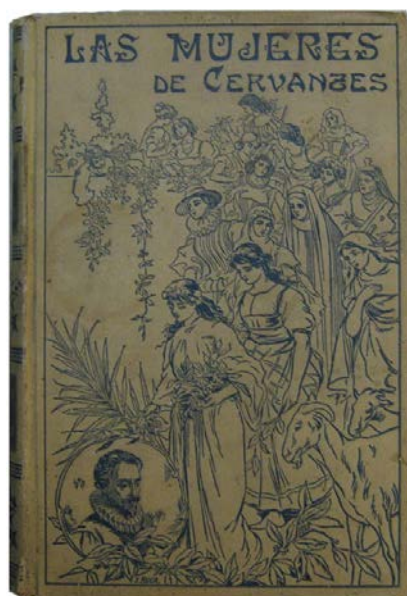
Entre las cubiertas que se encargaron a Josep Passos la que más destacó fue la de *Oliverio Cromwell* (1901). Para *Tradiciones Peruanas* (1893) y para *Tradiciones Argentinas* (1903) utilizó el mismo diseño © LBP

El acuarelista y dibujante colaborador de la revista *Ilustración Artística* Josep de Passos Valero (1862-1928) fue uno de los artistas que trabajó durante más tiempo para Montaner y Simón. Nos ha quedado constancia de que firmó cuatro de las cubiertas de esta biblioteca, tres de ellas

sólo con la inicial de su apellido y, por su estilo heterogéneo, podríamos atribuirle el diseño de algunas más. La primera que identificamos con su nombre, es la titulada *Oliveiro Cromwell* (1901), uno de los trabajos más significativos de la colección. Se ve una mujer con la mirada frontal y un bello cabello ondulante, propios del Modernismo, que sujeta una pancarta que lleva rotulado el título y el autor literario de la obra con una letra manuscrita de fantasía. En la parte inferior del diseño destaca el logotipo esquematizado del emblema de la editorial realizado por Lluís Domènech i Montaner, que curiosamente fue la primera y única ocasión en la que se muestra en una cubierta. En la siguiente obra, *Tradiciones argentinas* (1903), destaca principalmente el tratamiento tipográfico del título con una letra manuscrita ornamentada con elementos modernistas dispuesta en diagonal y que ocupa todo el espacio compositivo, sobre un fondo ilustrado con elementos vegetales y símbolos iconográficos que aluden al contenido del texto. Precisamente en una obra anterior, *Tradiciones peruanas* (1893-1896) el parecido en el diseño y en la composición tipográfica hacen pensar que podría tratarse del mismo Passos el que recibiera el doble encargo, aunque en la primera no dejó constancia de su autoría. El artista fue el autor de cubiertas como la de *Historia del renacimiento* (1916) y la de la de *Vida y semblanza de Cervantes* (1916), ésta última con la reproducción de un retrato del autor manchego inspirado en un grabado de B. Maura de

1879 que también se había utilizado en el frontis de *El Quijote* (1880) y que aquí aparece en el centro de la composición. Del mismo año es la cubierta de *Las mujeres de Cervantes* (1916), obra de José Sánchez Rojas, en la que se estampó una bella composición donde se representan diez y seis mujeres de las treinta que formaron parte de la vida del autor. Aunque en el dibujo que aparece en la cubierta no consta ninguna firma, sabemos que fue Passos el autor que adaptó a pluma la ilustración de Mas i Fondevila para la plancha que preparó Josep Roca para grabar en la cubierta. Josep Passos trabajaba con asiduidad para la editorial y fue él quien debió recibir el encargo de pasar a pluma la ilustración a lápiz, carboncillo y color de Mas i Fondevila que había sido reproducida en el número extraordinario 1201 de *La Ilustración Artística* (01.01.1905, p.8)¹⁰⁵.

Precisamente Mas i Fondevila, uno de los artistas más activos en Montaner y Simón por sus ilustraciones para textos interiores y para la revista *Ilustración Artística*, fue autor de la cubierta de *Isabel II, íntima* (1908). Un diseño en el que la ilustración sólo cumple una función ornamental y que desde el punto de vista actual tacharíamos de convencional aunque tipográficamente tiene el mérito de estar muy bien reticulada.



Passos preparó el dibujo para la imprenta de la cubierta de *Las mujeres de Cervantes* (1916) a partir de la ilustración que Arcadi Mas i Fondevila había realizado para *La Ilustración Artística*, núm. 1201, 01.01.1905, p.8 © BNE; © LBP



105. El dibujo a pluma original de Passos se conserva en la Biblioteca de Catalunya y se puede consultar en el registro topográfico del catálogo Cerv.38-IV-1 (*Fons Visual*). El original está construido con tres papeles recortados que adaptan el lienzo de Mas i Fondevila para ser estampado. En el original, la firma del grabador J.Roca que figura en la cubierta de la obra publicada por la editorial está eliminada y también se aprecia que se utilizó una tinta diferente en la firma del autor artístico. Suponemos que el dibujo fue firmado *a posteriori*.

Otro artista habitual en la ilustración de interiores fue Josep Maria Tamburini i Dalmau (1856-1932) a quien Eliseu Trenc (1977, 76) atribuye la cubierta de *Poetas franceses del siglo XIX* (1906), aunque dice de él que se limita a imitar el estilo de Riquer y de Gual. Nos ha sido imposible localizar la autoría de esta cubierta pero sí sabemos que Nicanor Vázquez realizó varios dibujos para esta obra (Mayor, núm.7, 1903-1906, p.226).

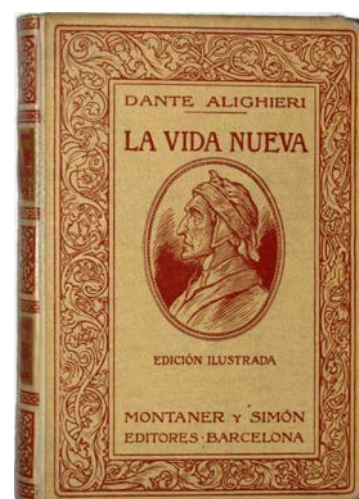


Si consideramos las palabras de Trenc (2008, 121), los artistas de esa generación, Pascó, Riquer, Triadó, Adrià Gual, Cardunets, Camps y Tamburini diseñaron sus cubiertas para Montaner y Simón con unas composiciones que coincidieron con el más puro estilo *Art Nouveau*, pero hay que reconocer que, aunque ellos fueron los autores artísticos que más destacaron en la Biblioteca Universal Ilustrada y los que más han trascendido en la historia de las artes gráficas por la calidad de sus trabajos editoriales, la mayor parte de las cubiertas de esa colección presentan un diseño que encaja mejor dentro del estilo realista más convencional de la época y, aunque muchas de ellas mantienen un valor gráfico indiscutible, fueron realizadas por autores de los cuales no han trascendido sus nombres. Y es que de los ciento tres títulos contabilizados en esa biblioteca tan sólo fueron unos pocos los que van firmados. Muchas de ellas son cubiertas de diseño standard, seguramente realizadas por profesionales de las artes del libro, impresores o tipógrafos, que podían formar parte de la plantilla de la editorial y que por eso no se debió considerar la autoría de sus trabajos. Y la evidencia de que no dispusieron de la misma libertad creativa y experimental de los artistas externos que si firmaron las cubiertas, es porque en muchas se aprovechó la misma fórmula gráfica, se copiaron los diseños y tan sólo se permitieron alguna licencia tipográfica en el título. Ejemplos de ello son las cubiertas de *Ayer, hoy y mañana* (1892) y *La*

Diseños de cubiertas que repitieron los mismos modelos gráficos. Autoría desconocida © LBP

princesita de los berzos (1896) unas obras que no tienen ningún parentesco temático, pero que presentan la misma composición con el título enmarcado entre formas vegetales idénticas, unos cardos -símbolo del dolor y la gloria- y sólo el título muestra una variante en la tipografía escogida. Lo mismo ocurrió con *Mireya* (1904) y *Calendal* (1907) que se estamparon a dos tintas. Las dos cubiertas presentaron una composición idéntica con ramas de olivo y un pájaro en vuelo bajo el título de las obras en letra contorneada. También en *Obras escogidas de Gaspar Nuñez de Arce* (1911) y en *Y el amor dispone* (1912) se aprovechó la misma plancha de grabados con motivos florales modernistas y la misma gama cromática con la única licencia de una variante tipográfica.

Entre las cubiertas atribuidas a algunos artistas, no estamos convencidos de que *La vida nueva* (1912) de Dante Alighieri fuera diseñada por Pascó tal y como afirma Eliseu Trenc (1977, 75). En primer lugar, porque se aprecia una enorme diferencia estilística en esta cubierta que se aleja sustancialmente de las formas novedosas y provocativas del artista. Es muy convencional y repetitiva. En segundo lugar, porque en todos sus trabajos anteriores la autoría de Pascó aparecía reservada en algún espacio de la composición de forma prominente y en ésta cubierta no se aprecia ninguna firma. Otro dato significativo es que según nos revelan los libros contables consultados, en esas fechas, la editorial pagó a Nicanor Vázquez por un dibujo para esa obra que, aunque la contabilidad no especifica el detalle de el mismo, podría ser para dicha cubierta (Mayor, 9, 1911-1912, p.52).



Nicanor Vázquez (y no Josep Pascó) podría ser el autor de la cubierta de *La vida nueva* (1912)
© LBP

Conscientes de la falta de espacio para tratar minuciosamente las 103 obras contabilizadas que Montaner y Simón publicó en su colección Biblioteca Universal Ilustrada, hemos analizado las cubiertas más significativas y especialmente las de autores nacionales, intentando describir aquellas cuyas cualidades gráficas las hicieron más destacables. Prescindiendo de muchas de ellas, queremos resaltar que algunas sorprendieron por su originalidad. Es el caso de algunas extranjeras. En *Un mundo desconocido. Dos años en la luna* (1898) de Pierre de Sélènes, la portada llevaba estampada una ingeniosa ilustración de Gerlier que después figuraría en el interior de la novela y en la que describía un paisaje lunar rocoso imaginado. También nos asombra por su modernidad el diseño de la cubierta de *La vida en América del Norte* (1899), protagonizada por un autor desconocido que dejó una ilustración muy descriptiva de una ciudad norteamericana con un estilo muy próximo al cómic contemporáneo, que recuerda las imágenes y los planos fugados del holandés Joost Swarte.



Diseños de cubiertas de artistas extranjeros que la editorial debió adquirir junto al texto. *Un mundo desconocido. Dos años en la luna* (1898) y *La vida en la América del Norte* (1899) © LBP

Como conclusión a nuestro análisis de las cubiertas de la Biblioteca Universal Ilustrada, es interesante observar que a través de esta colección se puede descubrir la evolución del Modernismo desde sus inicios hasta el agotamiento de recursos y su iconografía gráfica aplicada a las artes visuales. Desde las primeras cubiertas que arrancan con la vivacidad creativa que imita las corrientes artísticas que llegaban del extranjero, desde el realismo poético estilizado con temáticas simbolistas y composiciones rebosantes de arabescos y motivos que exaltaban la naturaleza y la belleza femenina vistas en Triadó hasta hasta la saturación repetitiva de Riquer de los elementos iconográficos que dieron final al movimiento.

Por lo que se refiere a la imagen gráfica corporativa de las cubiertas de la colección, hay que mencionar que la editorial nunca ofreció una marca visual estandarizada en sus cubiertas. El nombre de la editorial aparecía aleatoriamente según la conveniencia del artista o diseñador al confeccionar su composición, sin tener establecido ningún criterio disciplinar estipulado de marca unitaria por parte de la editorial. Hasta la publicación de *La perfecta casada* (1898) no figuró en la cubierta el nombre de “Montaner y Simón editores, Barcelona” en un bloque de tres líneas de texto. Más adelante algunos diseños aparecen con el nombre impreso en una línea en la parte inferior de la cubierta y no fue hasta las últimas ediciones, con alguna excepción como *Los pecados capitales* (1915) y *El libro de la familia* (1915) que el nombre de la editorial figuró de forma más constante y normalizado.

Por último, observar que Montaner y Simón, a pesar de tener unas instalaciones apropiadas para la impresión y la encuadernación de sus ejemplares, se procuró a dos proveedores externos que fueron básicos para la confección de su Biblioteca Universal Ilustrada. La mayor parte de las planchas grabadas para las cubiertas, con la excepción de algunas pocas que salieron del taller de José Tersol, fueron realizadas en el taller de Josep Roca i Alemany quien, como afirma Aitor Quiney (2005, 297), fue uno de los grabadores más importantes de esa época dedicados a la encuadernación industrial. Todas esas encuadernaciones, supuestamente debido al gran volumen de ejemplares que editaron de cada obra, salieron de los talleres de Hermenegildo Miralles.

6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)

Hasta aquí hemos querido resaltar el mérito de la colección por mantener unas características formales de diseño bien definidas en todos sus títulos. En verdad, la editorial y sus artífices hicieron un gran esfuerzo en unificar el formato, la encuadernación, los materiales utilizados y los requisitos gráficos de contenido, pero descuidaron su imagen corporativa. Tal vez debido a la libertad creativa que otorgaron a sus artistas, tal vez porque los criterios sobre diseño y sobre imagen corporativa son teorías más jóvenes que no se definieron hasta mediados del siglo XX, constatamos que la editorial no mantuvo una marca de identidad estable en sus cubiertas sino que su aplicación fue aleatoria y desigual en cada título.



El nombre de la editorial apareció de forma aleatoria. La implantación de marca de identidad corporativa unitaria fue un concepto que se impuso a mediados del siglo XX © LBP

· **El libro abierto. Diseño del interior. Portadas. Composición de páginas. La ilustración interior y sus ilustradores. Tipografía y materiales**

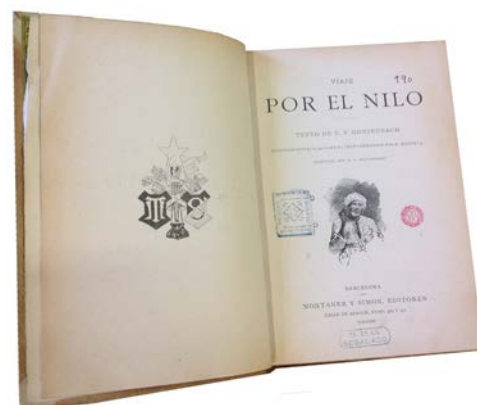
Antes de abordar el tema de la ilustración que acompañó a los textos de la Biblioteca Universal Ilustrada, debemos considerar que en la mayoría de los títulos publicados la ilustración de la cubierta, que era su atractivo visual y los editores entendieron como un valor añadido para vender mejor las obras, estuvieron firmadas por artistas de renombre como Riquer, Triadó, Cardunets, etc., pero que, para las ilustraciones interiores, excepto en los títulos que se especificaba el nombre del autor artístico en la portada porque debió ser ilustre en el mundo del arte en su momento, la mayoría fueron hechas por autores secundarios, muchos quedaron en el anonimato o incluso, en muchas obras, se llegaron a mezclar ilustraciones de diferentes autores y estilos. Esta estrategia de aprovechar la popularidad del artista para ilustrar las cubiertas se llevó a cabo en *El ídolo* (1897), en *Antología Americana* (1897) y en la exitosa y popular *La perfecta casada* (1889) cuyos textos interiores fueron ilustrados por autores que quedaron completamente anónimos.

Las 103 obras catalogadas en esta colección, como su epígrafe anunciaba, estuvieron profusamente ilustradas. Fueron obras que mantuvieron siempre un mismo procedimiento visual: un dibujo de cabecera de gran valor estético y descriptivo al inicio de los capítulos y un pequeño dibujo más simple al final de los mismos, el colofón. Entre medio, en el cuerpo del libro, se intercalaban ilustraciones de menor tamaño que podían estar entre el texto o ocupar la hoja entera. Cuando las ilustraciones de página entera eran a color, éstas se imprimían en papel de gramaje mayor y se les denominaba láminas.

Como hemos dicho, cuando el autor artístico era famoso, su nombre se imprimía en la portada junto al nombre del autor literario que incluso, en algunas ocasiones, llegaba a recibir un tratamiento tipográfico similar o mayor, hecho que respondía a que la calidad artística de su obra y la del escritor se consideraban equiparables. Fue el caso de Zorrilla y Doré para *Ecos de las montañas* (1894), en cuya versión económica se reprodujeron sus láminas en tamaño reducido. En otros títulos sólo se indicaba que eran “ediciones ilustradas” sin prestar atención al artista que había ilustrado la obra como fue el caso de *La vida de la Virgen María según la venerable Sor María de Jesús de Agreda* (1899) donde se reutilizaron láminas del mismo Doré sin mencionar su nombre.

De las obras cuyo autor artístico se anunciaba junto al literario en la misma portada, hubo tanto autores nacionales como extranjeros. De las que la editorial adquirió en Francia, Alemania o

Inglaterra, muchas llegaron con las ilustraciones incluidas, porque el artista las había ideado junto al autor literario y porque la editorial negociaba las obras en un lote. Seguramente la mayoría de ellos hubieran sido artistas desconocidos en nuestro país y en Sudamérica de no ser porque la editorial los inmortalizó en las portadas de sus ediciones españolas. Autores como el italiano Raffaele Mainella (1856-1907) que había ilustrado con ostentación las páginas del libro *Viaje por el Nilo* (1890) de Gonzenbach, documentando la narración con 155 apuntes de escenas, personajes y situaciones que parecían experiencias propias del autor en su viaje por Egipto y que podían ocupar dos o tres espacios en una misma página. El artista captó las situaciones más representativas del mundo egipcio y sobretodo de sus gentes, sus atuendos y sus objetos de uso. El texto y las ilustraciones describían la manera de vivir de la sociedad civil, sus costumbres, sus animales, sus viviendas, sus templos. Aunque representó algunas vistas monumentales, no se trataba de un libro para contemplar las maravillas del país si no más bien la vida y las costumbres de sus gentes. Describía ciudades, tribus, mercados, muchedumbres, pequeños detalles como figuras de azúcar y faroles para iluminar la tiendas, retrataba a los hombres y apuntaba sus nombres como por ejemplo Mohammed, un planchador y lavandero a quien parecía conocer; Achmed, el primer cocinero a quien retrató con sus utensilios de cocina y a otros cocineros desplumando unas aves para la comida. Dibuja instrumentos musicales, la tripulación del barco cantando, bueyes, etc. En las páginas que no contenían una ilustración significativa siempre dejaba un pequeño dibujo decorativo: un escarabajo, un plato frutero, botes, pendientes, etc. La obra se completó con 9 láminas intercaladas. El autor en su introducción explicaba que partieron desde Venecia y, aunque en las páginas no lo menciona, es posible que fuera acompañado del ilustrador, lo cual justificaría semejante precisión en las ilustraciones.



Las ilustraciones de Raffaele Mainella para *Viaje por el Nilo* (1890) documentaron las experiencias del autor literario © LBP

Otro gran artista, el pintor francés Henri Lanos (1859-1929) conocido por sus ilustraciones y acuarelas para numerosas novelas francesas entre las que se citan las de Alphonse Daudet y las



El francés Henri Lanos, conocido por ilustrar las obras de Émile Zola y Alphonse Daudet, ilustró *En familia* (1895) © LBP

de Émile Zola, ilustró *En Familia* (1895), de Hector Malot, en cuyas imágenes detallistas, todas de cabecera, a página entera y de colofones, siempre se da la figura femenina; J. Gerlier (1826-18?) recreó fantásticamente también *El mundo desconocido: dos años en la luna* (1898) la obra de Sélène. Grabó con buril las

ilustraciones de cabecera de capítulo, intercaladas en el texto y de página entera que describían con sumo detalle el texto literario de tal forma que podía seguirse la narración sin apenas leer la novela; Arnaldo Ferraguti (1862-1925) ilustró con 65 imágenes las *Novelas Cortas* (1900) de Edmondo de Amicis, que la editorial adquirió al establecimiento de los italianos *Fratelli Tréves*. El artista realista italiano plasmó con una gran exactitud los momentos más cotidianos de la vida social finisecular. Para ello, hizo uso de la fotografía como recurso gráfico y a partir de ésta, reconvertía pictóricamente sus imágenes al óleo o gouache consiguiendo la fuerza expresiva que le

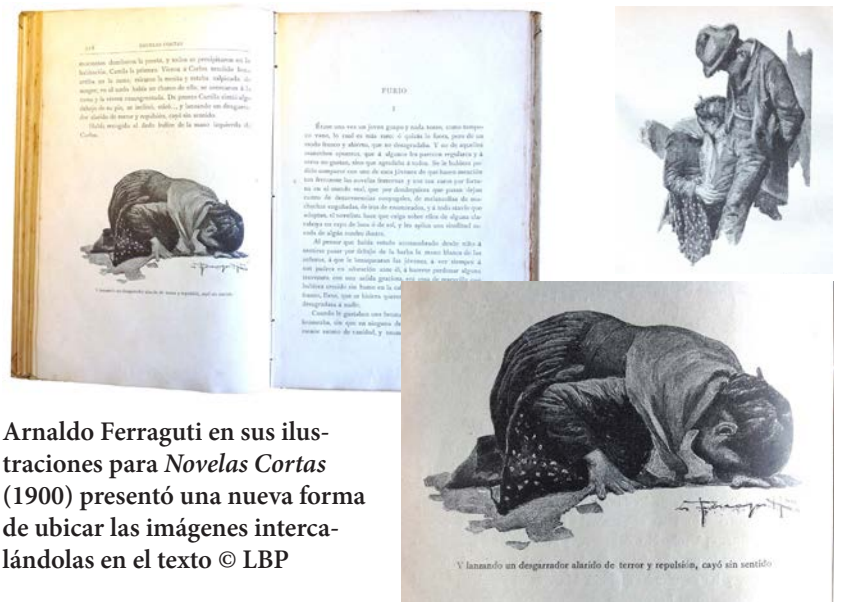
proporcionaba el claroscuro ambiental. Sus encuadres destacaron por un atrevimiento compositivo inusual con escorzos de la figura humana y puntos de vista fugados. Y su pincelada entretenida y empastada quedaba diluida en los extremos dando un aspecto de apunte esbozado. Sin duda, fueron unas de las ilustraciones más excelentes de la colección.



Las ilustraciones de Gerlier recrearon fantásticamente *El mundo desconocido: dos años en la luna* (1898) desde el punto de vista del siglo XIX mucho antes de que el hombre pisara la luna © LBP

6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)

Otros artistas extranjeros como Maurice Leloir que ilustró con 50 primorosas láminas una espléndida edición de *Historia de Gil Blas de Santillana* (1900) de Lesage, dejó estampadas unas ilustraciones que como ya hemos observado, fantasearon con la historia de Gil Blas y los personajes de esa gran novela picaresca. Curiosamente la narración de Le Sage se debía desarrollar en una Cantabria del siglo XVIII y en cambio, las ilustraciones de Leloir se ambientaron en escenas y personajes del Renacimiento, un desfase cronológico muy frecuente entre la literatura y las artes visuales. La obra se anunciaba en prensa con las siguientes palabras en la sección Publicaciones recibidas:

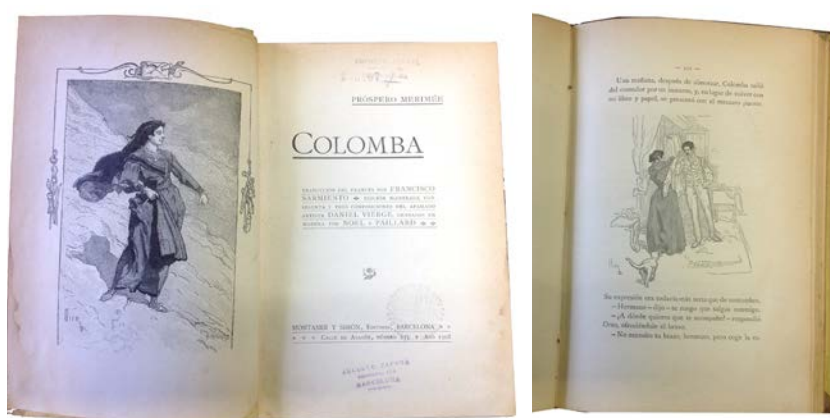


Arnaldo Ferraguti en sus ilustraciones para *Novelas Cortas* (1900) presentó una nueva forma de ubicar las imágenes intercalándolas en el texto © LBP

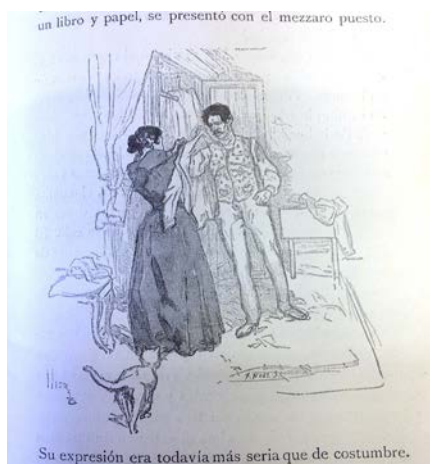
“(…) Además acaban de publicar los señores Montaner y Simón, formando parte de la «Biblioteca Universal» el tomo II de la obra «Gil Blas de Santillana». El tomo á que nos referimos, hállase adornado, como el anterior, con bellísimas ilustraciones, debidas al inspirado artista francés Leloir, y se recomienda por su impresión, condición distintiva de las obras editadas por los señores Montaner y Simón”. (*La Vanguardia*, 18.10.1900, p.7)

Leloir también fue el autor de las ilustraciones de la famosa novela *Pablo y Virginia* (1902); André Brouillet (1857-1914) ilustró *Una mancha de tinta* (1903) de Bazin, con unos dibujos realistas muy detallados que representaban escenas de la vida cotidiana, personajes realizando diferentes actividades, en una biblioteca, un matrimonio, etc. La mayoría fueron a página entera, pero también se intercalaron unas pocas en el texto. Otro artista de apellido Tofani, desconocido entre nosotros, fue el autor de las ilustraciones en técnica mixta de lápiz y acuarela para *La enemiga* (1903).

Magníficas obras como *Mireya* (1904) un poema provenzal original de Frédéric Mistral (1830-1914) reproducía 25 aguafuertes y 53 dibujos del suizo Eugène Burnand (1850-1921) que trabajó principalmente en París donde cultivó el realismo y el naturalismo tanto en sus pinturas como en sus ilustraciones para libros. Dibujó a lápiz con primor el cuerpo humano y sus escenas rurales, a menudo con animales, quedaron plasmadas en este trabajo; *Colomba* (1908) de Mérimée, una novela de gusto femenino en cuya portada se imprimió que la obra había estado “ilustrada con 73 composiciones originales del afamado dibujante Daniel Vierge ¹⁰⁶ grabadas en madera por Noël y Paillard”. Además, en el prólogo de la obra se insistía en que la edición castellana había estado



“ilustrada por el malogrado dibujante español, Daniel Vierge, universalmente reconocido como artista de primer orden por la valentía de su trazo, por la originalidad de sus concepciones artísticas y por sus admirables contrastes de blancos y negros. Los dibujos de *Colomba*, hechos en los lugares mismos en que se desarrolla la acción de la novela, son su última obra y quedarán seguramente como un monumento de su genio” (*Colomba*, 1908: 7).



Los prestigiosos grabadores Noël y Paillard supieron dar forma al estilo de las peculiares ilustraciones de Daniel Vierge para *Colomba* (1908) © LBP

Otras obras importadas con ilustraciones de extranjeros fueron *Cuentos de una reina* (1906) de Sylva, reina de Rumania, con ilustraciones de los artistas alemanes Elias, Fidus y Kado; *La Iliada* (1908) de Homero, “una edición notabilísima que reproducía 24 cabeceras dibujadas por el excelente artista ilustrador inglés John

Flaxman (1755-1826) y 24 láminas del celebrado profesor inglés A.J. Church” ¹⁰⁷ (Catálogo editorial, 1909). Flaxman también fue el autor junto a Walter Stanley Paget (1863-1935) ¹⁰⁸, un reputa-

106. Incluimos a Daniel Urrabieta y Vierge (1851-1904) entre los artistas extranjeros porque a pesar de ser un pintor nacido en Madrid, su trayectoria profesional estuvo más vinculada con Francia donde trabajó en la ilustración de numerosas publicaciones periódicas parisinas, entre otras, para *Le Monde Illustré*.

107. Las iniciales corresponden posiblemente a Alfred John Church (1829-1912) aunque de este autor no consta como ilustrador si no como autor literario.

108. Se puede consultar una extensa información sobre la familia Paget en <http://www.victorianweb.org/>

do artista inglés premiado por la Royal Academy of Art por su trabajo gráfico en el sector editorial y prensa de finales del XIX, de la parte gráfica de *La Odisea* (1910) y Wal Paget lo fue, a su vez, de *La Eneida* (1911) de Virgilio última obra que completaba la trilogía dedicada a obras clásicas.

Títulos como *Las creaciones de Shakespeare* (1912) escrito por Macleod fue adquirido junto a las ilustraciones realizadas por el celeberrimo Gordon Browne (1858-1932) un notable dibujante que trabajó ilustrando prensa y crónicas costumbristas, pero que destacó sobre todo por sus dibujos para obras de Charles Dickens y otros autores de literatura infantil. Destacamos *Francisco el ex-pósito* (1912) de George Sand porque Montaner y Simón publicó a partir de una versión de 1905 de la Librairie L. Conquet, especializada en ediciones de lujo, con 31 ilustraciones de A. Robaudi¹⁰⁹ grabadas al buril y al aguafuerte por Henri Manesse. Alcide Théophile Robaudi (1850-1928) fue un famoso pintor e ilustrador de género nacido en Niza y formado en París se consagró en el retrato y el paisaje, pero cuyo estilo estuvo influenciado por las corrientes orientalistas que reflejó en obras como *Las mil y una noches*. Alcanzó fama internacional gracias a la ilustración de ediciones de lujo para casas como Conquet y Hachette con sus trabajos para escritores célebres como George Sand, Paul Verlaine, Alexandre Dumas y Balzac.

De las dos obras que la editorial publicó de Mauricio Maeterlinck, la primera de ellas, *La vida de las abejas* (1913), vino acompañada de fantásticos dibujos del especialista en ilustración científica Hector Giacomelli (1822-1924). Giacomelli triunfó como acuarelista y grabador en el mundo editorial por su visión analítica de la naturaleza, de las plantas, los insectos y los pájaros. Su obra fue publicada en *Le Monde Illustré*, en *L'illustration* y en otros importantes periódicos de la época, pero en lo que más destacó fue en la ilustración para obras científicas de célebres autores europeos. Presumiblemente *La inteligencia de las flores* (1914) fue ilustrada por el mismo artista.

Debemos considerar que si bien la colección no pretendió substituir las fastuosas ediciones de lujo con láminas de grabados en acero, papeles de primerísima calidad y encuadernaciones suntuosas, como habían solido ofrecer desde mediados del siglo XIX, por la calidad formal de estas pequeñas y modestas ediciones, esta fue muy digna y demostró que la producción del libro industrial podía satisfacer las expectativas literarias de la sociedad moderna. A pesar de ello, algunas novelas fueron injustamente criticadas por considerarse un descrédito cualitativo para la editorial. Como pasó con la versión económica de *Ecos de las Montañas* (1894) cuyas ilustraciones, del céle-

art/illustration/paget/pva212.html

109. El nombre del artista figuró en la cubierta de Montaner y Simón con el nombre equivocado de A. Robaudi.

bre Doré, perdieron su majestuosa belleza original. Pero hubieran debido admitir que los editores con esta nueva edición no tuvieron mayor objetivo que el de homenajear y dar máxima difusión al autor, José Zorrilla, recientemente desaparecido. Así se advertía en el prólogo de esa edición, en que los editores constataban que la edición a todo lujo de 1868:

“no han podido llegar por su elevado coste a manos de todos, siendo infinito el número de los que por tal razón se habían visto privados de saborear las bellezas sin cuento que los admirables poemas encierran”. (*Ecos de las montañas*, nota de los editores, 1894)

Cuando la editorial decide publicar una versión económica para sus subscriptores obviamente no podía ofrecer la misma calidad que la de su primera edición de lujo en formato monumental de 1868 a precios competitivos, sin embargo para no ser menos desmerecida de la anterior, ésta edición añadió “preciosas viñetas dibujadas por Diéguez ¹¹⁰ y reducciones de las preciosas láminas debidas al lápiz del célebre Gustavo Doré”. (Catálogo editorial 1909). Desgraciadamente las láminas de Doré perdieron su majestuosa belleza al imprimirse en formato reducido, algunas estuvieron mal registradas o incluso fueron mutiladas y las viñetas de Diéguez, una veintena de modelos con motivos florales, retratos de personajes, animales, pájaros y armas, se iban repitiendo insistentemente en todas las páginas del libro de forma aleatoria.

Una de las novelas inglesas clásicas más versionada por diferentes ilustradores de todos los tiempos es *Robinson Crusoe* (1914) de Daniel Defoe. La versión de Montaner y Simón incluía dibujos del francés Paul Adolphe Kaufmann (1849-1940) un ilustrador que además trabajó como reportero gráfico de guerra para los mejores periódicos internacionales.

De otros artistas internacionales, que la editorial publicó en castellano, no trascendieron más que los nombres que salieron impresos en las portadas de las obras. Es el caso de *La abuela. La casa Schilling* (1914) de Eugenia Marlitt de cuyo ilustrador, Guillem Claudius, nada conocemos. Tampoco tenemos datos de Pablo Humann, uno de los autores artísticos de los grabados y aguafuertes para las *Obras poéticas de Enrique Heine* (1914) aunque sabemos que su otro autor, Philipp Grot Johann (1841-1892), fue uno de los ilustradores alemanes más prominentes de su época conocido mundialmente por ilustrar los cuentos de los hermanos Grimm y que encajó extraordinariamente con la lírica Heine.

110. Joaquín Diéguez Díaz (1960-1931) fue un pintor andaluz que residió en Barcelona donde participó activamente en la ilustración editorial de revistas y libros. Encontramos sus dibujos en *La Ilustración Artística*, en *Pluma y Lápiz*. También fue un experto exhibista.

Otros textos novelísticos de autores internacionales debieron adquirirse sin ilustrar y la editorial se encargó de publicarlos en castellano con los dibujos de artistas autóctonos. Entre estos, figuró *Valentina* (1904) una novela del inglés E.C. Price; *Calendal* (1907) de Mistral con

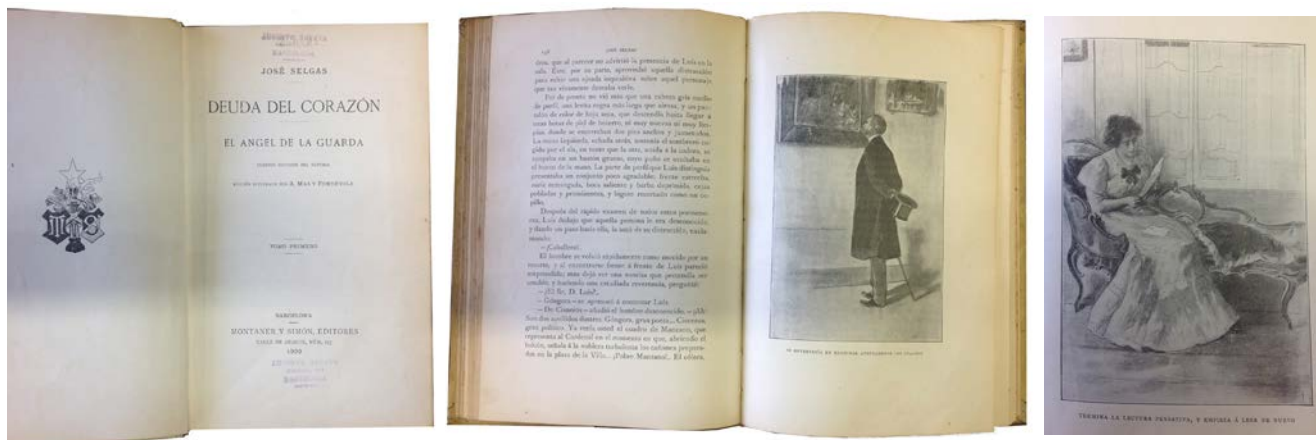


Philipp Grot Johann, uno de los artistas alemanes que ilustró a los hermanos Grimm, fue autor de las ilustraciones de las *Obras poéticas de Enrique Heine* (1914) © LBP

25 ilustraciones en técnica mixta de lápiz y acuarela; *Y el amor dispone* (1912) de Matilde Alanic; *Jocelyn* (1913) de Lamartine donde se insertaron 12 láminas en papel couché cuyas escenas expresaban rostros de mujeres muy detallados en contraste con fondos muy bocetados. O *El vuelo del Águila* (1915) de Dell. Todos ellos fueron ilustrados por el premiadísimo Arcadi Mas i Fontdevila (1854-1934) considerado el primer pintor impresionista catalán, fundador de la escuela luminista de Sitges y consagrado como maestro del pastel. El artista ilustró también varias novelas de autores españoles, entre ellas, *Soledad: novela catalana* (1907) de Victor Català, obra en la que el artista recreó ambientes bucólicos y consiguió claroscuros con tonalidades difuminadas a partir del uso de técnicas mixtas con lápiz y pasteles; *Deuda del corazón. El ángel de la guarda* (1909) cuyas ilustraciones describen una sociedad burguesa aunque parecen ajenas al argumento de la novela; y por último, *Las mujeres de Cervantes* (1916) obra con once láminas suyas y que también incluyó viñetas de Josep Passos, autor, a su vez, que firmó las ilustraciones que ocuparon *Vida y semblanza de Cervantes* (1916), una obra que combinó ilustraciones xilográficas de trazo sencillo para cabeceras de capítulo y de colofón con otras de carácter fotográfico.

Lo mismo ocurrió con *Luz y sombras* (1907) del novelista inglés Bulwer-Lytton cuyas ilustraciones fueron realizadas por el acuarelista José Calderé Martí y también con la novela del francés Téramond, *El hombre fantasma* (1910) que ilustró Francesc Sardà i Làdico (1877-1912)¹¹¹, un artista que dominó el clarooscuro y la composición utilizando la técnica del carboncillo para perfilar la figura humana, hecho que recuerda el lenguaje abocetado del gran Isidre Nonell. Por último, *Tristezas y sonrisas* (1906) del francés Antoine Gustave Droz y la novela *Carmen* (1910) de Prós-

111. Existe información más amplia sobre Sardà en <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0060953.xml>



Arcadi Mas i Fondevila supo acertar con sus ilustraciones para la novela *Deuda del corazón. El ángel de la guarda* (1909) que captaban las situaciones de la sociedad burguesa © LBP

per Merimée que fueron ilustradas por el pintor castellano Carlos Vázquez Úbeda (1869-1944), quien ya había trabajado para la editorial ilustrando la novela de costumbres *Tu eres la paz* (1906) firmada por Gregorio Martínez Sierra con láminas que reproducían sus cuadros.

Ya hemos contado que los más reconocidos figuraban en la portada. Artistas como José Cabrinetty Guterres (1865-1917?)¹¹² cuyos dibujos ya salían regularmente publicados en la *Ilustración Artística* participó en la Biblioteca Universal Ilustrada en títulos como *Para ellas* (1896) con ilustraciones de bellas mujeres, hombres y romances entre ambos que se situaban en las cabeceras del capítulo y en los colofones finales. La calidad y la perfección en el dibujo demuestran un dominio del trazo casi fotográfico. Todas las ilustraciones estuvieron firmadas por el artista y fueron reproducidas a partir de tramas del grabador, la Casa Thomas. Cabrinetty también fue el autor de las láminas de *Don Perfecto* (1902) de una minuciosidad tan extrema que se hace difícil reconocer el trazo pictórico. Otro ejemplo fue el del vasco Salvador Azpiazu Imbert (1867-1927)¹¹³ que también colaboró en la revista de la editorial e ilustró la novela de costumbres *El Calvario* (1905), donde plasmó su visión detallada del natural y escenas de la vida cotidiana de la sociedad burguesa mostrando su maestría en el dominio del lápiz y de la acuarela. Azpiazu tuvo la oportunidad de viajar con frecuencia por tierras españolas y extranjeras hecho que le sirvió para dejarnos sus instantáneas de lugares y personajes en los dibujos de esta obra.

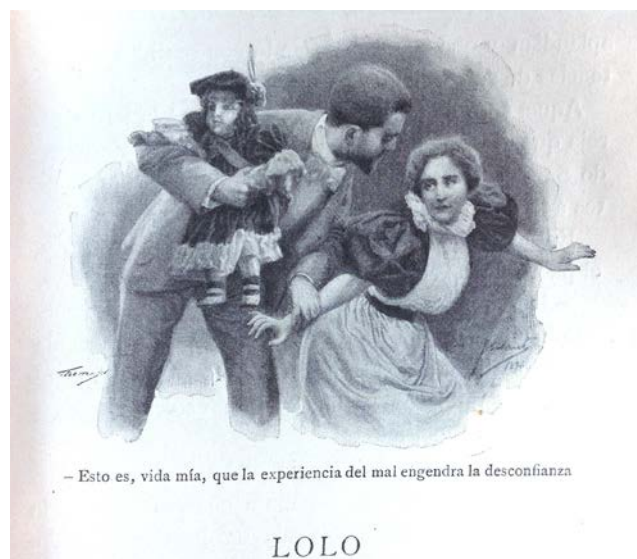
112. Según los estudios de Fernando Alcolea, Cabrinetty estuvo activo en Barcelona hasta 1917 y para llevar a cabo sus ilustraciones el artista aplicó un método particular de trabajo que consistía en dibujar las escenas y las personas a partir de las fotografías que hacía primero de ellas. <http://www.fernandoalcolea.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-B-Z/Jose-Cabrinetty-Guterres/>

113. Existe un estudio más amplio del Azpiazu en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/17352>

6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)



Pablo escondió la cabeza entre sus manos...



José Cabrinetty destacó por la minuciosidad casi fotográfica con que dibujó las escenas de *Para ellas* (1896) y de *Don Perfecto* (1902) © LBP

En este mismo sentido, artistas como el prolífero Nicanor Vázquez, un pintor ecléctico cuyo estilo fue variando del realismo decimonónico al modernismo de principios de siglo XX debió encajar muy bien con los gustos de los editores y de sus lectores, ya que ilustró importantes obras para la editorial. *Ayer, hoy y mañana* (1892) de Antonio Flores; *Tradiciones peruanas* (1893-1894) de Ricardo Palma que aunque no esté acreditado en la obra, hemos podido confirmar que es suya gracias a una nota de prensa

“La Biblioteca Universal acaba de enriquecerse con la obra *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma (...) Aparte de todos los retratos de los virreyes que gobernaron Perú, figuran varios dibujos de Nicanor Vázquez” (*La Vanguardia*, 13.12.1893, p.3).



El vasco Salvador Azpiazu Imbert ilustró el texto de la novela de costumbres *El Calvario* (1905) © LBP

También ilustró los dos tomos de las *Obras escogidas* (1894) de Ventura de la Vega y también se publicó la noticia de prensa en la Sección de Notas Bibliográficas,

“Obras escogidas de Ventura de la Vega, edición ilustrada. (...) Ilustran el libro el retrato del autor y varios bonitos dibujos a la pluma, de Don Nicanor Vázquez. La encuadernación es elegante y adecuada” (*La Vanguardia*, 11.01.1895, p.5).

Vázquez participó en *La perfecta casada* (1898) y en *Cantares populares y literarios* (1900) recopilados por Melchor de Palau, en *Tradiciones argentinas* (1903) y en *Libro de oro de la vida* (1905), obras, todas ellas, en las que no se reconoció su autoría en las portadas. Sólo en dos de ellas, *Antología Americana* (1897) obra que recopila poemas de varios autores latinoamericanos, donde dibujó en tondo todos los retratos de los poetas que sistemáticamente se situaban al inicio del capítulo

dedicado a cada uno de ellos y que la Casa Thomás se encargó de grabar y *La mujer moderna en la familia* (1907) donde describía situaciones familiares con dibujos a plumilla de trazo simple en cabeceras y colofones de estilo bastante aséptico, su nombre figuró en la portada como autor. Se da la circunstancia de que en *Cantares*, además de sus delicadas ilustraciones de mujeres y paisajes realizadas en técnica mixta, lápiz y acuarela que se reprodujeron dignamente con tramado de lineatura muy fina, la obra también insertó láminas tramadas en blanco y negro del afamado pintor e ilustrador sevillano José García Ramos (1852-1912), uno de los máximos exponentes de la Escuela decimonónica sevillana, cuyos temas preferidos fueron de carácter costumbrista, escenas de la vida cotidiana de la Sevilla de finales de siglo XIX y que en esta obra retrató precisamente ambientes y personajes andaluces con un minucioso estilo preciosista.



Ilustraciones de cabecera y colofones de Nicanor Vázquez para *Ayer, hoy y mañana* (1892) © LBP

6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)



Nicanor Vázquez fue uno de los ilustradores más prolíferos de la editorial. El artista fue autor de las ilustraciones que acompañaron *La perfecta casada* (1898) de Fray Luis de León (arriba) y las poesías de *Cantares* (1900) en la que también intervino el artista García Ramos con obra más pictórica (izquierda y abajo) © LBP



illez no es asequeble á la gente culta, he de con-
 asunto *sobre el terreno*; antes bien, los poetas na-
 encia
) tie-
 in en
 vo el
 cuyo
 exacto-
 oetas
 r ha
 n sen-
 jarse
 ando

pro-
 prada
 udios
 nacio-
 te mi
 es de
 ccesa.
 n len-
 ó mi
 tarde





Ilustraciones de cabecera en técnica mixta (lápiz y acuarela) de Nicanor Vázquez para *La mujer moderna en la familia* (1907)
© LBP

Otros ilustradores costumbristas que trabajaron en las obras de Montaner y Simón fueron los madrileños Alfredo Perea Rojas (1839-1895) y Narciso Méndez Bringa (1868-1933)¹¹⁴ dos nombres más reconocidos internacionalmente por sus ilustraciones en el sector editorial que por

sus obras pictóricas, pero que fueron grandes cronistas de su tiempo, de la cotidianidad social y representantes de la “línea clara”. Ilustraron respectivamente *La última sonrisa* (1891) del célebre Luis Mariano de Larra y de *El ídolo* (1897) título de una novela de costumbres en la que Méndez Bringa supo plasmar los sufrimientos sentimentales de una clase aristocrática en un ambiente estival propio de la alta sociedad. En las ilustraciones para *La última sonrisa*, Perea recoge y describe perfectamente los momentos más representativos de la novela de Larra, manteniendo siempre la misma estructura: ilustración de cabecera de gran valor estético y descriptivo al inicio de los capítulos y un pequeño dibujo más simple al final de los mismos. Entre medio ilustraciones de hoja entera. Son dibujos realizados en técnica mixta, lápiz y acuarela, que Tomás se encargó de tramar para obtener la mejor calidad de sus claroscuros.

Por ejemplo, en el capítulo primero de *La última sonrisa* que se tituló “Salen del taller”, se representó una conversación en la calle entre una mujer muy elegante que sujetaba en sus manos una caja de sombreros y a quien le esperaba su chófer, con dos mujeres y sus dos niñas. En la siguiente ilustración se describía el momento en que las trabajadoras, Lola y Matilde, acabando su jornada laboral en el taller de sombreros, cruzaban unas palabras. Una de ellas se echa a llorar mientras la otra le sujeta el brazo. Un pie de foto “un año hace que perdí á mi madre” describía literalmente el texto. Matilde le explicaba a su amiga su desesperada situación económica y Lola le ofrecía irse

114. Se puede ver su obra gráfica en <http://museo.abc.es/exposiciones/2015/02/narciso-mendez-bringa/09538>

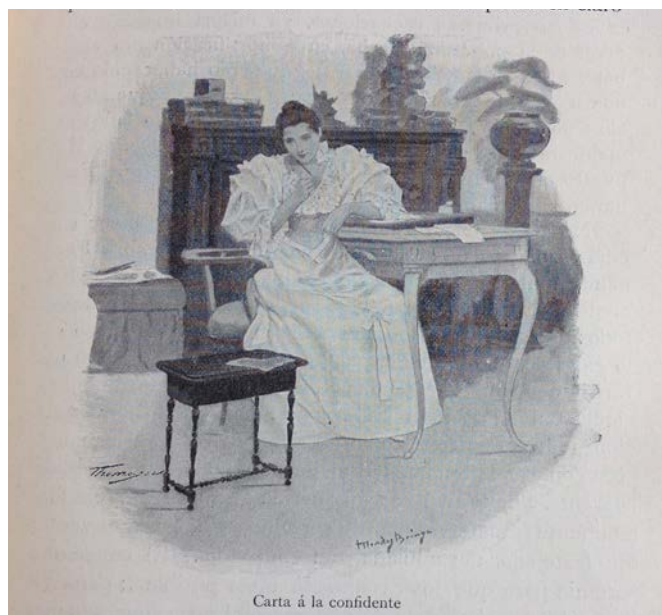
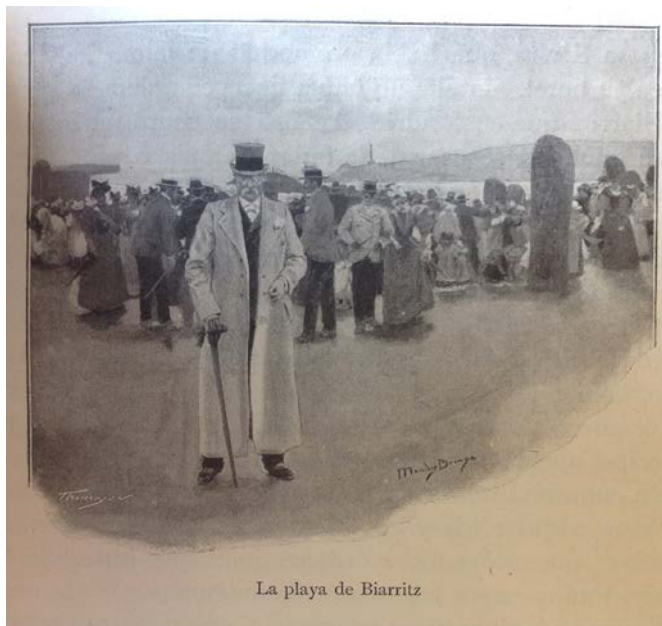
6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)



Alfredo Perea escogió las descripciones más representativas de la obra de Larra para ilustrar las escenas del argumento de su *La última sonrisa* (1891) © LBP

a vivir con ella. La amiga desesperada, que había prometido a su madre vivir sola sin alternar y llegar virgen hasta encontrar un hombre que la esposara, no se atrevía a aceptar el ofrecimiento de la amiga. Ésta, ofendida, le advertía que su habitación no era un “salón de tertulia y cátedra de malas costumbres (...) y si en mi alcoba no se reza el rosario á todas horas ni se hacen novenas á Santa Tecla, tampoco se fríen buñuelos ni se bebe aguardiente ni se dan citas” (*La última sonrisa*, 1891: 21). Las escenas de Perea saben captar el contraste entre la sociedad burguesa y las gentes sencillas en situaciones cotidianas que transcurren en la calle, en las porterías de las viviendas y en las cocinas. Sus personajes representan un retrato muy descriptivo de la sociedad española de finales de siglo XIX.

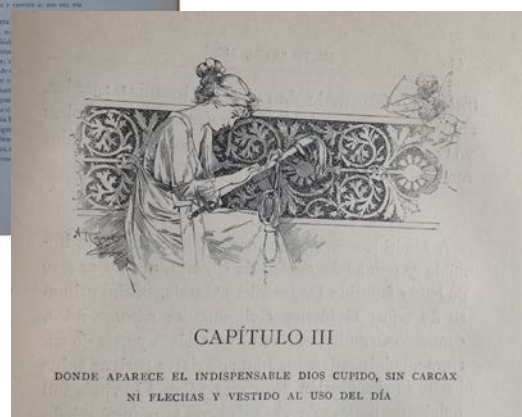
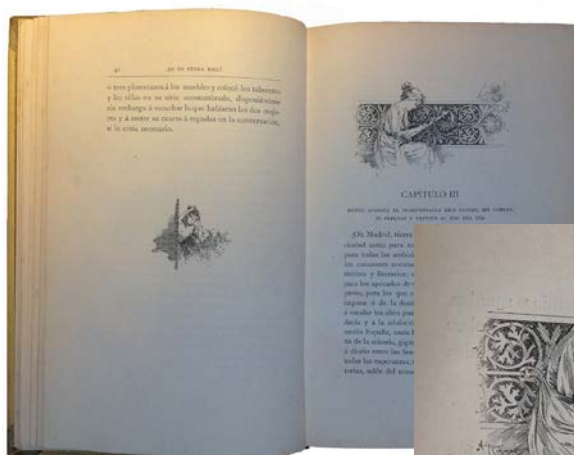
Recapitulando, los tres artistas que realmente dieron prestigio a la colección y fueron ampliamente reconocidos fueron Josep Lluís Pellicer, un clásico ya en la casa, a quien encargaron las ilustraciones de *La leyenda de Don Juan Tenorio* (1895) obra póstuma del inmortal Zorrilla, en cuyos



Narciso Méndez Bringa retrató a una clase social que el público lector soñaba con imitarla. *El ídolo* (1897) © LBP

fotografados de la Casa Thomas combinó su estilo de dibujo realista, con el que iniciaba todos los capítulos, con cenefas y orlas medievalizantes que rodeaban los versos que iniciaba con unas letras capitales y acababa con colofones ornamentales. Pellicer también fue el autor de las ilustraciones para *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes: ensayo de imitación de un libro inimitable* (1898) que constituyó también la obra póstuma de Juan Montalvo. El segundo, el distinguido Alexandre de Riquer (1856-1920), además de ser autor de numerosas cubiertas de la colección, ilustró con suma destreza los textos de *¡Si yo fuera rico!* (1896) de Luis Mariano de Larra. Una novela de quince capítulos en la que se mantenía el criterio de ilustrar la cabecera y colofón de los

capítulos. Las ilustraciones de esta obra presentan un dibujo de trazo fino y líneas sin sombreado que podían estar resueltas con buril. Riquer describe perfectamente el argumento de Larra y los personajes que retrata son tremendamente expresivos: caras de mujeres lánguidas, delicadas y elegantes, con el cabello recogido y vestidas con túnicas sedosas o trajes vaporosos. Cupido siempre asoma.

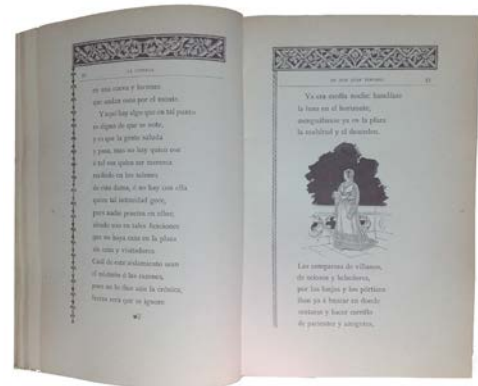
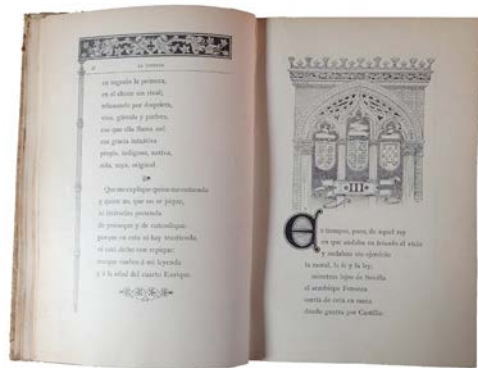


Riquer también participó en la ilustración de las cabece-
ras de capítulo de *La Vida de la Virgen María según la venerable Sor María de Jesús de Ágreda* (1899) aunque

Alexandre de Riquer en *¡Si yo fuera rico!* (1896) dibuja a la figura femenina con una belleza idealizada modelo propio del Modernismo © LBP

muchos otros dibujos a lápiz de factura más sencilla y suelta sin firmar que reunió esta obra presentan un estilo diferente y podrían no ser suyos. Curiosamente las ilustraciones de Riquer coinciden con el trazo de la mujer que diseñó Triadó para la cubierta y hay que aceptar que la calidad estilística de estos pequeños dibujos de Riquer es exquisita. La obra ofreció, además, láminas a página entera que reproducían las xilografías de Doré y sus grabadores Pannemaker, J.Quartley, A.Bertrand, C.Maurand, P.Jonnard, A.Gusmand y A.Ligny, entre otros. Posiblemente la editorial recurrió a su patrimonio de grabados para ilustrar este título y encargó a Riquer y a Triadó las cabeceras de capítulo y la cubierta respectivamente. *La Vanguardia* del día manifestó el acontecimiento en la sección Notas bibliográficas con exaltadas palabras de agradecimiento:

“Los señores de la Montaner y Simón han enriquecido el catálogo de sus libros con una joya preciosísima, de oro puro, que tal se considera dentro de la literatura castellana la prosa rica y muy amena de aquella Sor María de Jesús, que fue consejera del Rey (...) Se ha de agradecer tanto más a los editores esta Vida de María, pues, aparte de su mérito absoluto, eran escasas



Pellicer dibujó las ilustraciones de *La leyenda de Don Juan Tenorio* (1895) donde aplicó su estilo realista a los inicios de capítulo que combinó con cenefas, orlas medievalizantes, letras capitales y colofones © LBP

las anteriores ediciones. (...) La nueva edición de libro excelente ha sido enriquecido con muchas láminas de Gustave Doré, cuya fantasía y firmeza en el dibujo no hemos de encarecer aquí, con numerosísimas viñetas de Riquer, y además con una reproducción de varias estampas antiguas, entre ellas un magnífico retrato de la Venerable".(La Vanguardia, 07.12.1899, p.5)

Precisamente fue el tercero a quien nos referimos, Josep Triadó, del que se habían escogido once portadas alegóricas que había realizado para ilustrar los siete pecados capitales y las siete virtudes que aparecieron en *La Ilustración Artística* número 1096 (01.01.1903) y que la editorial aprovechó para una obra con el mismo nombre en la que, según rezaba el catálogo de la editorial, juraba ser una "recopilación de todo cuanto notable se ha escrito, desde la antigüedad hasta nuestros días, sobre los principales vicios que son triste herencia de la humanidad". *Los pecados capitales* (1915), escrita por Viada y Lluçh incluía las ilustraciones alegóricas de Triadó (la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Ira, la Gula, la Envidia y la Pereza) y también reproducía fotograbados de obras artísticas de Caliari, Brueghel, Gouwi, De Ponte, Rubens, De Os, Coppel, Gonca, Giordano, L. da Vinci, etc. (Catálogo editorial, ca. 1922). Estrategia, la de recurrir a archivos de imágenes fotograbadas, que también utilizó con títulos como *Obras escogidas de Gaspar Nuñez de Arce* (1911) donde incluyó ilustraciones de un gran número de artistas, que tal como se anunciaban en la portada, fueron de Francisco Pradilla, M.Dominguez, J.Vilegas, C.Plasencia, D.Villodas, J.Vallés A y E Mérida.

Mención especial merecen los dibujos de Ricard Opisso i Sala (1880-1966), un artista reconocido como uno de los mejores cronistas gráficos de la sociedad barcelonesa finisecular, que ilustró *Pequeñas grandes almas* (1907) donde con un estilo pictórico muy peculiar supo captar las escenas más plácidas de la cortesía burguesa universal y dotar a sus personajes de un encanto especial. De Opisso sorprende que en estas ilustracio-

nes aplicara un registro estilístico tan diferente al de sus dibujos irónicos y las caricaturas que publicaba en la prensa y en el semanario *¡Cucut!* (1902-1912), con el que colaboró como humorista gráfico durante los años 1903 y 1912 y en los que se evidencia la influencia de la obra de Toulouse-Lautrec, de Alexandre Steinlen, de Jean Louis Forain e incluso del dibujo caricaturesco serpenteante de Daumier, que el dibujante catalán conoció a través de los libros y revistas que le llegaban de Francia y que sin duda le sirvieron de fuentes de inspiración. En las únicas ilustraciones que el artista hizo para la novela de Montaner y Simón utilizó un estilo de dibujo que recuerda más al postimpresionismo amable de Georges Seurat -sin entrar a compararlo con la técnica cromática que utilizó el pintor francés que al ser éstas ilustraciones impresas en negro no puede apreciarse- y su forma de interpretar los volúmenes y la disposición de las figuras en planos congelados.

Como ya hemos advertido, cuando no importaba quien era el autor de las ilustraciones, fueran de algún artista nacional o extranjero secundario, en la obra sólo se indicaba que estaba ilustrada. Esto ocurrió en las primeras ediciones concebidas íntegramente para la colección de la Biblioteca Universal Ilustrada como *Historia de los griegos* (1890) de Victor Duruy que aunque se anunció con “multitud de grabados que representan vistas de los lugares, monumentos, objetos de arte y todo cuanto con la antigüedad griega se relaciona” (Catálogo editorial, ca.1922), sus autores no figuran mencionados. En *Misterios del mar* (1891) la obra vino acompañada con doce grabados de carácter científico de artistas extranjeros anónimos que la editorial compró por centímetro, a 0,15 francos el cm. de dibujo, a Hachette et Cia. (Diario núm.5, 23.01.1981). Tampoco se dio a conocer la autoría de las ilustraciones de *Oliveiro Cromwell* (1901) y descubrimos que entre grabados de retratos del personaje, escenas de su vida, dibujos de edificios y reproducciones de obras pictóricas, se intercalaron ilustraciones a pluma firmadas por el excelentísimo ilustrador de libros británico Edmund Joseph Sullivan (1869-1933)¹¹⁵ uno de los dibujantes gráficos más consagrados de la Inglaterra de finales del siglo XIX en cuyos trabajos fusionó la tradición artística inglesa con las tendencias más contemporáneas del *Art Nouveau*. Un artista con un estilo que recuerda al del famoso Aubrey Beardsley, pero mucho más mordaz con reminiscencias del expresionismo gráfico alemán de los grabados de Dürero. Las láminas que Sullivan realizó para ilustrar la vida de Oliveiro Cromwell fueron descriptivas y encajaron con el estudio histórico que pretendía la obra, pero el artista fue conocido por sus extrañas figuras fantásticas inspiradas en grotoscos renacentistas.

Otros casos fueron los de el *Libro de oro de la vida* (1905), donde sólo decía ser una edición de

115. Hemos seleccionado dos entradas de internet que muestran la obra de E.J.Sullivan:

<http://www.bpib.com/illustrat/sullivan.htm>

<http://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/sullivan/index.html>



Las ilustraciones de Ricard Opisso para *Pequeñas grandes almas* (1907) captan los ambientes burgueses de su tiempo con un estilo muy vanguardista. El artista ofrece un trabajo muy elaborado en donde los colofones reciben la misma importancia que las ilustraciones de cabecera © LBP

400 páginas profusamente ilustradas y en el que descubrimos a un brillante Nicanor Vázquez y a un discreto Alexandre de Riquer ambientando bellísimos parajes naturales a lápiz para cabeceras y colofones, y en *La Historia de las creencias* (1904) que se presentó en tres volúmenes ilustrados con gran número de grabados, pero en ninguno de ellos se hacía mención

alguna de la autoría artística. Un caso especial fue el de la publicación de uno de los clásicos más internacionales de la literatura portuguesa, *Los lusíadas* (1908) en la que la editorial presumió de láminas extraídas del Gabinete de Estampas de París. En el interior de la novela *Modo de ser feliz en el matrimonio* (1915), en las ilustraciones se ve el estilo artístico de un solo artista, pero éste permanece en el anonimato.

También desconocemos la autoría de las ilustraciones de las cinco novelas de Eugene Marlitt, *La segunda esposa* (1895), *La solterona* (1895), *La princesita de los berzos* (1896), *La casa de los mochuelos* (1905) y *La abuela. La casa de Schilling* (1914), que aunque fueron consideradas auténticos *bestsellers* de la literatura femenina, ninguno de los artistas que ilustraron sus textos figuró en las portadas. Una de ellas, *La princesita de los berzos*, de ilustración muy completa, incluye dibujos al buril muy detallados para las cabeceras de los capítulos, otros intercalados en el texto y otros de colofón que se quedaron sin firmar. Pero descubrimos que varias acuarelas tramadas en

negro impresas a página entera están firmadas por Erdm. Wagner, autor de quien no ha trascendido su obra pero cuya calidad gráfica fue más que aceptable. Destacamos esta obra porque precisamente fue uno de los pocos títulos de la colección que excepcionalmente ofreció láminas cromografiadas, concretamente tres, de escenas relativas a los personajes de la narración. Las láminas, cuyos títulos fueron “Sus ojos centelleantes miraban fijamente á un punto determinado” que describía la escena de una mujer y una niña mirando al exterior por la cristalera de un hivernadero, “Agarrándome con las manos á las desiguales piedras de la pared, apoyé en ésta mi cabeza” que ilustraba literalmente en primer plano a una muchacha sujetándose a una pared y “Al entrar alzóse el velo blanco que cubría su rostro” que dibujaba a la princesa recogiendo el tocado, todas iban sin firmar. Aunque estilísticamente recuerdan el tipo de ilustración del célebre Eusebi Planas, el tratamiento gráfico y la factura de la pincelada imperfecta hacen impensable que la autoría fuera de nuestro artista catalán. Además, aunque no fuera una razón excluyente, cuesta pensar que Planas hubiera ilustrado este libro un año antes de su muerte.



La princesita de los berzos (1896) fue una de las pocas obras de la colección que insertó láminas en color (no firmadas) © LBP

Lo mismo ocurrió con la exitosa novela *Quo Vadis?* (1900) de Henryk Sienkiewicz y con *Las creaciones de Schiller* (1913) de Enrique Massaguer cuyas autoría es difícil de identificar. También sorprende que la exitosa y popular *La perfecta casada* (1898), con la cubierta diseñada por Alexandre de Riquer, no hiciera mención alguna de sus artistas gráficos en la portada cuando una vez en el interior, descubrimos una primera ilustración de cabecera que acompaña la lectura del primer capítulo firmada por Joaquín Diéguez y que presenta una alianza de matrimonio junto a diversos atributos iconográficos matrimoniales. Otras ilustraciones de la obra, situadas siempre de cabecera de capítulo o de colofón del mismo, corresponden a Nicanor Vázquez (1861-1930), un célebre artista tildado como ecléctico, pero que representó la cotidianidad con gran realismo y que supo añadir elementos modernistas muy acertados en su pintura. Vázquez además, fue un artista asiduo de la editorial, veáanse sino sus numerosos dibujos a pluma para la *Ilustración Artística*. En su aspecto gráfico, esta obra fue una publicación que se presentó con un tratamiento tipográfico de texto espacioso en cuanto a lo referido al cuerpo de letra y a la aplicación de un interlineado generoso, todo ello para facilitar la lectura a las mujeres. Fue de las pocas ediciones que contempló el color en sus páginas. Incluyó ocho láminas cromografiadas que representaban



En la ilustración de *La perfecta casada* (1898) además de Nicanor Vázquez, intervinieron otros artistas como Joaquín Diéguez (arriba) y Gustavo Bacarissas, autor de las láminas a color (abajo) © LBP



las diferentes fases de la vida de la mujer, desde su edad de contraer matrimonio hasta su vejez, realizadas por un joven Gustavo Bacarissas (1873-1971) un artista sevillano que firmó estas ilustraciones de técnica mixta entre lápiz y acuarela, mientras disfrutaba de una beca de estudios en la Academia de España en Roma y que grabó la casa Thomas de Barcelona.

La colección también ofreció algunas obras ilustradas con unas primerizas reproducciones fotográficas que dejaban constancia de la modernidad y el dominio de las nuevas técnicas de impresión por las que la editorial había apostado para sorprender y obtener la admiración de sus lectores. En *La vida en la América del Norte* (1899) los dos tomos incluían numerosos grabados reproducidos de fotografías hechas especialmente para la obra por Jorge Riviere. También se ilustró con fotografías muy descriptivas *La sociedad japonesa* (1905) y en *La mujer y el trabajo: reflexiones sobre la cuestión feminista* (1914) las reproducciones fueron de escenas mostrando las habilidades laborales femeninas y gracias a ellas muchas mujeres podían entender su rol profesional o sentirse identificadas. También fue documentada con fotografías la *Historia y costumbres de los gitanos* (1915) donde se reprodujeron figuras, escenas gitanas y anécdotas cotidianas, lo que constituye un documento muy curioso y práctico para conocer el entorno y la situación social de este colectivo.

Concluimos diciendo que, excepto en algunas obras puntuales, la mayor parte de las ilustraciones de las obras la Biblioteca Universal Ilustrada fueron el reflejo de una sociedad burguesa que soñaba que con sus lecturas alcanzaría a vivir situaciones inimaginables en sus vidas reales. Las obras escogidas representaban escenas que hubieran podido ser cotidianas y situaciones personales muy subjetivas que les otorgaban gran expresividad y, que en caso de las novelas sentimentales, siempre con mujeres dotadas de gran encanto, acentuaban un dramatismo que los lectores sentían como experiencias propias.

• **La gestión administrativa de la Biblioteca Universal Ilustrada. Honorarios artísticos**

De los libros contables y especialmente en la partida de Pinturas y Dibujos de los Mayores, comprendidos entre 1891 y 1922, que coinciden con la aparición en el mercado de la Biblioteca Universal Ilustrada, hemos podido extraer una valiosa información referente a la gestión artística y que nos proporciona nombres de los artistas que participaron en la ilustración de las obras publicadas y sus honorarios. Unos datos que además de facilitar la identificación de la autoría de los trabajos de aquellos ilustradores que no firmaron sus obras, permite saber lo que se había pagado por ellos, hecho que nos invita a razonar sobre el valor que se daba a sus creaciones.

Hemos podido conocer que de los artistas que diseñaron las cubiertas para la Biblioteca Universal Ilustrada, el más valorado fue Josep Pascó que cobró 250,-pesetas por dos dibujos para su cubierta de *La última sonrisa* (1891), 115,-pesetas por la de *La atmósfera* (1902) y 125,-pesetas por el diseño de la tapa y el lomo de *En el corazón de Asia* (1906). Que a Nicanor Vázquez en sus inicios de colaboración con la editorial se le pagaron 50,-pesetas por la cubierta para *Ecos de las montañas* (1894), pero más adelante y seguramente por el hecho de ser uno de los ilustradores más prolíferos de la casa, por las últimas cubiertas que se le conocen, *La enemiga* (1903) o la excelente de *Fausto* (1905) por ejemplo, sólo facturó por un valor de 40,-pesetas. Alexandre de Riquer cobró 60,-pesetas por la cubierta de *El ídolo* (1897) mientras que otros artistas como Josep Triadó tuvieron cotizaciones más elevadas y por sus tapas de *Novelas cortas* (1900), de *Quo Vadis?* (1900) y de *Astronomía popular* (1901) se le llegaron a pagar 75,-pesetas por cada una de ellas. Tampoco estuvieron mal valorados los trabajos de Adrià Gual, que facturó 70,-pesetas por diseño, concretamente para *Luz y sombras* (1907) y para *Soledad* (1907), entre otras. En cambio, Josep Passos fue un artista que inició su ejercicio cobrando 50,-pesetas por tapa, así consta en la de *Oliveiro Cromwell* (1901) y en la de *Tradiciones Argentinas* (1903) y que más adelante, las últimas tapas que realizó para la editorial, por ejemplo, *Historia del Renacimiento* (1916), se le rebajaron a 40,-pesetas, la misma cantidad que cobró Alexandre Cardunets por sus *La abuela. La casa Schilling* (1914), *El vuelo de un águila* (1915) y otras magníficas cubiertas.

En lo que se refiere a las ilustraciones de los interiores de los libros, las que acompañaban los textos literarios de la misma colección, también disponemos de datos que ayudan a conocer mejor el desarrollo de la gestión artística editorial. Los pagos, mayoritariamente, se realizaban por dibujos de cabecera y finales de capítulo. Las ilustraciones más cotizadas pertenecieron al mismo Pellicer, quien había cobrado 1.530,-pesetas por sus dibujos para *La leyenda del Cid* (1882), el célebre artista Alexandre de Riquer que por varias ilustraciones de *Vida de la Virgen María* (1899)

cobró 1.000,-pesetas; Tamburini por 10 cuadros originales para *Doloras* (1903) de Campoamor había facturado 1.500,-pesetas y Ricardo Opisso, por sus ilustraciones de *Pequeñas grandes almas* (1907) cobró 600,-pesetas. Pero sobre todo fue a Narciso Méndez Bringa, a quien llegaban a pagar en numerosas ocasiones más de 100,-pesetas por unidad (Mayor núm.5, 1895-1898, 109, 182), el artista más bien pagado. Nicanor Vázquez fue de los que fueron revalorizándose con el tiempo. En sus inicios se le solían pagar 12,5 pesetas por cada conjunto de cabecera y final, como las de la obra *Ayer, hoy y mañana* (1892-1893) pero más adelante le pagaron 15,-pesetas por el mismo tipo de trabajo para las de la *Antología Americana* (1897) y por los que hizo para *Tradiciones peruanas* (1893). Poco después, para las ilustraciones de *La perfecta casada* (1898) y para las de *Tradiciones Argentinas* (1903) se le pagaron 20,-pesetas, lo mismo que a Mas i Fondevila por sus dibujos para *Valentina* (1904) y para *Calendal* (1907) aunque para *Deuda del corazón. El ángel de la guarda* (1909), en la que hizo más de 40 dibujos, se le pagaron a razón de 10,-pesetas la unidad. Más tarde, los dibujos que realizó para *Jocelyn* (1913) se le pagaron magníficamente a 40,-pesetas cada uno. Hubo otros artistas mejor pagados como por ejemplo Josep Triadó y José Calderé, a quienes se les pagaron 35,-pesetas por cada dibujo, el primero para *Astronomía popular* (1901) y el segundo para *Luz y sombras* (1907) y Carlos Vázquez que cobró más de 25,-pesetas por 20 dibujos para *Tu eres la paz* (1906). Finalmente, el peor pagado fue Passos a quien por 14 cabeceras y 14 finales de capítulo para *Las mujeres de Cervantes* (1916) se le pagó un total de 140,-pesetas aunque por los dibujos que había realizado para la *Historia general del Arte* tan sólo había cobrado 4,-pesetas por unidad (Mayor, núm.5, 1895-1898, 141). Así pues, como vemos, los precios que se pagaron por las ilustraciones fueron oscilando entre 10,-pesetas y 40,-pesetas, según la cantidad de dibujos encargados, de la obra y del artista de que se tratara.

Por último, llama la atención el considerable número de novelas para las que la editorial encargó trabajos a diferentes artistas y que no llegaron a salir al mercado en el formato de la Biblioteca Universal Ilustrada, aunque algunas como “El cabo silvestre” (*La Ilustración Artística*, núms. 1.821-1825, 1916). si lo hicieron incluidas en la revista. Tan sólo las novelas inéditas que ilustró Mas i Fondevila, “Pequeñas miserias”, “El diluvio”, “El falsario”, “Solitud”, “Lo que puede el amor”, “Le mariage secret”, “La buenaventura” y muchas otras, por las que el artista cobró 40,-pesetas por dibujo, debieron representar una inversión incalculable para el patrimonio editorial.

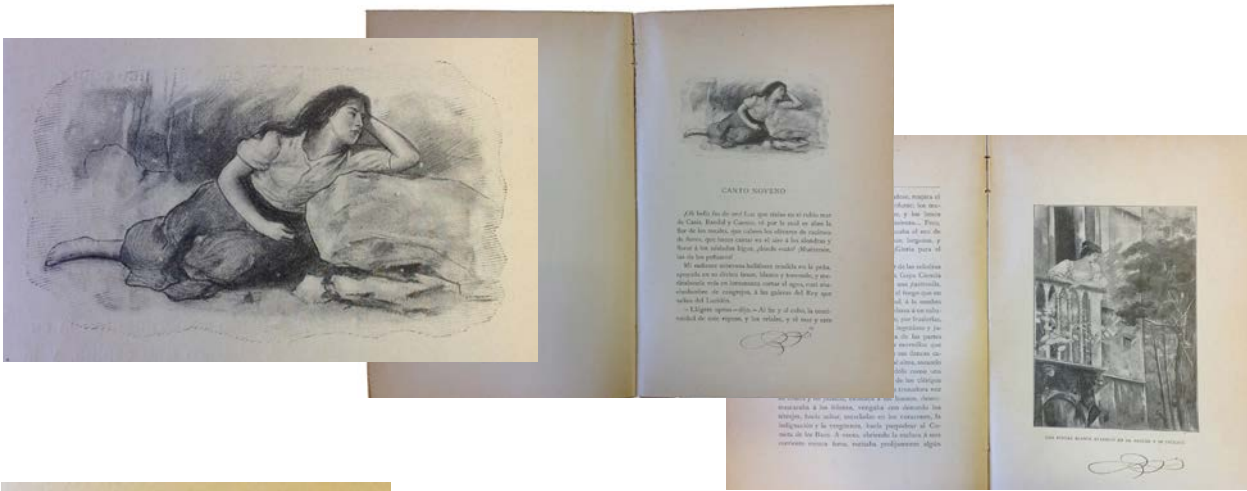
La colección Biblioteca Universal Ilustrada publicó sus últimos títulos en 1916, aunque, según la revista *La Ilustración Artística* del mismo año, se anunciaba que tenían una nueva serie de cinco títulos en preparación. Desconocemos los motivos que llevaron a los editores a dar por concluida esa colección que tanto éxito les estaba proporcionando y sorprende más al descubrir en los libros

contables tantos títulos en preparación, hecho que nos hace pensar que, efectivamente, las intenciones no eran las de finiquitarla. La verdad es que seguramente con el cambio generacional de editores se debió decidir cambiar las estrategias y dar otro sentido a la editorial.

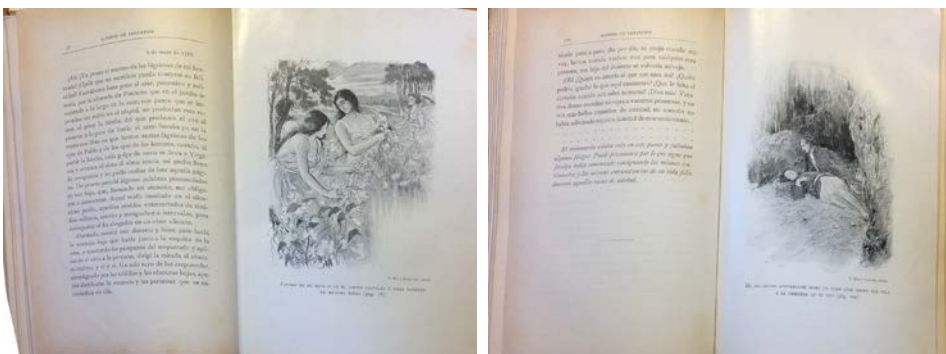
Al final de la revista y de la Biblioteca Universal Ilustrada en 1916 y antes de acabar esa primera etapa, la trayectoria profesional de los dos socios fundadores de la editorial se completó con dos obras de historia, la continuación de la *Historia Universal* (1917-1922) dirigida por Guillermo Oncken y que entonces alcanzó los 46 volúmenes e *Historia crítica del reinado de Don Alfonso XIII, durante su minoridad bajo la regencia de su madre Doña María Cristina de Austria* (1919) y otras dos de consulta que fueron el *Diccionario de Diccionarios* (1917) de Arturo Masriera Colomer (1860-1929), una obra de cuatro volúmenes sin ilustrar y el *Diccionario de medicina práctica* (1920), ilustrada con grabados y más de cuarenta láminas a color. Otra gran obra fue *Costumbres del Universo* (1922) dos tomos escritos por varios autores que salió acompañada de ilustraciones anónimas y presentó una encuadernación en piel repujada verdaderamente suntuosa.

Nuevas obras de transición entre la primera y la segunda etapa de la editorial fueron *Narraciones Mitológicas* (1923) de Paola Fumagalli, una obra de formato *in octavo* con letra grande y acompañada de hermosas viñetas trazadas por el italiano Antonello Moroni (1889-1929), artista reconocido por pertenecer al círculo de seguidores de la *Scuola Forlivese*, ser especialista en xilografía y gran productor de exlibris. La obra incluía cromotípicas de Ramon Capmany, recién incorporado a la empresa familiar y que formaría parte fundamental de esa segunda generación de editores.

En 1923, la editorial publicó *Nobiliari General Catalá* (sic) (1923-1930). Una obra de tres volúmenes en formato monumental (35cm.) compuesta principalmente por escudos de los linajes nobiliarios más representativos de Cataluña, Valencia, Mallorca y Rosellón, que se imprimió en papel de hilo de la casa Guarro cuyas marcas de agua confirmaban su indudable calidad. Se produjeron doscientos ejemplares numerados en los que no se escatimó el presupuesto en el uso cromático, se imprimió en tipografía con ocho tintas planas. Sin duda, la aparición de esta obra pretendió demostrar que la segunda generación de editores sabía y podía garantizar la continuidad del acreditado prestigio de la casa fundada en 1868.



El fotograbado permitía reproducir ilustraciones realizadas en cualquier técnica pictórica. Mas i Fondevila utilizó el lápiz, el carboncillo, los pasteles y la acuarela para ilustrar las novelas *Calandal* (1907) (arriba), *Soledad* (1907) (centro) y *Jocelyn* (1913) (abajo) © LBP



6.2. La gráfica publicitaria y las diferentes estrategias de difusión

6.2.1. Imagen corporativa. Evolución de la marca

Las editoriales catalanas de finales del siglo XIX quisieron desmarcarse definitivamente de las imprentas que habían sido tradicionalmente las editoras de libros y para ello identificaron sus producciones con imágenes corporativas que los distinguieran de aquellos. Como advierte Martínez Martín al referirse de los patronos del libro:

“Los editores de final de siglo XIX perfilaron su función específica y sus señas de identidad para dejar bien diferenciados de las empresas de impresión y de las librerías aunque, como es el caso, hacían complementarias estas actividades en sus empresas”. (Martínez Martín, 2004, 21)

Montaner y Simón en lo que respecta a su diseño corporativo una vez definido, fue una editorial conservadora. La marca y el diseño de sus libros se mantuvieron inalterables en todas sus publicaciones y se prolongaron, con cambios casi inapreciables, durante el tiempo que dirigieron la casa las dos generaciones de editores. Era como si el hecho de mantener la misma imagen de empresa, les otorgara más prestigio. Hay que tener presente, sin embargo, que en el contexto histórico en el que nació la editorial, el concepto de diseño gráfico todavía no tenía la consideración que tuvo a finales del siglo XX y, que en aquellos tiempos, era impensable prestar la atención a un aspecto, el gráfico, que nunca antes se habían planteado como necesario para ser competentes. Otro factor a considerar es que además, cuando la inversión en libros era rentable era en las reediciones y solamente si éstas mantenían intactas sus planchas originales sin modificar su aspecto formal. Por lo tanto, resulta difícil determinar en qué momentos la editorial decidía hacer cambios y sólo los vemos en las nuevas publicaciones cuando se aprovechaba para modificar o añadir alguna renovación en su gráfica existente.

Las primeras ediciones de Montaner y Simón, *Ecos de las montañas* (1868), *Historia de los Estados Unidos* (1868) y las siguientes ediciones artísticas de obras clásicas con ilustraciones de Doré, *La divina comedia* (1871) por ejemplo, se publicaron con el nombre de la editorial impreso en las páginas de cortesía iniciales con una cuidada tipografía pero ninguna marca que las identificara especialmente.



La marca de identidad se empezó a incluir en las ediciones a partir de 1876. Diseñada por Tomás Padró está inspirada en las marcas de los impresores renacentistas © LBP

Debió ser cuando descubrieron que todas las editoriales de prestigio y empresas vinculadas a las artes gráficas, fabricantes de papel e imprentas de ámbito internacional, tenían sus propias marcas tipográficas y quisieron hacerse con una, que estamparían al inicio del libro, próxima a la portada.

La marca distintiva de Montaner y Simón apareció impresa por primera

vez en *El mundo en la mano* (1876). A partir de esta fecha, 1876 y durante más de diez años, en todas las ediciones figuraba el emblema decimonónico impreso en las primeras páginas de las obras junto al nombre de la imprenta que en aquella obra había trabajado para ellos. Desde la *Historia de España* (1877) de Lafuente, la *Vida de la Virgen Maria* (1877), la *Historia Natural: la creación* (1880) *Historia Universal* (1881) hasta las sucesivas obras artísticas con ilustraciones de Doré, *Orlando furioso* (1883?), las *Fábulas de La Fontaine* (1885) y el último de ellos, *Historia de las cruzadas* (1886) se fueron imprimiendo con esa marca que llevaba como leyenda “Establecimiento Tipográfico Editorial”.

Era un emblema de composición simétrica centrado con un escudo en cartela sostenido por dos medias figuras femeninas, musas de la escritura y la sabiduría, con la mitad superior de cuerpo humano y de cuyas extremidades brotaba un cáliz de acanto invertido del cual se alargaban follajes a modo de zarcillos de acanto con otros motivos vegetales que se entrecruzaban en un relieve ornamental y cintas ondeantes. En el centro se imprimían a modo de tondo tipográfico las iniciales M y S rodeadas de la leyenda “Establecimiento tipográfico editorial - Barcelona”. Todo ello venía coronado con un libro alado iluminado por una antorcha llameante, símbolo de la libertad de pensamiento y de nuevo, de la sabiduría. Un emblema muy clásico que sin duda estuvo inspirado en las marcas de los impresores del Renacimiento, símbolo de los que fueron grandes transmisores del conocimiento. Hemos encontrado cierta similitud con el emblema del flamenco Juan

de Straet (Stradanus) del siglo XVI ¹¹⁶. En la parte inferior del dibujo figuran las iniciales TP (a la izquierda) y las de BM (a la derecha) que hacen pensar en que la autoría de la marca sería de Tomás Padró y el grabado de Benigno Moracho.

En 1886, junto con la nueva publicación de la *Historia general del Arte* (1886-1901) dirigida por Lluís Domènech i Montaner, los editores lanzaron al mercado una nueva imagen corporativa que el mismo arquitecto había diseñado para crear una marca artística que dignificara las publicaciones y diera entidad a la casa editorial, tal y como los editores deseaban. De forma muy simétrica y haciendo ostentosa alusión a las iniciales M y S de los apellidos rotuladas sobre unos marcos geométricos que contorneaban las letras de fantasía diseñadas en positivo y negativo, se creaba una figura a modo de estandarte sujeta por una antorcha con un penacho chispeante de llamas que a su vez estaba entronizada por una estrella omnipresente y por otros medios de expresión gráfica como símbolos y alegorías del conocimiento que resultaba muy novedoso y diferente de lo que se estilaba en aquellos momentos. El emblema venía completado con una inscripción a modo de leyenda transcrita del latín “Mon : afer fa'l : saber : d'altri” sobre un cinturón ondeante que volteaba el conjunto y que debió convertirse en el lema editorial que honraba a la casa.

Los estudios de Domènech i Girbau y Lourdes Figueras (1989: 97) apuntan a que dicha imagen gráfica se concibió como exlibris sin más objetivos. Pero lo cierto es que esa nueva imagen gráfica aparecería en todas las portadas de las publicaciones de la editorial desde 1886, especialmente en la *Historia general del Arte* (1886-1901) y en todas las obras de la colección de la Biblioteca Universal Ilustrada hasta el último de sus títulos de 1916 y lo encontramos por última vez bien definido en el *Diccionario de medicina práctica* (1920).



Marca y boceto que Lluís Domènech i Montaner diseñó para la *Historia General del Arte* (1886-1901) y que siguió aplicándose en la Biblioteca Universal Ilustrada © LBP; © COAC

116. Encontramos elementos similares en el *Manual de ornamentación* de F.S.Meyer (1982, 628 :lám. 348)

Estas dos marcas que hemos definido, la primera de carácter decimonónico y la segunda, con un estilo más “constructivista”, fueron las que dieron entidad propia a la editorial. Uno de los pocos autores que trató el tema de las marcas y la identidad gráfica de las editoriales en tiempos finiseculares y en el Modernismo, Eliseu Trenc, nos señalaba que “*una de les primeres marques d’editor modernes fou la que realitza Lluís Domènech i Montaner per a la casa Montaner y Simón. Representa, simbòlicament, la Renaixença de Catalunya*” (Trenc, 1977: 78).

Trenc también prestó atención y describió unas segundas marcas que Montaner y Simón estampó en las tapas posteriores de sus ediciones:

“Més tard, la col·lecció “Biblioteca Universal” lluïa, a la coberta posterior de les seves enquadernacions, una marca circular centrada, molt característica de les marques dels editors més importants de la fi del XIX, una mena de roda al centre de la qual figura el monograma de la casa editorial. La circumferència limita un cercle en el qual es detallen el nom i les activitats de l’establiment, o bé hi figura una inscripció” (Trenc, 1977: 78).



Todas las ediciones vinieron estampadas con el emblema secundario en la cubierta posterior. Tapa de *El mundo físico* (1876) y de una obra de la Biblioteca Universal Ilustrada © LBP



Efectivamente, la marca a la que alude Trenc aparecía estampada en las tapas de la Biblioteca Universal Ilustrada, pero ese mismo grabado, mucho más estilizado, ya lo habíamos visto impreso en las tapas de ediciones anteriores como en *El Mundo físico* (1876). El doble círculo presentaba en su centro las iniciales MS

con una letra M curvilínea entrecruzada con una S del mismo estilo, juntas creaban un monograma de ritmo muy dinámico. En un segundo nivel del círculo se componía la leyenda “Establecimiento tipográfico editorial – Barcelona” con letras condensadas mayúsculas de palo seco que generaban un sentido de unidad. El tercer nivel, también circular, actuaba como fondo de la marca y se engalanaba con atributos iconográficos ilustrados. Un libro abierto como símbolo de cultura y conocimiento, atravesado por varios instrumentos de escritura, todo ello completado con hojas de acanto. En

el centro de la composición aparecía una antorcha flameando hacia arriba y alada como símbolo de luz, sabiduría y entendimiento. La antorcha flameando también simbolizaba la vida, el poder regenerador y la solemnidad (por la pureza del fuego) y además, en algunos países latinoamericanos, era símbolo de libertad y la independencia.

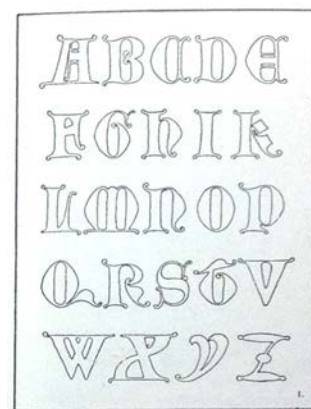
En algunas obras primeras y en algunos números de la revista *La Ilustración Artística*, la editorial utilizó otro tipo de monograma que vemos grabado en las tapas posteriores de las obras o dentro de orlas circulares, en el caso de la revista. Se trataba de nuevo de las dos iniciales M y S diseñadas con unas letras estilizadas y perfiladas que se inspiraban en el uso de elementos redondeados de tipo orgánico, fieles a los cánones modernistas de la curva y el ornamento pero que

también aludían a ciertas reminiscencias de la escritura uncial gótica. Las dos iniciales entrelazaban sus astas ondeantes con motivos y serifs decorativas que creaban a su vez una figura compacta y simétrica.



Otro de los elementos gráficos a que la editorial prestó una especial atención fue al diseño de monogramas especiales para las guardas en la encuadernación de sus libros. Desde las primeras ediciones monumentales, fue frecuente que esas primeras páginas de cortesía, que se imprimían especialmente para

Monograma utilizado en la encuadernación de *Sor Clemencia* (1895) (izquierda) y en el dorso de la *Ilustración Artística* (25.12.1893) (derecha). Escritura uncial gótica (Meyer, 1982: 705, lám.381) en la que apreciamos una “S” y una “M” similares © LBP



la editorial, estuvieran diseñadas con indianas de motivos gráficos geométricos y ornamentales en cuyo centro venían estampadas las iniciales de los apellidos de sus fundadores, M y S. Un diseño que combinaba las dos letras con tipografías variadas, algunas veces en cursiva y otras con letras vanguardistas que solían imprimirse con gran ostentación policroma de dorados sobre fondos oscuros contribuyendo a esa intención de lujo exuberante. Bellos ejemplos de este tipo de hojas podemos encontrarlas en ediciones como *Historia general de España* (1887) en la que el monograma MS se entrelaza en positivo y negativo, en *La Vida de la América del Norte* (1899), con unas espectaculares guardas diseñadas con una indiana de escudos de águilas y las MS caligrafiadas sobre una cartela sujeta



Guardas personalizadas de *Historia General de España* (1887) y de *La Vida de la América del Norte* (1899) de la Biblioteca Universal Ilustrada © LBP

por cintas ondeantes y en *Tradiciones argentinas* (1903), éstas últimas de la colección Biblioteca Universal Ilustrada.

La segunda etapa de la editorial arrancó con unas obras que no presentaron ninguna marca que la identificara especialmente. Con una letra romana mayúscula se componía el apelativo “Montaner y Simón” y así aparecía en todas las portadas. Hasta bien entrado el siglo XX la editorial no recuperó el concepto de imagen de identidad gráfica en sus obras. A partir de los años cincuenta, cuando la sociedad publicó las consideradas ediciones de bibliófilo, al tener la necesidad de agruparlas por colecciones, fue cuando se vieron en la obligación de presentarlas bajo diferentes marcas singulares. Así fue como la colección Artemisa de poesía, la colección Hora, la Medusa y la Casiopea nacieron con sus respectivos logotipos, que las distinguían unas de otras.

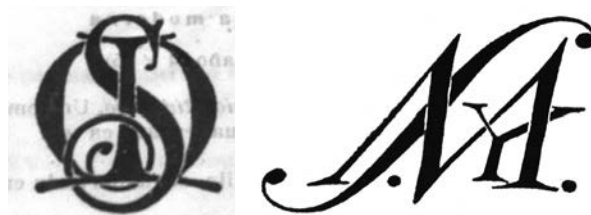
A finales de los años sesenta se decidió un cambio de imagen que rompía definitivamente con el tradicional emblema decimonónico de las medias figuras y la antorcha llameante que la segunda

generación de editores había recuperado y utilizado en toda su papelería comercial desde los años cuarenta. Aquel emblema había ajustado y modificado su nominal “Establecimiento tipográfico editorial – Barcelona” por el de “Montaner y Simón, S.A. Editores – Barcelona” pero la marca incluía una leyenda, “Casa fundada en 1861”, que creemos estaba equivocada. Durante los años sucesivos estuvieron variando y ofreciendo diferentes versiones gráficas de la marca, pero todas ellas poco duraderas. Entre toda esta identidad indefinida, en los años setenta apareció una que vemos utilizada con más frecuencia en todas las publicaciones de ese período. La nueva marca contenía únicamente las dos iniciales MS, una debajo de la otra, en letra mayúscula de palo seco que se rotulaban sobre una pastilla de forma rectangular con lados ovoidales y con medio fondo negativo para la M y medio fondo positivo para la S.

Sin duda estas tentativas y la fusión con la editorial Uteha que incorporaba su marca imperial al conjunto de la editorial catalana, fueron un cambio drástico respecto a la imagen decimonónica que habían estado conservando durante tanto tiempo.

6.2.2. Diseño publicitario: catálogos, carteles, opúsculos y otras estrategias comerciales

Montaner y Simón, además de encargar y seleccionar textos para publicar, tuvo entre sus cometidos editoriales el de diseñar nuevos productos para acoplarse a la demanda y el de buscar estrategias de difusión y publicidad que les desmarcara de la competencia. Una competencia, la del sector editorial, que les obligaba a publicitar la aparición de sus constantes publicaciones y confeccionar productos gráficos atractivos para captar a esa clientela tan codiciada. Fueron hábitos frecuentes la confección de calendarios, de catálogos, de prospectos, de postales y de todo tipo de impresos con la finalidad de dar a conocer sus libros y de obtener más ventas. Unas estrategias que se extendieron más allá de nuestras fronteras, como nos describe Philippe Castellano refiriéndose a la Casa Salvat, en Latinoamérica se dieron cuenta que la publicidad en esos países era inexistente y los comerciales que negociaban con las editoriales españolas protestaban alegando que “aquí quien no anuncia no vende”, hecho que les llevó a reclamar con insistencia “catálogos de la casa, prospectos del Diccionario, carteles de Hojas selectas, calendarios de la editorial para el año 1913 y también catálogos a nombre de las librerías más dinámicas” (Castellano, 2005: 104-105) en los que saliera impreso el logo de la librería que los comerciaba.



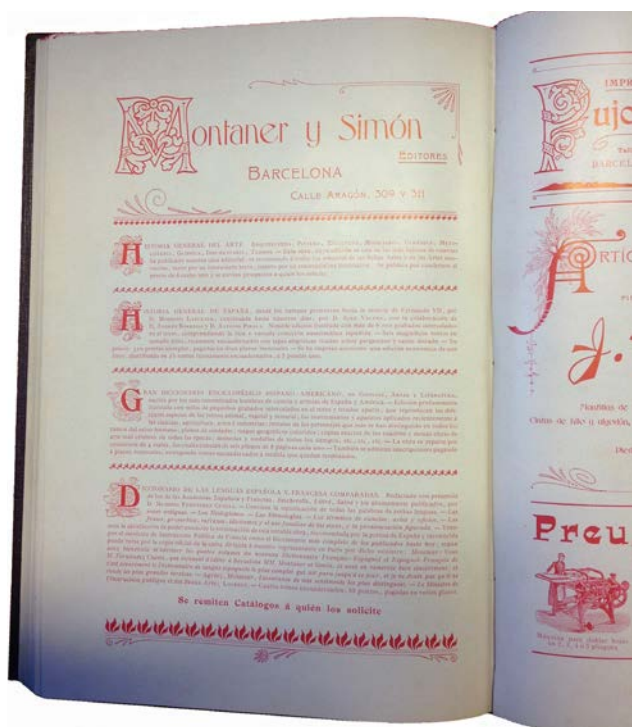
Monogramas aplicados a las ediciones de la segunda etapa editorial. Principios de siglo XX (izquierda), década de los años cuarenta (derecha) © LBP



Rediseño de la marca de identidad de la Montaner y Simón, S.A. desde 1929 (izquierda). En la década de los años cuarenta, la editorial presentó cuatro colecciones de gran lujo. Cada una de ellas se identificó con una marca: “Artemisa” que publicaba una selección de poesía, la prestigiosa “Ediciones Hora”, “Medusa” con títulos de obras de teatro y “Casiopea” ediciones en catalán © LBP



Marca que se implantó a partir de los años setenta (arriba). Marca que la consolidada editorial mejicana Uteha incorporó tras su fusión con la editorial catalana (derecha) © LBP



Página publicitaria de una selección de obras publicadas en la sección final de anuncios de la *Revista Gráfica*, 1900 © LBP

Además de recurrir a carteles y a anuncios en la prensa, según las observaciones que nos puntualiza Martyn Lyons, “se valían por encima de todo, de la crítica literaria para dar a conocer y promocionar sus libros” (Lyons, 2010: 291). Porque otro aspecto a considerar en lo que se refiere a la publicidad bibliográfica es que los límites entre lo que era información bibliográfica y lo que era publicidad directa de las ediciones no estaban claros (Cecilio Alonso, 2003: 594). Haciendo uso de los contactos, intercambios o favores empresariales, los editores se organizaban para conseguir publicidad camuflada en forma de referencias gratuitas o reseñas de los libros firmadas por algún colaborador del periódico. Así lo hemos podido constatar en los comentarios y en las citas que se publicaban en *La Vanguardia*, donde prácticamente todas las semanas nuestra editorial salía mencionada.

Una de las estrategias que utilizó Montaner y Simón en sus campañas de ventas y que constatamos en el análisis de las revistas que publicó, sobre todo en *La Ilustración Artística*, fue seguir las iniciativas comerciales de las editoriales extranjeras que, como el mismo Martyn Lyons nos sugiere, solían sacar las novedades en las épocas navideñas. “El treinta por ciento de todos los títulos se publicaban para la temporada navideña” (Lyons, 2010: 291) y para esos números navideños, la editorial se valió de los artistas más emblemáticos de la época.

Otro hecho que debemos considerar si aceptamos la sugerencia que plantea Sylvie Baulo, fue que los métodos publicitarios que se utilizaban en el XIX para promocionar las obras publicadas eran casi estafas. La autora argumenta que para conseguir ventas, siempre se intentaba convencer al lector de la necesidad de suscribirse. La venta por entregas, cuyo precio solía ser de 2 reales, se fundamentaba en insistir de que se trataba de una auténtica bagatela pero en realidad, al final de la edición, el comprador llegaba a pagar más de 135 reales por una obra acabada y eso, verdaderamente, era un precio desorbitado. Dice Baulo, además, que el hablar siempre de lujo, de las magníficas ilustraciones, de la profusión de grabados, de que se trataba de obras baratísimas atendiendo a su lujo, etc., era una retórica publicitaria omnipresente y cansina en toda aquella época (Baulo, 2005: 63-64).

Nosotros no creemos que la publicidad que proponía Montaner y Simón llegara a los extremos de estafa y de agotamiento de recursos lingüísticos como afirma la autora, sobre todo porque las obras que ofreció la casa editorial fueron de una calidad insuperable y consideramos merecidos los calificativos que se le otorgaron entonces. Aún así, compartimos la idea de que la publicidad de esa época, en general, no hizo gran favor a las ediciones de Montaner y Simón y ellos sólo fueron víctimas de las limitaciones profesionales de la recién nacida especialidad publicitaria que todavía carecía de los conocimientos y estrategias que alcanzarían a lo largo del siglo XX. Anuncios como el que reproducimos a continuación, a modo de noticia, que salió publicado en *La Ilustración Artística* para promocionar la Biblioteca Universal, *El Salón de la moda* y la misma revista. Decía así:

“Publicación la más económica del mundo. Por cuatro reales semanales recibirá el subscriptor durante el año; 1. Cinco tomos, lujosamente encuadernados, correspondientes a nuestra Biblioteca Universal Ilustrada; 2. Un número semanal de 16 páginas del periódico *La Ilustración Artística* notable revista de literatura, artes, ciencias y actualidades. 3. Un número quincenal de *El Salón de la moda* periódico indispensable a las familias, con figurines dibujados e iluminados en París, y multitud de grabados intercalados en el texto. Todo ello por cuatro reales semanales que abonará el subscriptor al recibir el número de *La Ilustración Artística*, y después le serán entregados durante el año periódicamente, sin pago ninguno, los cinco tomos de la *Biblioteca Universal* ofrecidos en el presente prospecto, lujosa y sólidamente encuadernados”. (*La Ilustración Artística*, núm. 1618, 01.01.1913, p.2)

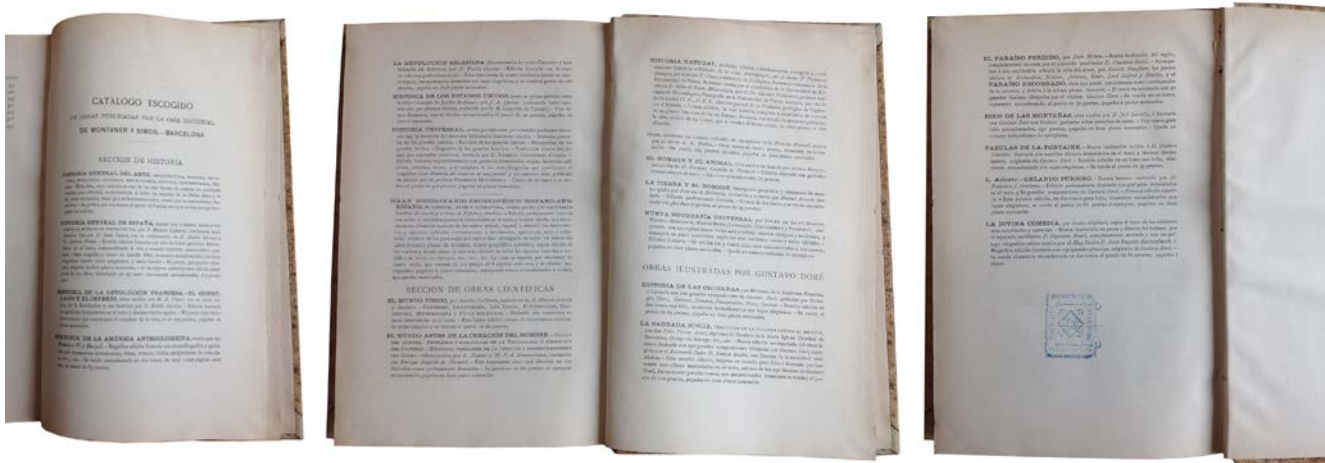


La casa Roca & Falgar de Barcelona anunció en el suplemento de la *Revista Gráfica* un “facsimil de grabados para el tiraje de tapas” aprovechando algunas cubiertas de la Biblioteca Universal Ilustrada, hecho que sirvió además para publicitar la colección. *Revista Gráfica*, 1900 © BC

En cierto modo, hemos constatado que durante el tiempo que se publicitaron las colecciones aquí referidas, la editorial utilizó este mismo tipo de anuncios en diferentes medios publicitarios.

6.2.3. Los catálogos de las obras publicadas

La idea de Montaner y Simón de publicitar las obras publicadas y reunir las en prospectos nace a principios del siglo XX, unas fechas muy tardías respecto a los inicios de la editorial. El primer catálogo que conocemos es de 1902, cuando la empresa ya llevaba más de treinta y cinco años de actividad. El siguiente es de 1909. Así que, ¿Cómo debió dar a conocer al público sus obras y sus novedades antes de 1902? Debemos considerar que la publicación de cualquier obra editorial representaba un gran gasto inicial y que los editores del siglo XIX, en general, para sufragar los costes iniciales solían introducirlas al mercado mediante la fórmula de la suscripción y la venta por entregas. Si la primera entrega tenía el éxito de ventas que se esperaba, era cuando la editorial decidía llevar adelante las siguientes entregas y si finalmente la obra obtenía la aceptación definitiva, como era el caso de gran mayoría de las publicaciones de Montaner y Simón, el título se acababa editando con la posibilidad de encuadernarlo. Probablemente por ese motivo y porque hasta bien entrado el siglo XX la publicidad como disciplina no había sido considerada todavía necesaria, los editores no promovieron sus obras con los métodos publicitarios de los que si harían uso más avanzado el siglo. No obstante, tenemos constancia de numerosos ejemplos que confirman que desde 1881, la editorial anunciaba metódicamente las entregas de sus obras en *La Vanguardia*, considerada la prensa escrita más afin al público burgués liberal que era, en definitiva, su clientela potencial.



En las primeras ediciones se reservaban unas páginas a modo de catálogo de obras seleccionadas. De este modo, la editorial se autopromocionaba. *El Ídolo* (1897) © LBP

Hubo un momento en el que optaron por la autopromoción. Para ello anunciaban directamente las obras publicadas en sus mismas ediciones. El primer ejemplo lo encontramos en la obra *¡Si yo fuera rico!* (1896) de la Biblioteca Universal Ilustrada, donde sus últimas páginas se destinaron

a incluir un “Catálogo escogido de obras publicadas por la casa editorial de Montaner y Simón. Barcelona” en las que se referenciaban los títulos, una sinopsis de los contenidos e información de sus precios y formas de pago que ponían a disposición de sus lectores. Consideramos que en sus inicios la editorial se debió bastar con las recomendaciones sociales para promocionarse y que tan solo cuando la empresa alcanzó un mayor volumen de ventas y se vio obligada a mantener su engranaje editorial, se debieron plantear la difusión a través de la publicación de catálogos y anuncios en prensa.

Así debió ser como desde principios del siglo XX hubo espacio en la editorial para la confección de unos primeros catálogos y prospectos de sus obras cuyo aspecto formal fue inicialmente muy similar. Eran libretos de formato *in octavo* que contenían cuarenta y dos páginas, cada una de las cuales se dedicaba a una o a dos de las obras publicadas y su orden de aparición venía establecido por la novedad o relevancia de la propia obra. Fueron unos primeros catálogos que denotaban un carácter poco metódico y de aparición muy irregular. Todo hace pensar que responderían más al interés de ofrecer un estado de la cuestión bibliográfico, saber sobre las existencias de ejemplares y si las obras estaban agotadas o no, que no por la autopromoción.

El diseño de esos primeros catálogos por tanto, estuvo bien marcado. Todas las páginas cumplían con una misma composición tipográfica. El título de la obra y su autor, más una ilustración sacada de la misma obra, que podía ser el retrato de algún personaje o del mismo autor o una imagen que representara bien la obra que se describía. A continuación venía redactada una pequeña sinopsis del contenido de la obra y las características formales de la presentación, el papel, la encuadernación, etc. En un lugar destacado al margen del texto, se indicaba el precio y las condiciones de suscripción y pago.

6.2.4. Carteles y opúsculos comerciales

Desde la perspectiva de la modernidad y los gustos estéticos avanzados que llegaban desde fuera de nuestras fronteras, nuestros editores incorporaron el cartel y el opúsculo como medios de comunicación para anunciar sus nuevos libros. La aparición de este medio de comunicación en la forma que actualmente conocemos se remonta precisamente a finales del siglo XIX, época en la que gracias a la perfección técnica de la litografía en color este tipo de lenguaje visual pudo producirse en serie.



Cartel promocional (50 x 34cm) firmado por Adrià Gual, 1906
© LBP

Apenas han llegado hasta nosotros muestras de los carteles y de los opúsculos que la editorial editó para anunciar dichos productos. Debido a las características efímeras de estos dos medios gráficos, en que una vez anunciado el producto en sí carecía de utilidad conservarlos, muchos de ellos se destruían después de caducada su función por eso muy pocos han sobrevivido. Un ejemplar de cartel anunciador que se conserva¹¹⁷ fue realizado por Adrià Gual en 1906. En pequeño formato (50 x 34cm), el artista representó con lápiz y acuarelas, a una figura femenina de mirada melancólica, erguida y vestida con una elegante túnica que sostenía un gran volumen de libros y hojas sueltas. La composición incluía atributos iconográficos propios del Modernismo, como coronas laureadas y elementos que evocaban la naturaleza. En una cartela situada en la parte superior de la composición venía rotulado con una letra de palo auster y condensada, las tres publicaciones de la editorial. En la parte inferior, entre cintas ondeantes y de forma más irregular, se dispuso los datos de los editores y el año de la publicación.

Para la Biblioteca Universal, *La Ilustración Artística* y *El salón de la moda*, la editorial publicaba cada inicio de año un prospecto en el que anunciaban las condiciones de venta para sus suscriptores. Impreso en cromolitografía, la parte superior solio reservarse a una ilustración realizada por algún artista habitual de la casa. En la Biblioteca de Catalunya se conservan algunos ejemplares de esos prospectos, entre los que se encuentra uno de excelente factura cuya ilustración a todo color firmó Alexandre de Riquer para el prospecto de 1912. La ilustración de Riquer representa a una heroína femenina, modelo de belleza ideal -siempre la mujer modernista concentrada en sus pensamientos- en un entorno natural sosteniendo entre sus manos un gran libro abierto.

117. El cartel está expuesto en un despacho de la casa de subastas Soler y Llach en Barcelona.

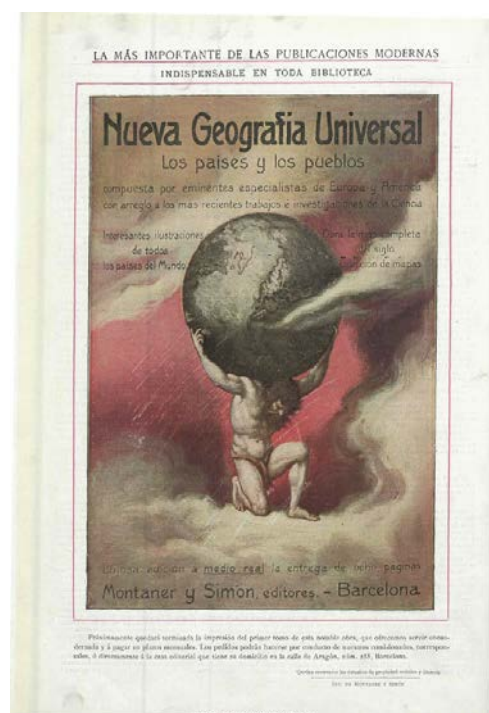
6. El diseño y la ilustración en las obras de la primera etapa de la Montaner y Simón (1868-1922)

De nuevo recurrimos a los libros de contabilidad que nos permiten descubrir algunos de los encargos que la editorial hizo a diferentes artistas y profesionales de las artes gráficas para realizar dichos trabajos que una vez impresos, se difundían entre sus distribuidores y librerías. Sabemos, por ejemplo, que en 1890, pagaron 150,-pesetas a un desconocido Clemente Llosas por pintar el original de un cartel letrero anunciador de la edición económica de *La Sagrada Biblia* (MdD, Diario num 5, 01.01.1890, p.3) y que el mismo Llosas pintó una tela anuncio al óleo de la obra *Historia natural* por otras 150,-pesetas (MdD, Diario num 5, 23.01.1890, p.445). Sabemos también que entre las imprentas que se encargaron de reproducir esos productos publicitarios, la imprenta de Tasso cobró 8,-pesetas por imprimir los carteles de la obra *Historia de la Revolución Francesa*. (MdD, Diario num 5, 04.01.1890, p.4).



Octavillas de papel anunciando los productos editoriales. La Biblioteca Universal con ilustración de Riquer, 1912; *Los pecados capitales* con ilustración de Triadó, 1915; *Modo de ser feliz en el matrimonio*, 1915 © LBP

Encontramos también algunos datos que dejan constancia de la colaboración de algunos artistas habituales de la casa. A Diéguez se le pagaron 20,- pesetas por una ilustración de cabecera para el prospecto de 1899, (MdD, Mayor núm. 5, 02.11.1898, p. 5) y Josep Passos fue el autor de un cartel anunciador para Biblioteca Universal Ilustrada de 1890 por el que cobró 112,-pesetas (MdD, Mayor núm. 5, 30.12.1898, p. 5) A Gaspar Camps se le pagaron 150,-pesetas por un dibujo para el prospecto de la Biblioteca Universal Ilustrada (MdD, Mayor núm. 8, 28.06.1907, p. 90) y el mismo artista cobró algo menos por el dibujo del prospecto de la misma biblioteca para el año 1909 (Mayor núm.8, 31.12.1908, p.164). Por último, Tamburini fue el encargado de la confección de la ilustración del prospecto de 1913 y por él y 4 dibujos más, cobró 235,-pesetas (MdD, Mayor núm. 9, 14.05.1912, p.107).



Colosal anuncio de autor desconocido para la *Nueva Geografía Universal* (1911-1917) publicado en *La Ilustración Artística*, 01.01.1912 © BNE



Portadas de distintos catálogos generales de la editorial. Diseños de autores desconocidos. Catálogo 1929, catálogo 1964 y catálogo 1975 © LBP



En sus 112 años de actividad, la editorial fue actualizando sus membretes de papelería comercial según las tendencias de cada momento. Papel de carta ca. 1928-1933; Papel de carta ca.1958 Papel de carta, ca. 1970-1980 © LBP

6.2.5. Otras estrategias comerciales

Una de las estrategias comerciales que Montaner y Simón ofreció fue la posibilidad de adquirir las obras completas junto a armarios diseñados especialmente para albergar las colecciones. En un opúsculo que se anunciaba en la página del dorso de la *Historia Universal de Oncken* (1917-1922) se ofertaba la opción de comprar la colección con un mueble estantería de roble por 50,-pesetas o, si se prefería de nogal por 60,-pesetas. En los años setenta del siglo XX, la editorial ofreció de nuevo esta modalidad de compra con sus colecciones de la Biblioteca Selección de literatura y con su Colección Polimnia de poesía.

7. CONCLUSIONES

Por mi profesión, el interés que me suscita todo lo que tiene que ver con las artes gráficas llegó al paroxismo al descubrir la trayectoria y evolución de Montaner y Simón. Una editorial que hizo de la excelencia su bandera. Una historia, la suya, entroncada completamente con el talante vanguardista y progresista del empresario catalán. Las artes gráficas constituyen un oficio muy enraizado en Barcelona y esta editorial, motivo de mi estudio, tuvo mucho que ver con el inicio y el desarrollo de esta realidad empresarial. Ellos apostaron desde sus inicios por una maquinaria revolucionaria, adquiriendo todos los medios técnicos que facilitarían la edición. Y eso dio como resultado un catálogo impecable que empezó con la aplicación de la xilografía, donde el trabajo de los artistas estaba supeditado a la interpretación de un grabador, continuo con la litografía, que permitió que el artista se liberara de la mano intermedia y finalizó con la cromolitografía, que trajo el color y los fotograbados en blanco y negro, que facilitaron la reproducción y abarataron mucho los costes, de manera que pudieron satisfacer toda la demanda que tenían.

Durante el transcurso de mi trabajo me ha resultado chocante que aunque solo hayan pasado cuatro generaciones desde entonces y con toda su importancia, Montaner y Simón sea prácticamente desconocida fuera de los ambientes intelectuales interesados en la cultura decimonónica. Incluso los descendientes de la misma burguesía a la que tanta excelencia procuró, la ignoran. Y eso, teniendo en cuenta que en nuestra ciudad el diseño gráfico y la ilustración son de los más punteros de Europa y que a nuestras escuelas públicas y privadas acude gente de todo el mundo, extraña aún más.

Definitivamente el siglo XIX fue el siglo de la ilustración y su aplicación a la impresión fue la causa del triunfo absoluto de la producción editorial. Además de favorecer el florecimiento de un

gran oficio liberal, el de los ilustradores y más adelante el de los fotógrafos, que plasmaron una realidad o un mundo imaginario que la sociedad estaba ansiosa por conocer.

Aunque visto desde el prisma de hoy hay que constatar la falta de reconocimiento hacia todos esos profesionales, ilustradores y artistas, a los que prácticamente no se les reconocían sus derechos. Como expone Phillippe Castellano en su libro sobre la *Enciclopedia Espasa*, en el que afirmaba que “la editorial tan sólo pagó derechos de reproducción para aproximadamente el 10 por 100 de las ilustraciones de la obra” (Castellano, 2000: 206), esta claro que fue una práctica común en todas las editoriales y Montaner y Simón no escapó a ella, abusando del uso de las imágenes sin reconocer autoría alguna, como se deduce de sus libros de cuentas, con poquísimas entradas referidas a ilustraciones. Hay alguna excepción, como el pago de las planchas de Doré, que aunque no conste en ningún contrato, se debieron incluir también los derechos de reproducción para *Ecos de las Montañas*, o las compras a agencias internacionales de grabados para la *Ilustración Artística* o el certificado notarial que confirma el pago escrupuloso a Francisco Pradilla, un pintor de gran notoriedad, por los derechos de reproducción de uno de sus cuadros.

Tampoco le debió importar demasiado a la editorial la procedencia de los grabados. Muchas obras las proveía la misma imprenta que se encargaba de imprimir o estereotipar las láminas y la empresa se desentendía de cualquier gestión administrativa con los artistas. En otras obras, como constatamos en una carta que Pi y Margall dirigió a los editores, eran los mismos autores quienes facilitaban las imágenes que debían acompañar a sus textos y la editorial los aceptaba de buen grado.

En cuanto a artistas ilustradores, el siglo XX tuvo de dos tipos. Los profesionales liberales que luchaban porque se reconocieran sus derechos y a los que sus obras les servían de trampolín para acceder al arte con mayúsculas, aunque no les diera para vivir y los dibujantes de oficio, cuyo trabajo menos legítimo y sometido a las exigencias del editor y del autor literario, les significaba su medio de vida.

Desde que a finales del siglo XIX los artistas empiezan a trabajar para las editoriales, muchos pintores consagrados como Arcadi Mas i Fondevila, encontraron en la ilustración de libros su modo de existencia a la vez que la forma de obtener un mayor reconocimiento social. La importancia que tuvo la imagen, tanto o más que el texto, se debió a que fue la principal impulsora de la difusión del arte y la cultura. La ilustración podía pasar de mano en mano, podía ser contemplada por miles de personas en contraste con la obra de arte concebida como objeto único, y eso ampliaba la proyección de los artistas a escalas inigualables.

Hay que hacer hincapié en el hecho importantísimo de que el uso de la ilustración editorial en el siglo XIX tuvo una finalidad pedagógica, cosa que hoy en día está totalmente superada por innecesaria, pues la mayoría de la población sabe leer y está acostumbrada a los códigos de lectura. La literatura contemporánea no necesita el soporte de la ilustración para ser comprendida y sólo las ediciones infantiles, el cómic o las obras científicas hacen uso de ella. Aún así, en estos últimos años se ha producido un renovado interés por la imagen artística, pero se trata de una ilustración contemplativa que en la mayoría de los casos ha erradicado totalmente su función didáctica y que se debe entender como parecida a aquella de las ediciones lujosas ilustradas por Gustave Doré.

A finales del siglo XIX, todas las editoriales de prestigio como Montaner y Simón, participaron en la difusión de la cultura entre un sector burgués que podía adquirir sus creaciones lujosas. Los primeros libros de esta editorial no iban dirigidos a los nuevos alfabetizados de finales de siglo XIX -la clase popular más amplia- sino, ante todo, a los estratos que ya dominaban la lectura y la escritura desde hacía tiempo. Pero en el siglo XX extendieron sus publicaciones hacia esas capas más amplias de la sociedad y aquellos fabulosos ejemplares monumentales, que habían visto la luz en los primeros años de los talleres de la calle Aragón, fueron reemplazándose por ediciones menos lujosas, como los de la Biblioteca Universal Ilustrada en cuyos fondos convivieron obras de distintas temáticas y calidades literarias, pero siempre consecuentes con la excelencia gráfica que acostumbraba a ofrecer la casa.

Como señalaba Eliseu Trenc (2008, 121) refiriéndose al libro modernista, Montaner y Simón consiguió que en el campo del diseño y de la ilustración sus obras destacaran por su espíritu de *obra de arte total* a semejanza de otras disciplinas como las Artes decorativas y la Arquitectura. La armonía y perfección estética de sus libros significaron ese *libro objeto* al que se refería Trenc. La editorial, como ninguna, hizo realidad ese deseo de convertir el libro industrial en objeto de arte y dignificó la calidad industrial en la medida que se lo fue permitiendo el progreso técnico, con su mecanización organizada y sus nuevos sistemas de reproducción. A pesar de ser productos industriales, bastante criticados entre los más exigentes, las publicaciones de Montaner y Simón conciliaban el arte y la industria demostrando que era posible conseguir unas obras cuidadas, artísticas, de lujo y dignas de estar en una biblioteca, sin desmerecer, junto a un libro de bibliófilo tradicional.

Montaner y Simón destacó sobre todas las editoriales catalanas por difundir en primicia en nuestro país los libros que las casas más prestigiosas del resto de Europa ofrecían en sus catálogos, especialmente aquellos que fueron ilustrados por Doré pero también por expandir obras extranjeras eruditas, de historia y de ciencias, que ofrecieron en exclusividad y por las que merecieron los

elogios del público más exigente de la época. También por editar las primeras revistas que reproducían imágenes fotgrabadas y por su *Diccionario Enciclopédico* que pese a su severidad ilustrativa, fue un auténtico modelo tipográfico.

Por lo que se refiere a aspectos literarios la editorial publicó a algunos de los autores más prestigiosos del momento, pero es curioso observar que la mayoría no formó parte de su catálogo, por ejemplo no editaron a ningún autor de la generación del 98, seguramente porque no existían los contratos en exclusiva, por lo que tanto los literatos como los ilustradores podían trabajar indistintamente para diferentes firmas y eso les retrotrajo. Se dieron casos como el de Arturo Masriera Colomer que hizo el *Diccionario de Diccionarios* para Montaner y Simón y más tarde dirigió la *Enciclopedia Espasa*, la gran obra de la competencia y lo mismo pasó con muchos artistas del momento.

Considerando que en la actualidad los ejemplares que podemos consultar de Montaner y Simón son obras encuadernadas es difícil entender que hasta finales del siglo XIX habitualmente se distribuyeran como cuadernillos de entregas semanales. Fue cuando el sistema por suscripción estuvo agotado y la editorial se dedicó en exclusiva a publicar obras completas en su Biblioteca Universal Ilustrada, destinadas básicamente a un mercado sudamericano a quienes por comodidad y rentabilidad sólo enviaban en formato entero, cuando dejó de ofrecer obras por entregas.

En cuanto a las encuadernaciones, resulta interesante observar que a pesar de que ofrecía tapas estándares para sus libros, era el mismo suscriptor quien decidía el tipo de cubiertas que quería y esa es la causa por la que encontramos encuadernaciones muy distintas de la misma obra. Todas las obras encuadernadas incluían unas últimas páginas con índices, pautas para la colocación de las láminas y advertencias administrativas para los lectores y precisamente gracias a eso hemos podido recuperar un valioso testimonio para entender como funcionaban las editoriales.

Por otro lado, el recuento de los ejemplares que se pagaron a los diferentes proveedores, impresores y encuadernadores externos, que nos han revelado los libros de contabilidad, nos hace pensar en la cantidad de ejemplares que debieron perderse o quedar incompletos y que sólo gracias a la conciencia de esmerados bibliotecarios o coleccionistas particulares ha sido posible conservar y disfrutar de esas magníficas obras hasta hoy.

Pero también hay que decir que la mayor parte de ejemplares que hoy en día pueden consultarse, por desgracia están en un estado lamentable y necesitan serias restauraciones. A pesar de que Montaner y Simón se esmeró en utilizar los mejores papeles que existían en el mercado, los

fabricantes papeleros se vieron obligados a investigar nuevas fórmulas que permitieran abastecer esa fuerte demanda y la pasta mecánica, que tradicionalmente se había producido a partir de la trituración de trapos y esparto, pasó a crearse a partir de madera. Los procedimientos para blanquear esas pastas químicas produjeron papeles de buena apariencia pero que envejecían mal. Atendiendo a las observaciones que nos ofrece Henri-Jean Martin, como consecuencia resulta que “de los dos millones de libros que conserva la Biblioteca Nacional, 75.000 están definitivamente perdidos, 580.000 están en grave riesgo a corto plazo y 600.000 lo están a medio plazo” (Martin, 1999: 366).

• Cortapisas a la investigación

Queremos poner de manifiesto que a diferencia de otros países en los que hemos consultado fuentes, en el nuestro las condiciones de trabajo no facilitan demasiado la investigación sino que es toda una carrera de obstáculos. La primera barrera es la restricción horaria de las entidades que custodian los materiales necesarios para este estudio, que ha sido muy limitada. Las colecciones privadas no suelen ser accesibles y la mayoría de instituciones públicas carecen de horarios que se adapten a la realidad del tiempo parcial de que muchos disponemos. Algunas entidades obligan a citas previas concertadas hecho que, en esas mismas condiciones de parcialidad, hace incompatible o mucho más difícil su acceso. Entre las bibliotecas frecuentadas las hay con normativas y regímenes tan estrictos que hacen imposible una investigación completa, por no decir que nos topamos con un exceso proteccionista –imposible la reproducción de imágenes si no es con un permiso inalcanzable o un pago privativo- que incrementaba enormemente la dificultad en el avance.

Por otro lado, inventariar todas las obras de Montaner y Simón a modo de catálogo fue un trabajo muy arduo, ya que en ninguna biblioteca se conservan ejemplares de todas las publicaciones y debimos realizar una búsqueda muy intensa por las más variopintas y a pesar de ello es posible que alguna de ellas nos haya pasado desapercibidas. Suerte tuvimos de que en algunas páginas de venta *online* de libros antiguos, empresas básicamente sudamericanas preocupadas por el negocio de sus productos, ofrecen descripciones y fotografías con todo detalle y pudimos concluir con éxito nuestro inventario.

Con todo el material a nuestra disposición encima de la mesa, pudimos concluir que esta tesis ha sufrido graves vacíos en el estudio de la trayectoria de la editorial. La documentación que se conserva ofrece una información muy fragmentada. Los libros de cuentas en los que hemos basado

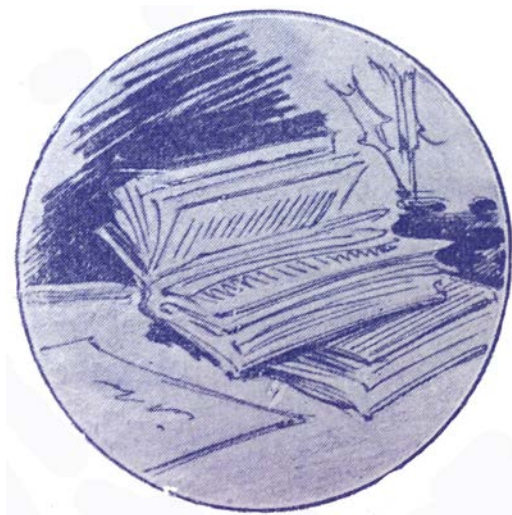
parte de nuestro discurso son de los inicios de la editorial y de épocas intermitentes. Las fuentes inéditas y de primera mano que se conservan en el Fondo Borràs de la Biblioteca de Catalunya, nos permiten principalmente desarrollar aspectos sobre autores literarios, sobre contratos, sobre gastos y gestiones con proveedores, pero apenas hay documentos que nos permitan tratar con amplitud el tema del diseño y la ilustración de la editorial.

Hemos tenido dificultad para encontrar bibliografía que trate sobre el diseño y la ilustración editorial en general y menos de Montaner y Simón. Aparte del estudio sobre la etapa previa del romanticismo de M. Carmen Artigas, la excepcional tesis de Pilar Vélez y los eruditos estudios de Eliseu Trenc y Francesc Fontbona, son pocos los autores que han considerado con rigor a Montaner y Simón. Emerge una nueva generación de estudios interesados por difundir nuestro patrimonio editorial y de las artes gráficas (Quiney, Barjau, Arranz, etc.) pero todavía es insuficiente. Ni que decir tiene también el extremado recelo de algunos investigadores en compartir sus conocimientos en beneficio de toda la comunidad científica. En cualquier caso, en esta tesis hemos querido aclarar datos confusos que iban repitiéndose en palabras de diferentes autores, sobre las fechas de inicio de la editorial, sobre sus ubicaciones y sobre todo, transcurrido el vanagloriado Modernismo del que tanta tinta se ha impreso, indagar en el destino de una editorial cuya existencia parecía desaparecida.

Una de las mayores confusiones que hemos debido resolver a la hora de inventariar el catálogo de Montaner y Simón ha sido que los datos que figuran en las portadas de sus ediciones no siempre son precisos y no siempre corresponden a las fechas y las ubicaciones que se indicaban. Desconocemos los motivos que llevaron a la editorial a indicar en la portada de una reedición de *Ecos de las Montañas* de 1872 que se encontraban en la calle de Marquesa de Sobradíel mientras que un año antes, en 1871, en una edición de *La Divina Comedia* se había indicado que la dirección era la de la Plaza de Cataluña. Seguramente a los editores no les pareció capital ese hecho. Otro problema encontrado fue el descubrir que algunas de las primeras obras publicadas se reeditaron con títulos e incluso autores diferentes a pesar de mantener el mismo contenido literario y gráfico. Ocurrió con *La creación. Historia Natural* cuya primera edición (1872) figuró escrita por Juan de Vilanova i Piera y años más tarde, la misma obra apareció con su título invertido *Historia Natural. La creación* (1880-1889) y se atribuyó a Alfred E. Brehm. Otras obras se entregaron con diferentes títulos. Fue el caso de *La tierra y sus habitantes* (1878-1879), *El mundo en la mano* (1876-1878) o *La tierra y el hombre* (1886-1887) que sin embargo ofrecían los mismos contenidos literarios y las mismas ilustraciones.

Por último, lamentar dos hechos que conciernen a la Biblioteca Universal Ilustrada, una colección que conforma un valioso patrimonio de la literatura modernista. Por un lado que apenas conocemos el paradero de los originales de las ilustraciones que se reprodujeron en ella, hecho que seguramente se debe a la falta de interés en conservar unos dibujos que una vez impresos habían finalizado su función y por eso artistas y editores debieron considerar innecesario guardarlos. Por otro lado, lamentar también que la mayoría de las ilustraciones que se reprodujeron en esta colección lo hicieron en “blanco y negro” aunque los artistas las hubieran concebido originariamente en color, muchas de ellas como acuarelas. Hecho que sabemos porque detectamos las tramas reproducidas fotomecánicamente. Y nuestro pensamiento nos dice: es una lástima no poder apreciar el colorido.

De todas maneras y a pesar de estos peros, ha valido la pena esta trayectoria, esta investigación a fondo sobre hechos y fenómenos tan importantes para nuestra historia del arte y del pensamiento, desgranar las bases de una industria y de una cultura que hasta hoy permanece como puntera en esta ciudad y que nos proyecta en el mundo. Esperemos que la recuperación de este patrimonio no haya hecho más que empezar.



8. FUENTES CONSULTADAS

8.1. Bibliografía y hemerografía

- ALEGRET, Adolfo. *Las artes del libro. Barcelona en el siglo XIX. Capítulo XII, 4a parte (8)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Col·lecció Bergnes de las Casas. Manuscrit-vària/Alegret. Sin fecha, ca. 1914, p. 65-69.

- ALEGRET, Adolfo. “Las artes del libro” en *Revista quincenal Hispano-Americana de Arqueologia, Historia y Técnica de las artes del libro*. Barcelona: s/d. Diciembre, 1916/enero-junio, 1917

- ALONSO CORTÉS, Narciso. *Zorrilla, su vida y sus obras*. Valladolid: Imprenta castellana, 1943

- ALONSO, Cecilio. “La prensa y el libro” en BOTREL, Jean-François/ INFANTES, Víctor/ LÓPEZ, François. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p.591-599. ISBN 84-8938-440-1.

- ANDREU, Jaime. “El grabado en Cataluña”, en *La Vanguardia*, edición general. Barcelona, 10 junio 1894, p.2.

- ARIAS SERRANO, Laura. *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2012. ISBN 978-84-7628-709-5.

- ARRANZ, Romà: “De la imprenta en la época modernista” en *El modernismo*. Catàleg exposició. Barcelona: Olimpíada Cultural y Lunwerg Editores, S.A., 1990. ISBN 84-7782-100-3.

- ARTIGAS-SANZ, de, Ma. Carmen. *El libro romántico en España*. Madrid: C.I.S.C. Instituto Miguel de Cervantes, 1953, 3 vol.

- A.A.V.V. *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988*. Comissió Ciutadana per a la Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888. Barcelona: Avenç, 1988. ISBN 84-8590-553-9.

- A.A.V.V. *Il·lustradors a Catalunya (1841-1939)*. Barcelona: Nadala, Fundació Jaume I, 1995. DL B. 36854-1995.

- BARJAU RICO, Santi/OLIVA PASCUET, Víctor. *Barcelona, art i aventura del llibre. La impremta Oliva de Vilanova*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2002. ISBN 847-6097-03-4.

- BARJAU RICO, Santi. “Els professionals del llibre: d'Eudald Canibell a l'Institut Català de les Arts del Llibre” en VÈLEZ, Pilar (ed.): *L'exaltació del llibre al Vuitcent. Art, indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008, p.239-280. ISBN 978-84-7845-028-2.

- BAULO, Sylvie. “La producción por entregas y las colecciones semanales” en BOTREL, Jean-François/ INFANTES, Víctor/LÓPEZ, François. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p.581-589. ISBN 84-8938-440-1.

- BAULO, Sylvie. “Prensa y publicidad en el siglo XIX: el caso de la sociedad literaria de Madrid (1845-1846)” en DESVOIS, Jean-Michel (dir.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*. Pilar. Pessac-cedex: Université Michel de Montaigne-Bordeaux, 2005, p.61-71. ISBN 2-86781-375-1.

- Beaux livres modernes illustrés tirés sur papier de luxe et quelques éditions originales. París: L.Giraud-Badin, Libraire de la Bibliothèque Nationale et de la Bibliothèque de l'Arsenal, 1938

- BÉGUIN, André. *Dictionnaire technique de l'estampe*. Belgique: Migs, 1998. ISBN 84-9033-190-30.

- BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris: Editions Gründ, 1999. ISBN 2700001494 (et alt.).

- BERMEJO MARTÍN, José Bonifacio (dir.). *Enciclopedia de la Encuadernación*. Madrid: Ollero & Ramos, 1998. ISBN 978-84-7895-105-5.

-
- BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo y iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Biblioteca de las Historias Serie Iconológica. Barcelona: Barral Editores, 1973. ISBN 84-2112-202-0.
- BLACKWELL, Lewis. *Tipografía del siglo XX*. Barcelona: Gustau Gili, 1998 (2004). ISBN 84-2521-743-1.
- BOURCARD, Gustave. *A travers Cinq Siècles de Gravures 1350-1903, les estampes célèbres, rares ou curieuses*. U.S.A: Martino publishing, 2009 (1903). ISBN 97-81-5789-881-50.
- BOZAL, Valeriano. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón editor, Comunicación, 1979. ISBN 84-7053-214-6.
- BOZAL, Valeriano. *Gustave Doré. Ilustraciones para Balzac. Introducción de Valeriano Bozal*. Barcelona: Colección Comunicación Visual, Serie gráfica, Gustavo Gili, 1982, p.9. ISBN 84-2521-142-5.
- BOTREL, Jean-François. *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*. Madrid: Casa de Velázquez, Ciudad Universitaria, 1988. ISBN 84-8683-904-1.
- BOTREL, Jean-François. *Libros, Prensa y Lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Editorial Pirámide, 1993. ISBN 84-8616-876-7.
- BOTREL, Jean-François/ INFANTES, Víctor/LÓPEZ, François. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. ISBN 84-8938-440-1.
- BOTREL, Jean-François. “Barcelona i el mercat del llibre al segle XIX” en Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona en *Barcelona. Metròpolis mediterrànea*. Monogràfic núm. 7. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Setembre 2006, p.29-34. ISBN B-37375-85.
- BRUGALLA TURMO, Emilio. *En torno a la encuadernación y las artes del libro. Diez temas académicos*. Barcelona: editorial Clan, 1996. ISBN 84-89142-08-4.
- BURKE, Edmond. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Filosofía. Madrid: Alianza Editorial, 2010 (1757). ISBN 978-84-2065-894-0.
- BURKE, Peter. *Historia social del conocimiento, Vol. II. De la Enciclopedia a la Wikipedia*. Barcelona: Paidós Orígenes, 2012. ISBN 84-4931-220-5.

- CABANA I VANCELLS, Francesc. *Arts gràfiques i edició. Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la Revolució Industrial a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Vol. IV, 1994. ISBN 84-7794-801-1.

- CADENA, Josep M. (dir.). *El dibuix a Catalunya. 100 dibuixants que cal conèixer*. Barcelona: Pòrtic, 2004. ISBN 978-84-7306-908-3.

- CADENA, Josep M. *Opisso 1903-1912: El dibuixants del ¡Cu-cut!*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 2013, ISBN 978-84-96645-16-5.

- CANIBELL, Eudald. “Camilo Oliveras y Gensana” en *Revista gràfica*. Barcelona: Institut Català de les Arts del Llibre, 1900, p.35-42.

- CANIBELL, Eudald. “Carlos Labielle” en *Revista gràfica*. Barcelona: Institut Català de les Arts del Llibre, 1900, p.60-61.

- CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel. “La encuadernación española en los siglos XIX y XX” en ESCOLAR, Hipólito (dir.). *Historia ilustrada del libro español: la edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1996, p.491-539. ISBN 84-8616-877-5.

- CASADO CIMIANO, Pedro. *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid: Ollero y Ramos, 2006. ISBN 84-7895-223-3.

- CASANOVA, Rossend. “Monumentos de escritores” en VILA-SANJUÁN, Sergio/DORIA, Sergi. *Paseos por la Barcelona literaria*. Barcelona: coedició Grup 62, Ajuntament de Barcelona y Fundación Germán Sánchez Riupérez, 2005. ISBN 84-8307-649-7.

- CASTELLANO, Phillippe. “Raons i límits d’una supremacia editorial” en Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona en *Barcelona. Metròpolis mediterrànea*. Monogràfic núm. 7. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Setembre 2006, p.96-107. ISBN B-37375-85.

- CASTELLANO Phillippe. *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*. Madrid: Espasa Calpe, 2000. ISBN 84-2399-325-6.

- CASTELLANO, Phillippe. “La distribución de libros en Latinoamérica en vísperas de la Primera Guerra Mundial” en DESVOIS, Jean-Michel (dir.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico*

- contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*. Pilar. Pessac-cedex: Université Michel de Montaigne-Bordeaux, 2005, p.97-108. ISBN 2-86781-375-1.
- CASTELLANO, Phillippe. “La primera gran industria del libro: les editorials Espasa, Salvat i Montaner y Simón” en VÈLEZ, Pilar (ed.). *L'exaltació del llibre al Vuitcent. Art, indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008, p.223-233. ISBN 978-84-7845-028-2.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (coord.). *Historia de la cultura escrita. Del próximo oriente antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón: Trea, 2002. ISBN 84-9704-008-2.
- CÁTEDRA PEDRO M. (dir.). “De libros, librerías, Imprentas y Lectores” en *El libro Antiguo español*, VI. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. ISBN 978-84-7800-801-8.
- CAVALLO, Guglielmo / CHARTIER, Roger. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Santillana, Taurus Pensamiento, 1998. ISBN 84-3060-028-0.
- CHAMPFLEURY. *Su mirada y la de Baudelaire. Presentación y selección de los textos de Geneviève y Jean Lacambre*. Madrid: La balsa de la Medusa, 56, Visor, 1992. ISBN 84-7774-556-0.
- COLIN, Paul. *La gravure et les Graveurs. Les monographies*. Bruxelles: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G.van Oest & Cie, Editeurs, 1918
- COLL-VINENT, Sílvia. “Joan Estelrich i Montaner i Simon (1925-1949)” en *La traducció i el món editorial de postguerra*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2011, p.215-228. ISBN 978-84-9373-719-1.
- COMAS I GÚELL, Montserrat. “La lectura: nous públics, noves maneres de llegir, noves estratègies” en VÈLEZ, Pilar (ed.). *L'exaltació del llibre al Vuitcent. Art, indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008, p.115-170. ISBN 978-84-7845-028-2.
- CORBETO, Alberto. *Tipos de imprenta en España*. Tomo II. Valencia: Campgràfic, 2011, ISBN 978-84-96657-26-7.
- CORBETO, Alberto/GARONE. Marina. *Història de la tipografia. L'evolució de la lletra des de Gutenberg fins a les foneries digitals*. Barcelona: Pagès editors, 2012. ISBN: 978-84-9975-121-4.

- DAHL, Svend. *Historia del libro*. Madrid: Alianza Universidad, Alianza Editorial, 1989 (1927). ISBN 978-84-2066-728-7.
- D'ANGELO, Paolo. *La Estética del romanticismo*. Madrid: La balsa de la Medusa, 97, Visor, 1999, ISBN 84-7774-597-8.
- DARNTON, Robert. *El negocio de la ilustración. Historia Editorial de la Encyclopédie, 1775-1800*. Méjico: Colección libros sobre libros. Fondo de Cultura Económica, 2006 (1979). ISBN 96-853-7417-1.
- DELGADO RIBAS, Josep Ma. "El paper. Una especializació amb futur: arts gràfiques i edició" en NADAL OLLER, Jordi (dir.). *Història econòmica de la Catalunya Contemporània. S.XIX. Indústria, transports i finances*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991. ISBN: 8477390509.
- DE MAN, Paul. *La Retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, cop. 2007 ISBN 978-84-4601-770-7
- DESVOIS, Jean-Michel (dir.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*. Pilar. Pessac-cedex: Université Michel de Montaigne-Bordeaux, 2005 ISBN 2-86781-375-1
- DEVES, Cyril (dir.). *Actes du Colloque International Gustave Doré 1883-2013. 22-23 mars 2013*, Lyon: Centre de Recherche et d'Histoire InterMédias de l'Ecole Emile Cohl, Lyon, 2013. ISBN 978-2-9542044-2-0.
- DOMÈNECH i GIRBAU, Lluís/ FIGUERAS i BURRULL, Lourdes: *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Sala Plaça Sant Jaume, novembre 1989-gener 1990, Fundació Caixa Barcelona, 1989. ISBN 84-5058-979-7; 978-84-5058-979-5.
- DREYFUS, John/RICHAUDEAU, François (dir.): *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990. ISBN 84-8616-849-X.
- ELIAS, Feliu. *Les arts del llibre a Barcelona (Historia del llibre català il·lustrat) 1775-1939*. Documento mecanoscrito inédito, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, ca.1948
- ELIAS DE MOLINS, Antonio. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta Fidel Giró (tomo I), Imprenta de Calzada (tomo II), 1889

(Colección de Bibliografía Hispánica. Pamplona: Analecta Ediciones y Libros, S.L. ISBN 84-9528-341-7; DL: NA 1694/2000.

- ESCALA i ROMEU, Glòria. *El dibuix d'actualitats en l'obra de Josep Lluís Pellicer*. Directora: Mercè Vidal i Jansà. Tesis doctoral dins del Programa de Doctorat "Pensament, Teoria i Debat a l'art del segle XX" Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998. Ejemplar fotocopiado.

- ESCOLAR, Hipólito. *Historia del Libro*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide, 1984. ISBN 84-8616-807-4.

- ESCOLAR, Hipólito (dir.). *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996. ISBN 84-8616-877-5.

- ESTEVE BOTEY, Francisco. *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. 2 vol: I texto, II láminas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Nicolás Antonio, 1948. ISBN 978-84-89796-77-5.

- ESTEVE BOTEY, Francisco. "El grabado en el decorado e ilustración del libro" en *Bibliografía hispánica*, año I número 24, Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, Febrero 1942, p.17-20. ISSN: 0024-273X

- EVA, R./HOMS, N./SELLARÈS, M. *La Montaner i Simón. Una editorial amb història*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010

- FAMADES VILLAMUR, José. *Manual de tipografía española*. Barcelona: Tipografía de los sucesores de N. Ramírez y Cia, 1882

- FERRERAS, Juan Ignacio. *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Catedra, Madrid, 1979. ISBN 978-84-376-0182-3

- FERRERAS, Juan Ignacio. *La novela por entregas 1840-1900*, Madrid: Taurus, 1972. ISBN 978-84-306-2056-2.

- FOCILLON, Henri. *Maitres de l'estampe. Images et Idées, Arts et Métiers Graphiques*, París: Flammarion, 1969

- FONTBONA, Francesc. “Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888” en *Història de l’Art Català*, vol VI, Barcelona: Edicions 62, 1983. ISBN 978-84-297-2064-8.

- FONTBONA, Francesc. *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992. ISBN 84-7845-106-4.

- FONTBONA, Francesc. “Texto e imagen” en BOTREL, Jean-François/ INFANTES, Víctor/ LÓPEZ, François. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p.705-712. ISBN 84-8938-440-1.

- FOSSIER, François. “Doré et ses traducteurs” en Deves Cyril (dir.): *Actes du Colloque International Gustave Doré 1883-2013*. 22-23 mars 2013, Lyon: Centre de Recherche et d’Histoire InterMédias de l’Ecole Emile Cohl, Lyon, 2013, p.64-69. ISBN 978-2-9542044-2-0.

- FUCHSHUBER, Gregor. *El edificio de la Fundación Antoni Tàpies*. Barcelona: Sapic, 1992. ISBN 291-00-0884-002-8.

- GARCIA EJARQUE, Luis. *Historia de la lectura pública en España*. Gijón: Editorial Trea, 2000. ISBN 84-9517-857-5.

- GASCOIGNE, Bamber. *How to identify prints: a complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to ink jet*, Londres: Thames and Hudson, 1986. ISBN 050023454X.

- GÓMEZ FUENTENEbro, Alejandro. “Cuatro palabras sobre una cuestión de interés vital” en *La Tipografía*, Año IV, número 10, Madrid: Tipografía de Gregorio Estrada, 1869

- GOSLING, Nigel. *Gustave Doré*. Devon (Great Britain): David & Charles, Newton Abbot, 1973. ISBN 0715363093.

- GUDAYOL, Anna. *Fonts per a l’estudi de la història del llibre i de les biblioteques a la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, item 42, 2006

- GUSMAN, Pierre. *La gravure sur bois en France au XIX siècle*. París: Editions Albert Morancé, 1929

- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel/ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. *Literatura e imagen: La "Biblioteca Arte y Letras"*. Santander: Publican Ediciones, Universidad de Cantabria, 2012. ISBN 978-84-8102-619-1

- HOMS, Núria. "L'antiga editorial Montaner i Simon (1879-1881). El passat fabril de la Fundació Antoni Tàpies", a *Domenechiana. Revista del Centre d'Estudis Domènech i Montaner*, Canet de Mar (Barcelona): vol. 5, abril de 2015. p.8-33. ISSN 2339-7047.

- IVINS, William Mills Jr. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Colección Comunicación Visual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975. ISBN 84-2520-865-3.

- JARDÍ, Enric. "El romanticismo, el realismo y tendencias eclécticas" en *Tierras de España, Arte*. Barcelona: Noguer, 1974-1978. ISBN 978-84-279-8003-7.

- JURADO MUÑOZ DE CUERVA, Augusto. *La imprenta y el libro en España. Desde los inicios hasta el principio de las actuales técnicas. Las artes gráficas en el umbral del siglo XIX*. Torrejón de Ardoz (Madrid): C&G Comunicación Gráfica, S.L., 2001. ISBN 84-607-3740-3

- KAENEL, Philippe. *Le métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*. Genève: Librairie Droz, 2004. ISBN 2-600-00531-5.

- KAENEL, Philippe. *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*. Genève: Droz, 2005. ISSN 1420-5254.

- KAENEL, Philippe (dir.). *Doré, l'imaginaire au pouvoir*. Musée d'Orsay, París: Flammarion, 2014. ISBN 978-2081-31642-3.

- LARRAZ, Fernando. *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América latina (1936-1950)*. Gijón: Ediciones Trea, 2010. ISBN 978-84-9704-511-7.

- LEBVRE, Lucien. *La aparición del libro*. Méjico: Uteha, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1962

- LECLERC, Émile. *Nouveau manuel complet de typographie*. París: Encyclopédie-Roret. L.Mulo, Libraire-Editeur, 1897

- LÉPINETTE, Brigitte/ MELERO, Antonio (eds.). *Historia de la traducción*. Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics, Vol. VIII. València: Facultat de Filologia, Universidad de València, 2003. ISBN 84-370-5777-9.

- LLANAS, Manuel. *Sis segles d'edició a Catalunya*, Vic (Barcelona): Eumo Editorial /Pagès Editors, 2007. ISBN 978-84-9779-540-1.

- LLANAS, Manuel. *L'edició a Catalunya: el segle XIX. Història de l'edició a Catalunya*. Barcelona: Gremi d'editors de Catalunya, 2004. ISBN 84-9323-007-3.

- LYONS, Martyn. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2012. ISBN 97-898-7246-022-8.

- LYONS, Martyn. “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros” en CAVALLO, Guglielmo / CHARTIER, Roger. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus minor, Santillana, 2001. ISBN 84-3060-431-6.

- MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, cop. 1998. ISBN 84-2064-292-4.

- MARTIN, Douglas. *El diseño en el libro*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1994. ISBN: 84-3680-812-6.

- MARTIN, Henri-Jean. *Historia y poderes de lo escrito*. Gijón: Trea, 1999. ISBN 84-9517-840-0.

- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. “Editores y empresas editoriales” en BOTREL, Jean-François/ INFANTES, Víctor/LÓPEZ, François. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p.601-608. ISBN 84-8938-440-1.

- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. et alt. *Los patronos del libro: Las asociaciones corporativas de editores y libreros, 1900-1936*. Gijón: Ediciones Trea, 2004. ISBN 84-9704-142-9.

- MARTINEZ MORO, Juan. *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Gijón: Ediciones Trea, 2004. ISBN 84-9704-122-4.

- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón: Trea, 2001. ISBN 84-9517-896-6.

-
- MAS PEINADO, Ricard. *Els artistes catalans i la publicitat (1888-1929)*. Barcelona: Parsifal edicions, 2002. ISBN 84-9555-416-X.
- MELOT, Michel. *L'illustration. Histoire d'un Art*, Genève: Skira, 1984. ISBN 26-0500-033-8.
- MEYER, F.S. *Manual de ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. ISBN 978-84-252-2016-6.
- MILLÀ I GÀCIO, Francesc. *L'art de la impremta a Catalunya. Assaig històric amb notes tècniques*. Vol.I. Col·lecció "L'ocell de paper". Barcelona: Editorial Millà, 1949
- MILLÀ I GÀCIO, Francesc. *Cronología enciclopédica de las artes gráficas*, edición facsímil, Barcelona, 1962
- MONTAÑÉS FONTELA, Luis. "Ilustradores españoles contemporáneos. Introducción (1875-1900)" en *Bibliografía hispánica*, revista mensual, año VI número 2. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, febrero 1947, p.123-144.
- MORENO SANTABÁRBARA, Federico, et alt. *Veinte ilustradores españoles (1898-1936)*. Catálogo exposición, marzo-mayo 2004. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004. ISBN 84-3693-773-2.
- NIETO-GALÁN, Agustí. "El llibre de divulgació científica: autors, editorials, públics" en VÈLEZ, Pilar (ed.). *L'exaltació del llibre al vuitcents. Art, Indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008, p.203-222. ISBN 978-84-7845-028-2.
- NOMBELA, Julio. *Impresiones y recuerdos*. Madrid: Tebas, 1976. ISBN 84-7273-093-X.
- OLIVA, Victor: *El libro español*. Barcelona: Cámara Oficial del Libro, 1930
- OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIXe siècle*. Paris: Éditions de l'IMEC, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999. ISBN 2-908295-45-8.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Librería Gaudí, 1975 (1868). ISBN 84-7273-084-0.

- PALANQUE, Marta. “Leer poesía” en BOTREL, Jean-François/ INFANTES, Víctor/LÓPEZ, François. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p.682-692. ISBN 84-8938-440-1.

- PALAU Y DULCET, Antonio. *Manual del librero español e hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos escritos*. (28 vols. más 7 vols. de índices y 2 vols. de apéndices). (2ª ed. corregida y aumentada por el autor). Barcelona: Librería Anticuaria de A.Palau, 1949

- P.B. “Nuestros editores. Con Alfredo Gallart, gerente de Montaner y Simón, S.A.” en *Seminario Destino*. Barcelona: Editorial Destino. Año VIII, 27 mayo 1944, segunda época, núm. 358, p.14.

- PICOCHÉ, Jean-Louis. “Le romancier historique et son public dans la première moitié du XIXème siècle” en DUMAS, Claude (ed.). *Culture et Société en Espagne et en Amérique latine au XIXe siècle*. Lille (Francia): Centre d’Etudes Ibériques et Ibéro-américaines du XIXe siècle de l’Université de Lille III, 1980

- PINSARD, Jules: *La Illustration du Livre Moderne et la Photographie*, Paris: Charles Mendel, editor, 1897

- PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València, Servei de publicacions, 2010. ISBN 978-84-3707-542-6.

- POUS I PAGÈS (PIULA), Joseph. “El moviment editorial á Barcelona” en *Catalunya Artística*, (1900-1905), Barcelona: F.Badia, Any III, 27 febrer 1902, p.118-120.

- QUINEY, Aitor. *Hermenegildo Miralles, artes gràfiques, enquadernació*. Exposició a la Biblioteca de Catalunya, Abril 2005, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2005

- QUINEY, Aitor. “Del relligat manual a l’enquadernació industrial i el relligat artístic de bibliòfil” en VÈLEZ, Pilar (ed.). *Lèxaltació del llibre al vuitcents. Art, Indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008, p.125-150. ISBN 978-84-7845-028-2.

- RAFOLS, Josep Francesc. *Diccionario de artistas de cataluña, valencia y baleares*. Barcelona-Bilbao: Edicions catalanes y La gran enciclopedia vasca, 1980. ISBN 84-248-0506-2

-
- RAFOLS, Josep Francesc. *Diccionario "Ràfols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares* (4 volums). Barcelona: Diccionario "ràfols", 1985. ISBN 84-248-0506-2
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e Historia de Arte*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1976. ISBN 84-3760-084-7.
- RENONCIAT, Annie. "la vie et l'oeuvre de Gustave Doré" préface de Maurice Rheims de l'Académie Française, Paris: ACR Edition Bibliothèque des Arts, 1983
- RIERA Y SANZ, Pablo. "Influencia del Instituto Catalán en las Artes del Libro" en *Revista Gráfica*, 1900. p.3-4.
- ROGENT, Francesc (et alt.). *Arquitectura moderna de Barcelona*. Barcelona: Parera y Cia. editores, 1897
- ROJAS CLAROS, Francisco. *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2013, p.141-143. ISBN: 978-84-9717-255-4
- ROMERO TOBAR, Leonardo. "El Campo de la producción intelectual" en BOTREL, Jean-François/ INFANTES, Víctor/LÓPEZ, François. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p.531-543. ISBN 84-8938-440-1.
- SÀIZ i XIQUÉS, Carles. "Ramón Montaner i Vila (1828-1921) Aproximació biogràfica del primer Comte de la Vall de Canet" en *El Sot de L'Aubó*, Canet de Mar (Barcelona): Centre d'Estudis Canetencs, 2008, núm.25, p.3-8. ISSN 2013-6285.
- SÀIZ i XIQUÉS, Carles. "Ricard de Capmany i Roura (1871-1947). La passió romàntica per l'art medieval" en *El Sot de L'Aubó*, Canet de Mar (Barcelona): Centre d'Estudis Canetencs, 2008, núm.26, p.3-11. ISSN 2013-6285.
- SÀIZ i XIQUÉS, Carles. "L'altre Lluís Domènech i Montaner. Disseny, arts gràfiques i projectes editorials" en *El Sot de L'Aubó*, Canet de Mar (Barcelona): Centre d'Estudis Canetencs, 2012, núm.40, p.17-26. ISSN 2013-6285.
- SÀIZ i XIQUÉS, Carles (coord.). *Epistolari Lluís Domènech i Montaner (1878-1903)*. Volum 1. Canet de Mar (Barcelona): Els 2 pins Edicions, 2013. D.L.: B.29195-2013

- SÀIZ i XIQUÉS, Carles. “La torre Simon (1878) de la vila de Gràcia. El primer projecte arquitectònic de Lluís Domènech i Montaner” en *El Sot de L'Aubó*, Canet de Mar (Barcelona): Centre d'Estudis Canetencs, 2013, núm.43, p.13-22. ISSN 2013-6285.

- SALAMON, Ferdinando. *A collector's guide to prints and printmakers from Dürer to Picasso*. Thames and Hudson, London, 1972. ISBN 05-0023-177-X.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. “Las formas del libro. Textos, imágenes y formatos” en SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos. *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2002. ISBN 978-84-95379-37-5.

- SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos. *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2002. ISBN 978-84-95379-37-5.

- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Ediciones Trea, 2008. ISBN 978-84-9704-369-4.

- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *La edición en España. Industria cultural por excel·lència. Historia, proceso, gestión, documentación*. Gijón: Ediciones Trea, 2009. ISBN 978-84-9704-445-5.

- SATUÉ LLOP, Enric. *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. ISBN 84-2067-142-8.

- SATUÉ LLOP, Enric. *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro (La huella de Aldo Manuzio)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998. ISBN 84-8938-419-3.

- SATUÉ LLOP, Enric. *Los años del diseño. La década republicana (1931-1939)*. Madrid: Turner, 2003. ISBN 84-7506-628-3.

- SERRA Y OLIVERES, Antonio. *Manual de la tipografía española ó sea el arte de la imprenta*, Madrid: Librería de D. Eduardo Oliveres, 1852

- SIBILIO, Elisabetta. “Gustave Doré -dans un forêt obscure- entre illustration et interprétation” en Deves Cyril (dir.): *Actes du Colloque International Gustave Doré 1883-2013*. 22-23 mars 2013, Lyon: Centre de Recherche et d'Histoire InterMédias de l'Ecole Emile Cohl, Lyon, 2013, p.90-93. ISBN 978-2-9542044-2-0.

-
- SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume (dir.). *Història de Barcelona. La ciutat industrial (1833-1897)*. Tomo 6. Barcelona: Enciclopedia Catalana-Ajuntament de Barcelona, 1995. ISBN 84-7739-809-7.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, Cuadernos Arte Cátedra, 2011 (1981). ISBN 84-3760-288-2.
- SUBIRANA REBULL, Rosa Maria. *Els orígens de la litografia a Catalunya, 1815/1825*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991
- TATJER MIR, Mercè. “L’evolució de la població de Barcelona entre 1860 i el 1897” en SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume (dir.). *Història de Barcelona. La ciutat industrial (1833-1897)*. Tomo 6. Barcelona: Enciclopedia Catalana-Ajuntament de Barcelona, 1995. ISBN 84-7739-809-7.
- TORMO I FREIXES, Enric. *El grabado en España*, Conservatorio de las Artes del Libro de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional, Barcelona, 1962
- TORMO i FREIXES, Enric. *Estructura de las Artes Gráficas*. Boletín. Barcelona: Gremio Sindical de Maestros Impresores de Barcelona y su Provincia, 1970, p. 37-49.
- TORMO i FREIXES, Enric. *XXX Fira del Llibre Vell, Les arts del llibre a Barcelona, amb una exposició monogràfica*, Gremi de Llibreters de vell, Barcelona, 1981
- TRENC BALLESTER, Eliseu. *Les arts gràfiques de l’època modernista a Barcelona*. Barcelona, Gremi d’Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977. ISBN 84-4003-172-6.
- TRENC BALLESTER, Eliseu. “El modernisme gràfic a les revistes, moda internacional o moviment renovador?” en “Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona” en *Barcelona. Metròpolis mediterrànea*. Monogràfic núm. 7, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Setembre 2006, p.78-8. ISBN B-37375-85.
- VELA, Leonor. “La edición en lengua catalana: siglos XIX y XX” en ESCOLAR, Hipólito (dir.). *Historia ilustrada del libro español: la edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1996, p.399-441. ISBN 84-8616-877-5.

- VELASCO SÁNCHEZ, José-Tomás. “Un hito en la Historia de la Historiografía del Arte. La Historia General del Arte dirigida por Lluís Domènech i Montaner, publicada entre 1886 y 1901” en *Domenechiana, Revista del Centre d’Estudis Domènech i Montaner*, Canet de Mar (Barcelona): vol.6, setembre 2015, p.106-135. ISSN 2339-7047.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar. “Les biblioteques il·lustrades: una nova visió de l’”Esteticisme”” en *D’Art*, núm. 13, Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d’Història de l’Art, marzo 1987, p.201-211. ISSN 0211-0768.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar. “Las arts gràfiques i la indústria editorial” en *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988*. Comissió Ciutadana per a la Commemoració del Centenari de l’Exposició Universal de Barcelona de l’any 1888. Barcelona: Avenç, 1988, p.446-455. ISBN 84-8590-553-9.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar. *El llibre com a obra d’art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989. DL B. 40968-1989.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar. “La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX” en ESCOLAR, Hipólito (dir.). *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, p.195-237. ISBN 84-8616-877-5.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar. *Eusebi Planas (1833-1897) Il·lustrador de la Barcelona Vuitcentista*. Barcelona: Textos i estudis de Cultura Catalana, Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1999. ISBN 84-8415-117-4.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar. “El libro como objeto” en BOTREL, Jean-François/ INFANTES, Víctor/LÓPEZ, François. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p.552-558. ISBN 84-8938-440-1.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar (ed.). *L’exaltació del llibre al vuitcents. Art, Indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008. ISBN 978-84-7845-028-2.
- VICENS VIVES, Jaume. *Espanya contemporània (1814-1953)*. Barcelona, Quaderns Crema, 2012. ISBN 978-84-7727-526-8.
- VICENS I VIVES, Jaume / LLORENS, Montserrat. *Industrials i polítics del segle XIX*. Barcelona: Editorial Teide, 1991 (1958). ISBN 84-3161-814-0.

-
- VILA-SANJUÁN, Sergio/DORIA, Sergi. *Paseos por la Barcelona literaria*. Barcelona: coedición Grup 62, Ajuntament de Barcelona y Fundación Germán Sánchez Riupérez, 2005. ISBN 84-8307-649-7.
- VINTRÓ, Àngel/GASSÓ, Lluís (ed.). *Cinquanta dibuixants de Catalunya que formaran època. 1867-1936*. Barcelona: Editorial Glosa, 1981. ISBN 84-7429-011-2.
- VIVIES PIQUÉ, Rosa. *Guia para la identificación de grabados*. Madrid: Arco Libros, 2003. ISBN 84-7635-542-4.
- ZARANDONA, Juan Miguel. *Los Ecos de las montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2004. ISBN 84-8448-298-7.

8.2. Webgrafía seleccionada

- AAVV. *La literatura vista por ilustradores de los siglos XIX y XX. selección de fondos de la Biblioteca General*. Exposición 23.04.2003 a 13.06.2003. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca ULPGC, 2003. [consulta: 15 marzo 2014]. Disponible en: <http://issuu.com/bibliotecaulpgc/docs/la_literatura_vista_por_ilustradores_de_los_siglos>
- BORDERÍAS, Cristina. “Salarios y subsistencia de las trabajadoras y trabajadores de *La España Industrial*, 1849-1868” en *Barcelona Quaderns d’Història*, 11, 2004. ISSN electrónico 2339-9805; ISSN papel 1135-3058. [consulta: 15 septiembre 2014]. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/viewFile/105594/176996>>
- CARRERAS, Albert/ TAFUNELL, Xavier (ed.). *Estadísticas históricas de España: Siglos XIX-XX*. Bilbao: Fundación BBVA, 1989. [consulta: 10 septiembre 2015]. Disponible en: <<http://www.fbbva.es/TLFU/dat/autores.pdf>>
- CIRICI PELLICER, Alexandre. “El edificio de la Editorial Montaner y Simón” en *Cuadernos de arquitectura*, núm. 52/53. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares, 1963, p.26-33. [consulta: 10 septiembre 2014]. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110560>>

- COSTA SITJÀ, Marc. *Torre Simón: Història i Arquitectura d'una joia modernista en el poble de Tona*. Treball de recerca, 2n Batxillerat, 2003. Premi Universitat de Girona, 2004. [consulta: 8 de mayo 2015]. Disponible en: <http://www3.udg.edu/acces/Premis_Recerca/premis2004/treballs_recerca/humanitats/Marc_Costa.pdf>

- COTONER CERDÓ, Luisa. “La biblioteca «Arte y Letras», primera aproximación” en *Quaderns. Revista de traducció* 8, Vic: Universitat de Vic, Facultat de Ciències Humanes, Traducció i Documentació, 2002, p.17-27. [consulta: 15 junio 2016]. Disponible en: <<https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n8/11385790n8p17.pdf>>

- DOMÈNECH i ROURA, Pedro. “El arquitecto que fue mi padre” en *Cuadernos de arquitectura*, 1963: Núm.: 52/53 Domènech y Montaner. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares, p.6-7. [consulta: 15 enero 2016]. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/110555/162719>>

- FURIÓ, Vicens. “Gustave Doré i els gravats d'Héliodore Pisan” en *Forum de les Arts i el Patrimoni*. [en línea] Posted on 17/03/2014 [consulta: 15 junio 2015]. Disponible en: <<http://forumdelesarts.com/2014/03/17/gustave-dore-i-els-gravats-dheliodore-pisan/#more-5039>>

- HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes /LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago. *Las bibliotecas particulares como fuente para la historia de la cultura: la pequeña librería de D. Manuel Ponce de León, un artista canario del siglo XIX*. Fuerteventura: Cabildo Insular de Fuerteventura, 1988, p. 275-334. [consulta: 15 diciembre 2014]. Disponible en: <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/tebeto/id/65>>

- HERNANDO, Agustín. “Los atlas temáticos del siglo XIX: saber científico y representación cartográfica” en *Revista de Geografía*. Vol XXXII-XXIII. Barcelona: Divisió I, Ciències Humanes i Socials, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 1998-1999, p.107-138. ISSN 0048-7708. [consulta: 15 octubre 2014]. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/RevistaGeografia/article/view/46107/56913>>

- MESTRES, Apel·les. “Pellicer” en *La Lectura, revista de ciencias y de artes*, Año II, Tomo I, número 13. Madrid: Imp. De la Viuda é hijos de M.Tello, 1902, p.587-595. [consulta: 15 marzo 2014]. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002640050&search=&lang=es>>

- ORTEGA, Santiago. “Los contratos en la segunda mitad del siglo XIX: la era de los grandes marchantes” en *Revista Fahrenheit*, 27 junio, 2015. [consulta: 15 enero 2014]. Disponible en: <<http://www.fahrenheitmagazine.com/rotativoa/los-contratos-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-la-era-de-los-grandes-marchantes/>>
- QUINEY, Aitor. *La encuadernación artística catalana 1840-1929*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2010 [consulta: 15 marzo 2014]. Disponible en: <http://cch.cat/pdf/quiney_01.pdf>
- ROOSEVELT, Blanche. *La vie et les oeuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur*, Librairie Illustrée, Émile Colin, París, 1887. [consulta: 20 junio 2015]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65400453/f184.image>>
- SÀIZ i XIQUÉS, Carles. “Ramon de Montaner i Vila. Aproximació biogràfica del primer Comte de la Vall de Canet” en *El Sot de l'Aubó*. Canet de Mar (Barcelona): Centre d'Estudis Canetencs, any 2008, núm. 25, pp.3-8. ISSN electrònic 2014-5969; ISSN paper 2013-6285. [consulta: 5 julio 2013]. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/SotAubo/issue/view/15720>>
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. “La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936” en *Hispania*, LXII/3, núm.212, de 2012, p.1006. [consulta: 15 enero 2016]. Disponible en: <<http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/247/249>>
- SÁNCHEZ SUÁREZ, Alejandro. *La burguesia catalana del siglo XIX en la obra de Jaume Vicens Vives*. Manuscrits 3, Barcelona: Departament d'Història Moderna i Contemporània. Universitat Autònoma de Barcelona, 1986. [consulta: 15 enero 2016]. Disponible en: <www.raco.cat/index.php/Manuscrits/article/download/23102/92337>
- SILVA VILLAR, Luis/ SILVA VILLAR, Susana. “Pérez Hervás: borrado del mapa, y del Espasa” en *Estudios de Lingüística del Español*, 36. Grand Junction, Colorado (EEUU): Colorado Mesa University, UNED, 2015, p.485-495. ISSN: 1139-8736. [consulta: 15 marzo 2014]. Disponible en: <<http://infoling.org/elies/36/elies36-17.pdf>>
- VELASCO SÁNCHEZ, José Tomás. “La Historia del Arte, dirigida por Luis Doménech, de la editorial Montaner y Simón” en *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Revista número 13, Estudios de Arte, Investigación. Zaragoza: ACCA, Diciembre 2010. ISSN 1988-5180. [consulta: 15 septiembre 2014]. Disponible en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=438>>

- VELASCO SÁNCHEZ, José Tomás. “La Ilustración Artística (1882-1916). Noticias artísticas y difusión del arte a través de esta revista “ en *AACA, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Núm. 19 / Junio de 2012. ISSN 1988-5180. [consulta: 15 septiembre 2014]. Disponible en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=646&idrevista=26>>

8.3. Miscelánea de fuentes consultadas

- *Censo de la población de España según el recuento verificado en 24 de mayo de 1857 por la comisión estadística general del reino*. Madrid: Imprenta nacional, 1858

- *Censo de la población de España según el empadronamiento hecho en 31 de diciembre de 1887 por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico*. Tomo I. Madrid: Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1891, p.82-82.

- *Censo de la población de España 1900 por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1903

- Ministerio de Justicia. III Otras disposiciones. Orden JUS/1276/2015, de 18 de junio, por la que se manda expedir, sin perjuicio de tercero de mejor derecho, Real Carta de Sucesión en el título de Conde del Valle de Canet a favor de don Ramón de Capmany y Aubiná.
<<https://www.boe.es/boe/dias/2015/06/30/pdfs/BOE-A-2015-7269.pdf>>

- Sobre el Condado del Valle de Canet y la familia Montaner <https://ca.wikipedia.org/wiki/Comtat_de_la_Vall_de_Canet>

- ANUARIO RIERA <<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004936878&s=0&lang=es>>

- LA VANGUARDIA. Hemeroteca <<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>>

- BARCELOFÍLIA. Inventari de la Barcelona desapareguda
<<http://barcelofilia.blogspot.com.es/2011/01/la-rasa-ferroviaria-del-carrer-arago.html>>

- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. HEMEROTECA DIGITAL. Ilustración artística
<<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001467324>>

- BIBLIOTECA COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA (COAC) Archivo histórico. Fons Lluís Domènech i Montaner <<http://www.coac.net/COAC/centredocumentacio/arxiu/>>

- BIBLIOTECA DE CATALUNYA <<http://cataleg.bnc.cat/>>
- “Fons de l’Editorial Montaner y Simón (1877-1950)” a *Materials en Autògrafs de Borràs*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Secció de Manuscrits, 2008

- BIBLIOTECA UNIVERSITAT DE BARCELONA <<http://cataleg.ub.edu/>>

- BIBLIOTECA ATENEU BARCELONÈS <<http://www.ateneubcn.org/>>

- CONTENIDOS Y SERVICIOS PARA BIBLIOTECAS <<http://www.worldcat.org>>

- LIBRERIAS DE LIBROS ANTIGUOS DE VENTA ON-LINE CONSULTADAS
<<http://www.unilib.com>>
<<http://www.todocoleccion.net/>>
<<http://www.iberlibro.com>>
<<https://www.mercadolibre.com>>
<<http://www.libreriaraimundo.com/libros-antiguos/montaner-y-simon>>

8.4. Nomenclaturas imágenes

- © AFB. Arxiu Fotogràfic de Barcelona
- © AFCEC. Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya
- © Archivo municipal de Barcelona
- © ARXIU MAS. Fundació Institut Amatller d’Art Hispànic
- © BC. Biblioteca de Catalunya
- © BNE. Biblioteca Nacional de España
- © COAC. Col·legi d’Arquitectes de Catalunya
- © IEFC. Institut d’Estudis Fotogràfics de Catalunya
- © El sot de l’Aubó (Carles Sàiz)
- © Família Rodríguez-Filloo.
- © Henri Cambon
- © Jules Pinsard, 1897
- © Koch, Neff & Volckmar GmbH, Stuttgart
- © LBP. Laura Bellver Poissenot
- © Musée Royal de Mariemont
- © Pobles de Catalunya
- © Revista Destino, 1944
- © Revista Gràfica
- © Toni Micó
- © www.antiguedadestecnicas.com
- © www.lecoeurpensif.eu/
- © www.todocoleccion.net

9. Anexos. Inventario obras publicadas (1868-1981)

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1868	GD	Ecós de las Montañas: leyendas históricas	Zorrilla, J.	Doré, G.		43 cm
1868	SH	Historia de los Estados Unidos, desde su primer período hasta nuestros días.	Spencer, J.A./ (Verneuil, E. L. trad.)	grabados de importación		
1870-1871	SC	El mundo antes de la creación de hombre, origen del hombre; Origen del hombre, Problemas y maravillas de la naturaleza.	Figuier, G. L. (Verneuil, E. L. trad.)			29 cm
1871-1873	GD	La Sagrada Biblia traducida de la vulgata latina al español, aclarado el sentido de algunos lugares con la luz que dan los textos originales hebreo y griego	Torres Amat, F. (trad.)	Doré, G.		44 cm
1871-1872	GD	La Divina Comedia	Alighieri, D.	Doré, G.		36 cm
1872-1876		La Creacion: Historia Natural	Vilanova i Piera J. (dir.) (Sociedad de Naturalistas)	Planas, E. / Padró, T. / grabados de importación		33 cm
1873-1874	GD	El paraíso perdido/ El paraíso recobrado	Milton, J.	Doré, G.		22 cm
1874	SC	El hombre y el animal	Mangin, A. (Verneuil, trad.)			29 cm
1875-1876		Geografía Universal	Conrad, Malte-Brun			31 cm
1876-1878		El mundo en la mano: viaje pintoresco: las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros	A.A.V.V.	Doré, G. (Tomo IV) fotograbados		31 cm
1876-1877	SH	Historia de la Revolución Francesa, 1789 á 1815	Thiers, M.A.			32 cm
1877		Atlas Geográfico Universal	Vilanova i Piera J. (dir.)			
1877-1882	SH	Historia general de España, desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII y continuada hasta la muerte de Alfonso XII	Lafuente, M./Coroleu, J.			35 cm
1877-1879		Vida de la Virgen Maria: con la historia de su culto en España	De la Fuente, V.	Overweck / Doré, G.		38 cm
1877		El manuscrito de una Madre: novela de costumbres	Pérez Escrich, E.	Planas, E.		23 cm
1878		El telescopio moderno: estudios generales sobre las obras del P.Secchi, Proctor, Flammarion, Guillemin y otros muchos.	Arcimis, Augusto T.			30 cm
1878		Historia general de América: desde sus tiempos más remotos	Pi y Margall			
1878-1879		La Tierra y sus habitantes: viaje pintoresco a las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros	A.A.V.V.			32 cm
1878-1883	SC	Nueva Geografía Universal	Saint-Martin, V., Malte-Brun (et alt.)	Doré, G. (tomo IV)		30 cm
1880-1883		El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha	Cervantes Saavedra, M.	Balaca, R. / Pellicer, J.L. (Tomo II)		38 cm
1880-1883	SC	Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, Mamíferos I	Dr. Brehm, Alfred E.			32 cm
1880-1883	SC	Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, Mamíferos II	Dr. Brehm, Alfred E.			32 cm
1880-1883	SC	Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, Aves I	Dr. Brehm, Alfred E.			32 cm
1880-1883	SC	Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, Aves II	Dr. Brehm, Alfred E.			32 cm
1880-1883	SC	Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, Reptiles y Peces	Dr. Brehm, Alfred E.			32 cm
(1880) 1887/1889	SC	Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, articulados (VI) Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, Crustáceos, Anélidos, Moluscos, Holotúridos, Polipos, etc. (VII)	Dr. Brehm, Alfred E.			32 cm
(1880) 1889	SC	Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, Botánica	Dr. Brehm, Alfred E.			32 cm

La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922) · Laura Bellver

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
(1880) 1889	SC	Historia Natural : la Creación : Zoología o Reino Animal, Antropología, Botánica, Mineralogía, Geología y Paleontología	Dr. Brehm, Alfred E.			32 cm
1880-1883	SH	La Revolución religiosa: obra filosófica-histórica dividida en cuatro partes: Savonarola, Lutero, Calvino y San Ignacio de Loyola	Castelar, E.			32 cm
1881	SH	Historia Universal	Oncken, G. (dir.)			32 cm
1882		Germania: dos mil años de historia alemana	Scher, J.			
1882-1885	SC	El mundo físico : gravedad, gravitación, luz, calor, electricidad, magnetismo, etc.	Guillemin, A. (Aranda S. Juan, trad.)	grabados de importación		32 cm
1882-1883		Europa pintoresca: descripción general de viajes: ilustrada con numerosos y artísticos grabados y redactada por reputados escritores en vista de los trabajos de los más distinguidos viajeros	A.A.V.V.			31 cm
1882-1916		Revista (La) Ilustración artística : regalo á los señores suscritores de la Biblioteca universal ilustrada	A.A.V.V.			42 cm
1882		La leyenda del Cid	Zorrilla, J.	Pellicer, J.L.		32 cm
1883		Nuestro siglo: reseña histórica de los más importantes acontecimientos sociales, artísticos, científicos e industriales de nuestra época	Leixner, Otto von			31 cm
1883		Orlando Furioso	Ariosto, L.	Doré, G.		
1884		América Pintoresca	Wiener, C. (et alt)			31 cm
1884		Historia de Felipe II	Fornerón, H.			
1884-1885		Obras completas de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas	Saavedra, A. de, Duque de Rivas	Mestres, A./Pellicer, J.L.		31 cm
1884		Compendio de Hidrología Médica, balneoterapia e hidroterapia, con apuntes sobre los establecimientos principales de España y del extranjero	Nadal de Mariezcurrena, A.			
1884-1914		Revista El Salón de la moda : periódico quincenal indispensable para las familias, ilustrado con profusión de grabados en negro y figurines iluminados de las modas de París	A.A.V.V.			39 cm
1885		Historia biográfica de los presidentes de los Estados Unidos	Verneuill, Enrique L.			31 cm
1885		Fábulas de Esopo	Mier, E. (prólogo)			
1885		Catálogo general ilustrado de la primera exposición de acuarelas, dibujos, pinturas al óleo y esculturas	Museo Martorell			23 cm
1885	GD	Fábulas de La Fontaine	La Fontaine	Doré, G.		38 cm
1885-1890		Diccionario de las lenguas española y francesa comparadas...	Fernández Cuesta, N.			28 cm
1886-1887	GD	Historia de las cruzadas	Michaud, J.Fr.	Doré, G.		39 cm
1886		La civilización de los árabes	Le Bon, G.			32 cm
1886	BU	La vida normal y la salud	Dr. Rengade, J.			30 cm
1886		Obras completas de Larra	Larra, Luis M.	Pellicer, J.L.		31 cm
1886-1887		La tierra y el hombre, Descripción pintoresca de nuestro globo y de las diferentes razas que la pueblan: hecha con arreglo a los datos geográficos, etnográficas y estadísticos más recientes	Hellwald, F.	grabados de importación/ fotograbados		32 cm
1886		Los precursores del arte y la industria, Revelaciones de la naturaleza	Wood, J.G.			31 cm
1886	SH	Historia General del Arte. Arquitectura I	Domènech i Montaner, LL.			35 cm
1893	SH	Historia General del Arte. Historia del Traje	Hottenroth, F.			35 cm
1893	SH	Historia General del Arte. Historia del Traje	Hottenroth, F.			35 cm

9. Anexos. Inventario obras publicadas (1868-1981)

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1895	SH	Historia General del Arte. Pintura / escultura	Fontanals del Castillo, J.			35 cm
1897	SH	Historia General del Arte. La ornamentación	Cajal y Pueyo, F.			35 cm
1897	SH	Historia General del Arte. Mueble: tejido, bordado, tapiz / Metalistería, cerámica, vidrios.	Miguel y Badia, F./García Llansó, A.			35 cm
1901	SH	Historia General del Arte. Arquitectura	Puig i Cadafalch, J. (dir.)			35 cm
1901	SH	Historia General del Arte. Arquitectura, láminas	Domènech i Montaner, Ll./Puig i Cadafalch, J.			35 cm
1887	SC	Nueva Geografía Universal (reedición 1878 y 1881)	Saint-Martin, V. (et alt.)			30 cm
1887-1891	SH	Historia General de España	Lafuente, M. (et alt.)		Vilaseca	23 cm
1887-1910	SH	Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes	A.A.V.V.			30 cm
1887		Las plantas que curan y las plantas que matan. Nociones de botánica aplicadas a la higiene doméstica	Dr. Rengade, J.			31 cm
1888		Africa pintoresca, Región de los grandes lagos: el Congo: exploraciones realizadas en el Oeste de África por Saborgnan de Brazza	Giraud, V.			
1888		Obras completas	Campoamor, R.	Pellicer, J.L./Sala, J.E.		32 cm
1888	SH	Historia de los romanos: desde los tiempos más remotos hasta la invasión de los bárbaros	Duruy, V.			32 cm
1888-1889		Las razas humanas	Ratzel, F.			31 cm
1889		Revista de la Exposición Universal de París en 1889	Dumas, F.G. / Fourcaut, L. de			32 cm
1890-1891	BUI	Historia de los griegos, desde los tiempos más remotos hasta la reducción de Grecia a provincia romana	Duruy, V. (Verneuill, trad.)			24 cm
1890	BUI	Viaje por el Nilo	Gonzenbach, E. V.	Mainella, R.		24 cm
1891	BUI	Los misterios del mar: compilación de las obras de Mangin, Fredol, Whympfer, Figuier, Maury, Sonrel y otros	Aranda y Sanjuan, M.		Pascó, J.	24 cm
1891	BUI	Historia de la Guerra franco-alemana de 1870-71	Feld-Mariscal Conde de Moltke			24 cm
1891	BUI	La última sonrisa	Larra, Luis M.	Perea, A.	Pascó, J.	24 cm
1891-1893	BUI	Nerón, estudio histórico	Castelar, E.		Pascó, J.	25 cm
1891-1895	SC	Historia Natural: novísima edición profusamente ilustrada	De Buen, O. (et alt.)			30 cm
1892	SH	Historia de la América Antecolombiana (cambio título)	Pi y Margall			32 cm
1892	SH	Historia del Consulado y del Imperio: continuación de la Revolución Francesa	Thiers, M.A.			31 cm
1892	BUI	América: historia de su descubrimiento, desde los tiempos primitivos hasta los más modernos	Cronau, R.			24 cm
1892-1893	BUI	Ayer, hoy y mañana, ó, La fe, el vapor y la electricidad: cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899	Flores, A	Vázquez, N.	sin ident.	24 cm
1893-1896	BUI	Historia de América, su colonización, dominación e independencia	Coroleu, J.			24 cm
1893-1896	BUI	Tradiciones peruanas	Palma, R.	Vázquez, N.		24 cm
1894	BUI	Ecos de las montañas: leyendas históricas	Zorrilla, J.	Pellicer, J.L.	Vázquez, N.	24 cm
1894-1895	BUI	Obras escogidas	De la Vega, V.	Vázquez, N.		24 cm
1895	BUI	En familia	Malot, H. (Sánchez Abril, trad.)	Lanos, H.		24 cm
1895	BUI	La leyenda de D. Juan Tenorio	Zorrilla, J.	Pellicer, J.L.		24 cm
1895	BU	Sor Clemencia: novela original	Pérez Escrich, E.			22 cm

La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922) · Laura Bellver

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1895	BUI	Los pequeños enamorados	Frontaura, C.			
1895	BUI	La segunda esposa	Marlitt, E. (trad. alemán)			
ca 1895	BUI	La solterona	Marlitt, E. (trad. alemán)			
1896	BUI	¡Si yo fuera rico!	Larra, Luis M.	Riquer, A.	Pascó, J.	24 cm
1896	BUI	La princesita de los brezos	Marlitt, E. (trad. alemán)	Wagner, Erdm.		24 cm
1896	BUI	Para ellas: colección de novelitas y cuentos originales	Sánchez Cantos de Escobar, A.	Cabrinetty, J.	Riquer, A.	24 cm
1897	BUI	La ciencia moderna : sus tendencias y cuestiones con ella relacionadas	Broutá, J.		Riquer, A.	24 cm
1897	BUI	El ídolo: novela contemporánea	García Ladevese, E.	Méndez Bringa	Riquer, A.	24 cm
1897		El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, ed. facsimile	Cervantes Saavedra, M.	no ilustrado		23 cm
1897	BUI	Antología Americana: Colección de composiciones escogidas de los más renombrados poetas americanos	A.A.V.V., poetas americanos	Vázquez, N.	Riquer, A.	24 cm
1898	BUI	El mundo desconocido: dos años en la luna	Sélènes, P.	Gerlier, J.	Gerlier, J.	24 cm
1898		Pensamientos y recuerdos de Othon, Bismarck	Bismarck, O.	Artistas alemanes		22 cm
1898	BUI	Capitulos que se le olvidaron a Cervantes: ensayo de imitación de un libro inimitable	Montalvo, J.	Pellicer, J.L.		24 cm
1898	BUI	La perfecta casada	León, Fray Luis de	Vázquez, N/ Dieguez/ Bacarisas, G.	Riquer, A.	24 cm
1898-1899	BUI	Napoleón III	Saint-Amand, I.			24 cm
1899	BUI	Vida de la Virgen María según la venerable Sor María de Jesús de Agreda	Sor Maria de Agreda (Pardo Bazán, E., prólogo)	Riquer/Doré	Triadó, J.	24 cm
1899	BUI	La vida en la América del Norte	Rousiers, P.	Riviere, J.		24 cm
1900	BUI	Historia de Gil Blas de Santillana	Le Sage (Padre Isla, trad.)	Leloir, M.		
1900	BUI	Cantares populares y literarios	Paláu, M.	García Ramos, J. / Vázquez, N.	Riquer, A.	24 cm
1900	BUI	Quo vadis?: narración histórica del tiempo de Nerón	Sienkiewicz, H.	grabados importación	Triadó, J.	24 cm
1900	BUI	Novelas cortas	De Amicis, E.	Ferraguti, A.	Triadó, J.	
1901	BUI	Oliveiro Cromwel su vida y su carácter: Prec.de estudio histórico del reinado de Carlos I hasta el principio de la Guerra Civil por Alfredo Stern	Paterson, A.	grabados importación	Passos, J.	24 cm
1901	BUI	Astronomía popular: descripción general del cielo	Arcimis, A.		Triadó, J.	24 cm
1901	BUI	La civilizaciones de la India	Le Bon, G.		Triadó, J.	24 cm
1902	BUI	La atmósfera: los grandes fenómenos de la naturaleza	Flammarion, C.		Pascó, J.	24 cm
1902	BUI	Historia de la literatura	Gener, P.		Triadó, J.	25 cm
1902	BUI	Don Perfecto	Ocantos, Carlos M.	Cabrinetty, J.	Triadó, J.	24 cm
1902	BUI	Pablo y Virginia	Saint-Pierre, B. de	Leloir, M.	Triadó, J.	24 cm
1903	BUI	Una mancha de tinta: novela premiada por la Academia Francesa	Bazin, R.	Brouillet, A.		25 cm
1903		Doloras	Campoamor, R.	Pellicer, J.L./Sala, J.E. /Tamburini, J.M		34 cm
1903	BUI	Tradiciones argentinas	Obligado, P.	Vázquez, N.	Passos, J.	
1903	BUI	La enemiga	Fid, J.	Tofani		25 cm
1903		La Industria Electrica en España: estudio económico-legal de la producción y consumo de electricidad y material eléctrico				

9. Anexos. Inventario obras publicadas (1868-1981)

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1904	BUI	Historia de las creencias, supersticiones, usos y costumbres, según el plan del decálogo	Nicolaj, F.		Camps, G.	25 cm
1904	BUI	Valentina: novela	Price, E.C.	Mas y Fondevila	Camps, G.	24 cm
1904	BUI	Mireya: poema provenzal de Federico Mistral puesto en prosa por C.B.F	Mistral, F.	Burnand, E.		25 cm
1905	BUI	Libro de oro de la vida: pensamientos, sentencias, máximas, proverbios, entresacados de las obras de los mejores filósofos y escritores nacionales y extranjeros	Viada y Lluch, L. C.	artistas anónimos. El último dibujo de Riquer	Gual, A.	25 cm
1905	BUI	El calvario: novela de costumbres contemporáneas	Acebal, F.	Azpiazu, S.	Gual, A.	24 cm
1905	BUI	Fausto, tragedia de Goethe	Goethe, Johann W.	artistas alemanes	Vázquez, N.	24 cm
1905	BUI	La sociedad japonesa : usos, costumbres, religión, instituciones, etc.	Bellessort, A.	ilust. fotográfica		25cm
1905	BUI	La casa de los mochuelos	Marlitt, E. (trad. alemán)	artistas alemanes	Fobré ?	24 cm
1906	BUI	En el corazón de Asia. A través del Tibet	Hedin, Sven	ilust. fotográfica	Pascó, J.	
1906	BUI	Tu eres la paz: novela de costumbres contemporáneas	Martínez Sierra, G.	Vázquez Úbeda, C.	Gual, A.	24 cm
1906	BUI	Tristezas y sonrisas	Droz, G.	Vázquez Úbeda, C.	Gual, A.	24 cm
1906	BUI	Cuentos de una reina	Sylva, C.	Elias, Fidus, Kado	sin ident.	24 cm
1906	BUI	Poetas ilustres franceses del siglo XIX	Llorente, T. (trad.)	grabados importación	sin ident.	25 cm
1907	BUI	Calendal: poema	Mistral, F.	Mas y Fondevila		24 cm
1907	BUI	La mujer moderna en la familia: la hija, la esposa, la madre por la condesa de A.	Enseñat, Juan B.	Vázquez, N.	sin ident.	25 cm
1907	BUI	Soledad: novela catalana	Català, V.	Mas y Fondevila	Gual, A.	24 cm
1907	BUI	Pequeñas grandes almas	Martínez Zuviria, G.A.	Opisso, R.	sin ident.	24 cm
1907	BUI	Luz y sombras: novela de costumbres	Lytton, E.B. Barón	Calderé, J.	Gual, A.	24 cm
1908	BUI	Isabel II íntima : apuntes histórico-aneecdóticos de su vida y de su época	Cambroner, C.		sin ident.	24 cm
1908	BUI	Marruecos en nuestros días : descripción histórico-pintoresca de lugares, costumbres, instituciones religiosas, políticas, etc.	Aubin, E.	ilust. fotográfica	sin ident.	24 cm
1908	BUI	La Iliada	Homero	Flaxman/A.J.Church	sin ident.	24 cm
1908	BUI	Maria Antonieta íntima	Enseñat, Juan B.		sin ident.	25 cm
1908	BUI	Colomba	Mérimée, P.	Vierge, D.	sin ident.	25 cm
1909	BUI	Abraham Lincoln, íntimo: apuntes histórico-aneecdóticos de su vida y de su época	Meca, J. et alt.		sin ident.	25 cm
1909	BUI	La emperatriz Eugenia íntima: según las memorias, correspondencias, relaciones y documentos más autorizados de la época	Enseñat, Juan B.		sin ident.	25 cm
1909	BUI	Deuda del corazón. El ángel de la guarda	Selgas, J.	Mas y Fondevila	sin ident.	24 cm
1909	BUI	Memorias del General Kuropatkin: causas de la Guerra Ruso-Japonesa, motivos que influyeron en su resultado. Hechos militares en la Manchuria. Port-Artur. Vladivostok.	Kuropatkin, A.N.			25 cm
1910	BUI	Carmen (La venus de Ille; Arsenia Guillot; El abate Aubin; Las ánimas del purgatorio; Una corrida de toros)	Merimée, P.	Vázquez Úbeda, C.	sin ident.	24 cm
1910	BUI	El emperador Guillermo II, íntimo: según las memorias de la Condesa de Eppinghoven, dama de honor de la emperatriz, y otros documentos de autorizado origen	Enseñat, Juan B.	ilust. fotográfica	sin ident.	24 cm

La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922) · Laura Bellver

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1910	BUI	Jorge Washington íntimo: apuntes histórico-anecdóticos de su vida y de su época: obra escrita en presencia de los Sparks Guizot Spencer Greeley Leicester etc.	Washington, J.		sin ident.	24 cm
1910	BUI	El hombre fantasma	Téramond, G.	Sardá, F.	P.S.L.	24 cm
1910	BUI	La Odisea	Homero (Segalá, L. trad.)	Flaxman/Paget, W.	sin ident.	24 cm
1911	BUI	Tomas A. Edison. Sesenta años de vida íntima del gran inventor	Jones, F.A. (Pérez Hervás, trad.)	ilust. fotográfica	sin ident.	
1911	BUI	La Eneida	Virgilio Maró, P.	Paget, W.	sin ident.	24 cm
1911	BUI	Napoleón I: íntimo: el hombre, el soldado, el cónsul y el emperador en su vida privada	Enseñat, Juan B.			
1911	BUI	Obras escogidas de Gaspar Nuñez de Arce	Nuñez de Arce, G.	Pradilla, Dominguez, Villegas, Plasencia, Villodas, Vallés, Mérida		24 cm
1911-1917		Nueva Geografía Universal: los países y las razas. Obra presentada en forma enteramente nueva, compuesta por eminentes especialistas de Europa y América, con arreglo a los más recientes trabajos e investigaciones de la ciencia	A.A.V.V.			31 cm
1912	BUI	Francisco el expósito: novela de costumbres	Dupin, A. (Sand, G.) (Enseñat, J.B. trad.)	Robaudi, A.		24 cm
1912	BUI	Y el amor dispone	Alanic, M.	Mas y Fondevila		24 cm
1912	BUI	Las creaciones de Shakespeare	Macleod, M.	Browne, G.		s/d
1912	BUI	Napoleón II: l'aiglon: martirio de un príncipe	Enseñat, J. B.			24 cm
1912	BUI	La vida nueva	Alighieri, D.	grabados importación	sin ident.	24 cm
1913	BUI	Jocelyn: poema en verso: diario encontrado en casa de un cura de aldea	Lamartine, A.	Mas y Fondevila	sin ident.	24 cm
1913	BUI	Los lusitadas	Camoens, L.	Gabinet d'Estampes de París	Cardunets, A.	24 cm
1913	BUI	China: dos años en la ciudad prohibida: vida íntima de la emperatriz Tzu Hsi	Der, L.	no		24 cm
1913	BUI	La vida de las abejas	Maeterlinck, M.	Giacomelli, H.	sin ident.	24 cm
1913	BUI	Las creaciones de Schiller	Massaguer, E.		EDOJ	24 cm
1914	BUI	La inteligencia de las flores	Maeterlinck, M. (Enseñat, trad.)			24 cm
1914	BUI	Robinson Crusoe	Defoe, D. (Cambach, J. trad.)	Kauffmann, P.		24 cm
1914	BUI	La abuela (La casa Schilling)	Marlitt, E. (Pablo Rivas, J., trad.)	Claudius, G.	sin ident.	24 cm
1914		Las mil y una noches	Weil, G. (trad.)	Schultz Wettel, F.		31 cm
1914		La divina Comedia	Alighieri, D.	Flaxman, J.		28 cm
1914	BUI	La mujer y el trabajo: reflexiones sobre la cuestión feminista.	Schréiner, O. (Flora Ossette, trad.)	fotografía documental	Cardunets, A.	24 cm
1914	BUI	Obras poéticas de Enrique Heine	Pablo Rivas, J. (trad.)	Humann, P./Grot Johann, P.		24 cm
1915	BUI	Historia y costumbres de los gitanos : Colección de cuentos viejos y nuevos dichos y timos graciosos, maldiciones y refranes netamente gitanos: diccionario español - gitano - germanesco: dialecto de los gitanos	Pabanó, F.M.	fotografía documental	Canellas, J.	24 cm
1915	BUI	El vuelo de un águila	Ethel M.Dell (Pérez Hervás, J. trad.)	Mas y Fondevila	Cardunets, A.	24 cm

9. Anexos. Inventario obras publicadas (1868-1981)

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1915	BUI	Los pecados capitales	Viada y Lluch, L.C.	Triadó, J. (et alt.)	sin ident.	24 cm
1915	BUI	El libro de la familia. Modo de formar el alma, el corazón, la voluntad, la inteligencia y el carácter de los niños y de la juventud.	Enseñat, J. B.		Cardunets, A.	24 cm
1915	BUI	Modo de ser feliz en el matrimonio	Pablo Rivas, J.		Cardunets, A.	24 cm
1916	BUI	Las mujeres de Cervantes	Sánchez Rojas, J.	Mas y Fondevila / Passos	Passos, J	24 cm
1916	BUI	Vida y semblanza de Cervantes	Oliver, M. dels Sants		Passos, J	24 cm
1916	BUI	Historia del renacimiento	Pérez Hervás, J.		Passos, J.	24 cm
1917		Diccionario de Diccionarios. Castellano, latino, portugués, francés, italiano y alemán	Dr. Masriera Colomer, A.	no		28 cm
1917-1922	SH	Historia Universal escrita parcialmente por profesores especialistas. Incluye Nuestro Siglo e Historia de la guerra de 1914.	Oncken, G. (dir.)			25 cm
1919	SH	Historia crítica del reinado de Don Alfonso XIII, durante su minoridad bajo la regencia de su madre Doña Maria Cristina de Austria	Maura Gamazo, G.			22 cm
1920		Diccionario de medicina práctica	Morris, M. (dir.) Pi y Sunyer (correc.)			28 cm
1922	SH	Costumbres del universo: narración popular de las costumbres, ceremonias, ritos y supersticiones de todos los países.	A.A.V.V.			30 cm
1923		Narraciones mitológicas	Fumagalli, P.	Capmany, R.		25 cm
1923		Lo que dicen Alba, Concepción Alexandre, Altamira, Auñón, Azorín...				23 cm
1923		Las Andanzas de Clorinda, o, Los galanes y el tío	Cavestany, J. A.			19 cm
1923-1930		Nobiliari general català de llinatges: Catalunya, València, Mallorca, Roselló	Domènech i Roura, F.			35 cm
1924		Historia del teatro español: comediantes - escritores - curiosidades escénicas	Díaz de Escovar, N / Lasso de la Vega, F.			24 cm
1924		San Martín: 1820-1822: episodio de la independencia peruana	Dávalos, Lissón, P.			25 cm
1925		Tratamiento de la diabetes sacarina con observaciones basadas en tres mil casos	Joslin, Elliot P.			
1925	OC	La locura de Almayer	Conrad, J.	no		19 cm
1925	OC	Alma rusa (Under Western eyes)	Conrad, J.	no		19 cm
1925		A Sangre y fuego	Sienkiewicz, Henryk			19 cm
1926		Obras Completas de Homero: La Iliada, La Odisea, Himnos, Batracomiomaquia i Epigramas.	Homero/ Segalá y Estallega (trad.)			29 cm
1926		El País del Dorado	Sanz Mazuera, P.			20 cm
1926	OC	Nostromo: relato de un litoral	Conrad, J.	no		19 cm
1927		Nueva Mitología ilustrada documental, artística i literaria	Richepin, J.			33 cm
1927		Himnos homéricos. Batracomiomaquia. Epigramas. Fragmentos de poemas cíclicos	Homero (Segalá, L., trad.)			27 cm
1927		Historia y arquitectura del Monasterio de Poblet	Domènech i Montaner, LL			29 cm
1927	OC	Lord Jim: narración	Conrad, J.	no		18 cm
1928	OC	Gaspar Ruiz	Conrad, J.	no		19 cm
1928-1933		Geografía Universal	Vidal de la Blache, Paul Gallois, L.			28 cm
1929		Fausto. Tragedia	Goethe, J.			24 cm

La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922) · Laura Bellver

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1930		Historia de la Guerra de 1914: sus causas, su desarrollo, sus efectos	Banús y Comas, C.			25 cm
1930	BC 1	Metamorfosis de los animales marinos	Joubin, L.			22 cm
1930		Luis XV y Mme. de Pompadour	Nolhac, P.			25 cm
1930		Atlas internacional del Touring Club Italiano: ciento setenta y seis mapas principales y ciento treinta y nueve mapas parciales y de detalle	Bertarelli, L.V. (dir.)			49 cm
1931	OC	Juventud; seguida de La posada de las dos brujas; y un socio	Conrad, J.	no		19 cm
1931	OC	El corazón de las tinieblas	Conrad, J.	no		19 cm
1931		Entre mareas	Conrad, J.	no		19 cm
1931	OC	La línea de sombra: una confesión	Conrad, J.	no		18 cm
1931		José Conrad (1857-1924): el autor y su obra	Estelrich, J.	no		18 cm
1931	BC 3	El espacio y el tiempo	Bore, É.			22 cm
1931		La ornamentación policroma en todos los estilos históricos	Speltz, A.	Speltz, A.		39 cm
1932	TNT	Catalanismo y reforma hispánica	Estelric, J.			19 cm
1932	OC	El cabo de la cuerda	Conrad, J.			18 cm
1932	OC	El negro del "Narcissus"	Conrad, J.			18 cm
1932	OC	El rescate: un romance de los Bajíos	Conrad, J.	no		19 cm
1933	BC 4	El Sol	Bruhat, G.			22 cm
1933		Historia del reinado de Don Alfonso XIII	Fernández Almagro, M.			24 cm
1934		Colección Tesoro de la Juventud, enciclopedia infantil				
1934	BC 5	Las Coloides y el estado coloidal	Boutaric, A.			22 cm
1934		Cómo sería una nueva guerra	Estelrich, J./ Unión Interparlamentaria			25 cm
1935	BC 6	El azar	Borel, E.			22 cm
1935		El agente secreto: una historia simple	Conrad, J.			18 cm
1935		La flecha de oro: una novela entre dos notas	Conrad, J.			18 cm
1936		Obras Maestras de la Literatura Universal: Don Quijote de la Mancha, Las mil y una noches y otras				
1936	BC 7	La Ciencia de ver y el bienestar humano	Luckiesh, M.			22 cm
1936	BC8	Astronomía: introducción a su estudio	Esclangon, E.			22 cm
1936	BC 2	La Aviación actual: estudio aerodinámico y ensayos de los aviones: la aviación actual y la seguridad	Toussaints, A.			22 cm
1936		Modo de ser feliz en el matrimonio (reedición 1915)				
1936		Repúblicas centro y sudamericanas: época contemporánea	Fernández Almagro, M.			
1937		Novelas Ejemplares	Cervantes Saavedra, M.	Paret, L.		28 cm
1937	EH	Les Stances	Moréas, J.	Capmany, R.		26 cm
1939		Historia Universal incluye Repúblicas centro y sud americanas.				
1939		Novelas de Aventuras: las Aventuras de Robinson Crusoe.				
1940		El Santuario del Hort (San Lorenzo de Morunys)	Ferrando Roig, J			19 cm
1940		Operaciones militares de la guerra de España 1936-1939	Lojendio, Luís M.	Turell, V. (?)		23 cm
1940		Fábulas de La Fontaine	La Fontaine, J.	Oudry		25 cm

9. Anexos. Inventario obras publicadas (1868-1981)

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1940		Gramática elemental de la lengua latina	Valentí Fiol, E. (et alt.)			
1940		Normas eclesiásticas sobre Arte Sagrado	Roig, F.			
1941		Triduo Sacro, Colección de poesías en que se expresan los misterios de la Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo.	Barrera, J. (prólogo)			18 cm
1941	BS	Hermann y Dorotea	Goethe, J.	Freiherr von Ramberg, A.		13 cm
1941		La virgen del Vinyet (Sitges)	Ferrando Roig, J			19 cm
1941	CV	Notas al vuelo	Martí Olibet, P.			
1941		Fin de paisaje: Doce Haikais de Occidente	Junoy, J.M.	Capmany, R.		28 cm
1941	BS	Mireya	Mistral, F.	Palet, J.		13 cm
1941	BS	La Bien Plantada	D' Ors, E.			13 cm
1941	CP	Poesías	Espronceda, J.			
1941		La Basílica de la Merced	Ferrando Roig, J.	Casanova		19 cm
1942	CP	Estudios realizados por eminentes personalidades sobre La guerra Moderna.				
1942		Historia de Alemania y de su ejército (1918-1938),	Benoist-Méchin			24 cm
1942		Historia General Moderna, del Renacimiento a la crisis del siglo XX	Vicens Vives, J.			24 cm
1942	BS	El lago de Immen	Storm, T.			13 cm
1942	EH	Rimas	Bécquer, G. A.	Capmany, R.		18 cm
1942		Obra completas	Manrique, J.			12 cm
1942	EH	Poesias	Juan de la Cruz, Sant.	Capmany, R.		23 cm
1943	EB	Los diálogos de la pasión meditabunda	D' Ors, E.	Capmany, R.		
1943	EH	Idilios y Epigramas	Teócrito (Montes de Oca y Obregón, I., trad.)	Chimot, E.		29 cm
1943	PS	Poesías	Teresa de Jesús, Santa	Palet, J		12 cm
1943	BS 10	Yamile	Bordeaux, H.	Opisso, A.		13 cm
1943	CP	Musa varia	Quevedo, F.			13 cm
1943	CP	Poesías	Fray Luis de León			13 cm
1943	CP	Obra lírica	Calderón de la Barca, P.			13 cm
1943	CP	Madrigales: sonetos y otras composiciones escogidas	Cetina, G.			13 cm
1943	BS 11	Cuentos de Boz	Dickens, C.			13 cm
1943	BS 13	Episodios de una vida tunante	Eichendorf, J.F	Ribas, Marta		13 cm
1943	BS	La aguja en el pajar	Castelo Branco, C.			13 cm
1943		Prometeo encadenado	Esquilo			s/d
1943		Adorno de las Bodas Espirituales	Ruysbroeck, J.			16 cm
1943	TL	Manual de Epicteto seguido de La Tabla de Cebes	Epicteto			16 cm
1943		Memorias de Enrique Esmond	Thackeray, W. M.	Ribas, M.		21 cm
1944		Quo vadis?: narración histórica del tiempo de Nerón	Sienkiewicz, H.	Ribas, M.		22 cm
1944		Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español	Puig i Claramunt, A.			25 cm
1944		Tú eres la paz (reedición 1906)	Martínez Sierra, G.	Morató, L.		22 cm
1944	BS 17	El amigo Fritz	Erckmann-Chatrian	Ribas		13 cm
1944	BS 18	El filtro mágico	Messina, A.	Guerrero, J.		13 cm
1944	BS 19	Brujas la muerta	Rodenbach, G.	Chico, J.		13 cm

La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922) · Laura Bellver

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1944	CP	Poesías	Herrera, F.			12 cm
1944	EH	Castillo interior, o, Las Moradas	Teresa de Jesús, Santa	Palet, J.		17 cm
1944	EH	Sonetos	Shakespeare	Ribas, M.		
1944		Sonetos Españoles	Solervicens, J. Bta. (selec.)	Ricart, E.C.		18 cm
1944		Poesías varias	Zorrilla, J.			12 cm
1944	PS	Poesía (1924-1944)	González-Ruano, C.			24 cm
1944		Epístolas y otras poesías	Hurtado de Mendoza, D.			12 cm
1944	BS33	Inés de las Sierras	Nodier, C.			13 cm
1944	HEP	Napoleón en Santa Elena, col. "Hombres, épocas, países".	Aubry, O.			25 cm
1944	HEP	Paulina Bonaparte	Kühn, J.			22 cm
1944	CA 1	En la Soledad del Tiempo	Ridruejo, D.	Capmany, R.		24 cm
1944	CA 2	Poesía (1924-1944)	González-Ruano, C.	Flores, P.		24 cm
1944	TL.	De la brevedad de la vida y otros diálogos	Sèneca, L.			16 cm
1944	BS16	Confidencias de un clarinete	Erckmann-Chatrion	Ribas, M.		13 cm
1944		El Real Monasterio de Santa María de Poblet -joya arquitectónica, centro de cultura, panteón de reyes, deber de nuestra generación	Bertrán Güell, F.			22 cm
1945		Nuevos senderos de la ciencia	Eddington, Arthur S.			20 cm
1945	TL.	Soliloquios	Marc Aurelio			
1945	CP	Antología	Gómez de Avellaneda, G.			12 cm
1945	CP	Poesías castellanas y Fragmentos de Los Lusíadas	de Camões, L.			12 cm
1945		Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español	Puig i Claramunt, A.	Capmany, R., Clará, J., Aguilar Ortiz, Ribas, M.	Muntañola, M.	25 cm
1945	NSI	Escenas andaluzas: seguidas de novelas y cuentos	Estébanez Calderon, S.			22 cm
1945	BS	Peter sin sombra	Chamiso, Adelbert von	Riu, P.		13 cm
1945	BS21	Noches	Tasso, Torquato	Chico, J.		13 cm
1945	EH	Psiquis y Cupido	La Fontaine, J.	Opisso, A.		25 cm
1945		La estrella de los Mares	Peisson, E. (Castro, C., trad.)	Coll, A.		
1945	EH	El pobrecito Hablador	Larra, Mariano J.	Ribas, M.		
1945	BS20	Manon Lescaut	Prévost, abbé			13 cm
1945	BS22	El camino de la felicidad	Heyse, P.	Ribas, M.		13 cm
1945	BS23	Trilby	Nodier, C.	Ribas, M.		13 cm
1945	BS24	El epicúreo	Moore, T.	Opisso, A.		13 cm
1945	BS25	Boda Tardía	Soldevila, C.			13 cm
1945		El pabellón de Porcelana: poesías chinas	Gutiérrez Marín, M.	Chico, J.		18 cm
1946	CP	Antología	Argensola, Lupericio L.			
1946	CP	Madrigales: sonetos y otras composiciones escogidas	Cetina, G.	Ricart, E. C.		13 cm
1946	HEP	Bernard Shaw	Pearson, H.			22 cm
1946	BS	La Rosa blanca	Meredith, G.			13 cm
1946		Elogio a la ancianidad: la "Obra de los homenajes a la Vejez" y su influencia educativa	Amigó, L.			22 cm
1946		Del barro de que estamos hechos	Kermach, W.			21 cm
1946	EH	El libro del Té	Okakura, K.	Coll, A.		25 cm

9. Anexos. Inventario obras publicadas (1868-1981)

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1946	BHM	El gran Teatro del Liceo	Artis, J.			
1946		Volpone o El Zorro	Jonson, B.	Capmany, R.		
1946	CAM	Cartas amatorias/ Maria Alcofarado	Guilleragues, G. J. de Lavergne	Opisso / Camps		22 cm
1946	BS27	El último Abencerraje	Chateaubriand, F.R.			13 cm
1946	BS29	Graziella	Lamartine, A.			13 cm
1946	BS30	Lerke	Tügel, L.			13 cm
1946	BS31	Atala y René	Chateaubriand, F.R.			13 cm
1946	BS32	La mujer del capitán	Lewis, E.			13 cm
1946	PS	Antología	Coronado, C.	Ribas, M.		12 cm
1946	BS35	Alta Selva	Stifter, A.			13 cm
1946	BS37	La fermata	Hoffmann, E.T.A.			13 cm
1946		El Africa francesa en crisis	Abb-el-Mizan			21 cm
1946		Coplas, sonetos y otras poesías	Boscán, J.			12 cm
1946		Las flores del bien	Pemán, J.M.			22 cm
1946		Ha vuelto a la tierra: novela	Webb, Mary G.M.			18 cm
1947	CA	Juventud en el claustro	Blajot, J.	Capmany, R.		25 cm
1947	CP	Amarilis en la feria	Jefferies, R.			22 cm
1947		Vida y semblanza de Cervantes	Oliver, M. dels Sants			23 cm
1947		Geografía Universal (21 volúmenes): Islas Británicas, Centro Europa, Países Mediterráneos (Italia y Países Bálticos), Rúsia, Asia Occidental, Asia Monzónica, Oceanía, África septentrional, África ecuatorial, América septentrional, México, América central, Antillas, América del sur, Países Andinos, etc	A.A.V.V.			
1947	HEP	El principe de Viana: un destino frustrado	Iribarren, M.			23 cm
1947	BHM	Barcelona Historica y Monumental: La Casa de la Ciudad, La fiesta del Corpus, La invasión Napoleónica, El gremio de maestros zapateros, La Iglesia de los Santos Justo y Pastor, El Archivo de la Corona de Aragón, Un siglo de modas barcelonesas (1750-1850)				
1947		Ballet y Baile español	Claramunt, P.			
1947		Mi baile	Escudero, V.			29 cm
1947		Entremeses	Cervantes Saavedra, M.	Capmany, R./ Ricart, E.C.		
1947		Elucidario crítico	Montoliu, M.			23 cm
1947		La vida nueva (reedición)	Alighieri, D.	Capmany, R.		
1947	CA	Veruela, Juventud en el claustro	Blajot, J.	Capmany, R.		
1947	CC	Què diuen els ocells?,	Verdaguer, J., mossen	Coll, A.		
1947	CC.	Corpus Christi	Verdaguer, J., mossen	Coll, A.		
1947	CC	Flors de Maria	Verdaguer, J., mossen	Coll, A.		
1947	CM	L' Alegria que passa	Rusiñol, S.	Capmany, R.		33,5 cm
1947	CA	La Victoria del Cristo de Lepanto	Carrero Blanco, L.	Capmany, R.		33 cm
1948		Cartas de San Francisco Javier	Sola, J.			
1940 (?)		La Mare de Déu de l'Estany : les imatges de la verge i dels sants a Catalunya	Junyent, E.			36 cm
1948		El Libro de Navidad: las fiestas de Navidad, Año Nuevo y Epifanía en la historia, la leyenda, la literatura y las bellas artes				27 cm

La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922) · Laura Bellver

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1948-1949		Obras de Juan Estelrich	Estelrich, J.			22 cm
1948	CP	La Lira de las musas	Bocángel y Unzueta, G.			12 cm
1948	HEP	El archiduque errante Luis Salvador de Austria	Ferrà i Juan, B. L.			22 cm
1948		El Renacimiento musulmán	Ghirelli, A.			22 cm
1948	CA 3	Fuga:1944-1948	Bonnin Armstrong, A.	Capmany, R.		24 cm
1948	BHM	La Sardana a Catalunya	Capmany, A.			22 cm
1948	EH	El Caballero de la Rosa	Hofmannsthal, H.	Chico, J.M.		
1948		Goigs en lloança de la Verge de Montserrat	P. Hilari d'Arenys de Mar	Coll, A.		
1948		Goigs d'alta senyoria al gloriós cavaller i màrtir Sant Jordi, patró de Catalunya	P. Hilari d'Arenys de Mar	Coll, A.		
1948		Tres goigs a la llaor de nostra Santa Maria del Bon Viatge	P. Hilari d'Arenys de Mar	Ricart, E. C.		
1948		Goigs a llaor del gloriós Sant Magi de la Brufaganya	P. Hilari d'Arenys de Mar	Gelabert, A.		
1948		Goigs a lloança i honor de Sant Pere	P. Hilari d'Arenys de Mar	Tormo, E		
1948		A sant antoni abat invocate a favor del bestiar	P. Hilari d'Arenys de Mar	Marlet, R.		
1948		Las cartas de Sant Francesc Xavier	Francesc Xavier, sant			16 cm
		Lloances de gran plesenteria a la Divina pastora de les ànimes	P. Hilari d'Arenys de Mar	Casanova, M.		32 cm
1948		Misisipí	Montaner, J.	Sisquella, A.		19 cm
1948		El llanto de Europa	Vilarrubias Solanes, Felio A.	Capmany, R.		24 cm
1948	COE 1	Las profecías se cumplen	Estelrich, J.			22 cm
1949	COE 2	La Falsa paz	Estelrich, J.			21 cm
1950		Les imatges de la Verge i dels Sants a Catalunya		Marlet, R., Capmany, R., Coll, A., Vila Arrufat, A., Marc, P., Ricart, E. C.		
1951	C	Cuatro lances de boda	Sánchez Mazas, R.			20 cm
1951		Obras completas de Virgilio	Virgilio, Maró, Publi			28 cm
1951		Los intereses creados: comedia de polichinelas en dos actos, tres cuadros y un prólogo	Benavente, J.	Astort, I.C.		21 cm
1952	MOC	La Celestina	Rojas, F.			28 cm
1952-1954		España: geografía física	Solé i Sabarís, LL.			
1954		Teatro, Selección de obras de Lope de Vega	Vega, Lope de,	reproducciones fotográficas		28 cm
1955		La tierra antes de la historia: los orígenes de la vida y del hombre	Perrier, E.	Rioja, E.		24 cm
1955	CEP	Geografía de España y Portugal	Terán, M.			28 cm
1956	CA	Máximas	La Rochefoucauld, F.			15,5 cm
1956	U	El libro de nuestros hijos	A.A.V.V.			
1956		Oráculo manual y arte de prudencia	Gracián, B.			
1956-1960		Enciclopedia Uteha para la juventud	González Porto (dir.)			29 cm
1958	CEP	España: geografía regional	Casas Torres, J.M.			28 cm
1958		Historia General del Arte	Mále, É., (dir.) Conte-neau, G. et alt.			28 cm
1958		La Humanidad prehistórica,	Maluquer de Motes, J.			24 cm
1959		Historia del Arte. En todos los tiempos y pueblos	Woermann, K.			28 cm
1959		Diccionario literario	González Porto (dir.)			

9. Anexos. Inventario obras publicadas (1868-1981)

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1959		Obras dramáticas de Roswitha	Roswitha, von G.			13 cm
1959		Enciclopedia de la literatura francesa	Nathan, J.			
1960		Cuando florece el llanto	Victoria, L.			
1961		El libro de oro de los niños. Un mundo maravilloso para la infancia	Jarnes, B.	Doperto, Luis (dir.)		
1962	U	La aparición del libro	Febvre, L. / Martin, H.J.			
1963		Diccionario de autores: de todos los tiempos y de todos los países	González Porto-Bompiani			23 cm
		Astronomía Popular	Danjón, A. / Flammarion, C.			
		Historia del Traje en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días	Boucher, F.			
1964		Colección Cultura General (169 títulos)				
1950-1964	U	Diccionario Enciclopédico Uteha				24 cm
		Enciclopedia de la mujer				
		Diccionario de nombres propios				
		Onomástica hispanoamericana				
		Enciclopedia de la fábUlla				
		Enciclopedia cultural				
		Biblioteca de síntesis histórica				
		Arquitectura-ingeniería				
		Manuales Uteha de Ciencias Matemáticas, Física, Ciencias Naturales, Medicina, Tecnología, Psicología, Filosofía, Geografía, Historia, Ciencias Sociales, Comerciales, Educación, Contes infantiles, etc.				
1965		Manual de tablas y formulas matemáticas	Stevens, R.			
1966	GEP	España: geografía regional	Casas Torres, J. M.			28 cm
1966	MT	Matemáticas generales	Denis-Papin, M.			19 cm
		La humanidad antes de la aparición de la escritura	Bosch-Gimpera, P.			
1966		Manual de Farmacología, acción y uso de los medicamentos	Windsor, Cutting C.			24 cm
1966		Cálculo plástico de las construcciones	Massonnet, Ch.			
1966		Elementos de resistencia de materiales	Timoshenko, S.			24 cm
1966		Manual práctico del automovilista	Brooks, R.			20 cm
1966		Principios de química	Hildebrand, J.H.			s/d
1967	GEP	España: geografía regional	Vilà Valentí, J. (et alt.)			28 cm
1967		Aventuras en álgebra	Crowder, N. A.			23 cm
1967		Curso práctico de trigonometría	Crowder, N.A.			23 cm
1967		Breve historia del periódico norteamericano	Tebbel, J.			22 cm
1967	EVP3	Enciclopedia de la decoración	A.A.V.V.			21 cm
1968		El juego y los deportes	González Porto, J.M. (dir.)			
1968		Geometría analítica. Un enfoque vectorial	Wexler, C.			
1968		Química Moderna	Frey, Paul R.			24 cm
1968	TL	El sentido de la Belleza	Santayana, G.			
1969	HGH	Historia de la Edad Media, vol I	Lacarra, J. M.			22 cm
1969	HGH	Historia de la Edad Media, vol II	Reglá, J.			22 cm
1969		La Mitología en la vida de los pueblos	Prampolini, G.			29 cm

La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922) · Laura Bellver

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1969		Problemas de mecánica general	Cabbannes, H.			24 cm
1970		El Ermitage, Leningrado	s/autor			32 cm
1970		Calculo diferencial e integral	Piskunov, N.			24 cm
1970	HGH	Historia de Grecia	Sánchez Ruipérez, M.			22 cm
1970	HGH	Historia de Roma	Pericot i Garcia, L.			22 cm
1970	HGH	Historia del Antiguo Oriente	Tovar, A.			22 cm
1970	CN	Botanica	Théron, A.			24 cm
1970		Geología	Rudel, A.			24 cm
1970		Fertilidad de los suelos y fertilizantes	Tisdale, Samuel L.			
1970		Introducción al álgebra y análisis moderno	Zamansky, M.			24 cm
1970		Calculo diferencial e integral	Piskunov, N.			24 cm
1970		El libro de nuestro siglo: Tesoro cultural	A.A.V.V.			28 cm
1971		Diccionario Manual Enciclopèdico para todos	A.A.V.V.			24 cm
1972	EVP4	Enciclopedia del ama de casa	A.A.V.V.			21 cm
1973?	EVP	Enciclopedia de la Vida Práctica	A.A.V.V.			21 cm
1972	CN	Zoología	Villeneuve, F.			29 cm
1972?	CN	Biología	Vallin, J.			24 cm
1972		Álgebra elemental	Hall, H.S.			24 cm
1973		Historia de la Filosofía	Abbagnano, N.			22 cm
1973		Victoria: la novela de una isla	Conrad, J.			17 cm
1973	EVP5	Enciclopedia del "bricolaje": el arte de las reparaciones domésticas				21 cm
1974		Enciclopedia universo : el mundo de los astros, pequeñas y grandes conquistas el mundo que nos rodea, la leyenda de los dioses, la vida y el hombre, historia de nuestra fe, la vida de los animales, la vida de las plantas, España, historia del arte, la literatura a través de los tiempos, personajes de la historia, países del mundo, etc.				25 cm
1974		Enciclopedia Uteha para la Juventud				
1971		El Diccionario Manual Enciclopèdico para todos				
		la Pinacoteca del Museo del Ermitage de Leningrado				
		Naturaleza y propiedades de los suelos	Buickman H./ Brady N.C			
1977	CA	La Ben nascuda: replica a "La ben plantada"	Llorens i Jordana, R.			19 cm
1978		Diccionario literario: apéndice de obras	Bompiani, V.			23 cm
1978		Enciclopedia La vida en el planeta tierra (20 vol.): El Desierto Viviente, El Bosque Viviente, El Hombre y la Naturaleza, El Mundo de los Seres Vivientes, El Mundo que no vemos, La Corteza Terrestre, El Aire que nos rodea, El Mundo de las Plantas, El Mundo de las Praderas , Mares y Océanos, Ríos y Lagos, La Vida en las Montañas, La Vida en las Zonas Polares, La Vida en las Islas, Naturaleza y Vida Urbana, La Estructura Vital, Contaminación, La Conservación del Medio Ambiente, El Futuro de la Vida				
1978		Biblioteca de contabilidad superior	Finney, Harry. A.			
1979		Pueblos de la tierra				
1979		Enciclopedia manual para todos				
1979		Física moderna	White, Harvey E.			23 cm

9. Anexos. Inventario obras publicadas (1868-1981)

fecha edición	Col.	título	autor literario	ilustrador interior	ilustrador cubierta	formato
1979		Contabilidad de costos: Principios y práctica: La primera fase de control administrativo para alcanzar el objetivo de las utilidades en las operaciones de los negocios	Neuner, John J.W.			
1979	BT	Historia de la música	Abbiati, F.			
1979	BT	Historia del Cine				26 cm
1979	BT	El mundo del deporte	A.A.V.V.			26 cm
1979	BT	Grandes obras de la literatura	A.A.V.V.			26 cm
1979		Máquinas eléctricas	Kostenko, M. P.			24 cm
1979		Resistencia de materiales	Sloane, A.			22 cm
1980		Enfoque práctico de las operaciones de la matemática financiera	T. González Català, V.			22 cm

Nomenclatures:

BC	Biblioteca científica
BE	Biblioteca espiritual
BHM	Col. Barcelona Histórica y Monumental, Duran Sanpere, A. (dir.)
NSI	Biblioteca Novelas Selectas Ilustradas
BT	Biblioteca Temática Montaner y Simón
BS	Biblioteca Selección
BU	Biblioteca Universal
BUI	Biblioteca Universal Ilustrada
CA	Colección Ariel, de poesía moderna
CAM	Colección Artemisa
CC	Colección Casiopea, ediciones en catalan
CG	Colección Goigs
GEP	Colección Geografía España y Portugal
HEP	Colección Hombres, épocas, países.
CM	Colección Medusa, ediciones de teatro en catalan
CN	Colección Montaner y Simón de Ciencias Naturales
COE	Obras de Joan Estelrich
CP	Colección "Polimnia"
MT	Manuales Técnicos
CV	Colección "Varia"
EB	Ediciones de Bibliófilo
EH	Ediciones Hora
EVP	Enciclopedia Vida práctica
GD	Obras ilustr. Gustave Doré
HGH	Historia general de la humanidad, Vivens Vives (dir.)
OC	Obras de Joseph Conrad
MCO	Obras Maestras de clásicos de Occidente
PS	Poesía, selecciones
SC	Serie Ciencias
SH	Serie Historia
TL	Colección Tolle Lege de oralistas clásicos
TNT	Temas de nuestro tiempo



BIBLIOTECA UNIVERSAL ILUSTRADA (1890-1916)

Cubiertas



1890-1891

1890

1891

1891

1891



1891-1893

1892

1892-1893

1893-1896

1893-1896



1894

1894-1895

1895

1895

1895



1895

1896

1896

1896

1897

9. Anexos. Cubiertas Biblioteca Universal Ilustrada (1890-1916)



1897

1898

1898

1898

1898



1898-1899

1899

1899

1900

1900



1900

1900

1901

1901

1901



1902

1902

1902

1902

1903



1903

1903

1904

1904

1904



1905

1905

1905

1905

1905



1906

1906

1906

1906

1906



1907

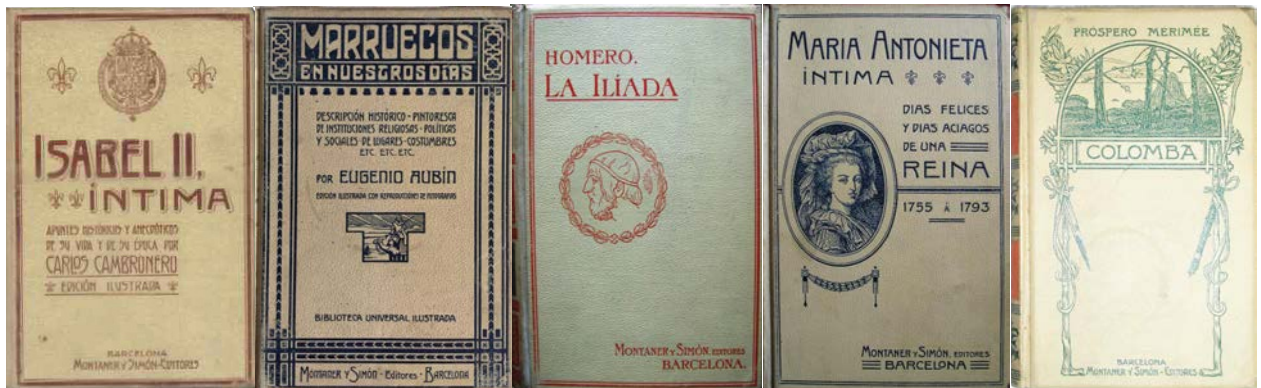
1907

1907

1907

1907

9. Anexos. Cubiertas Biblioteca Universal Ilustrada (1890-1916)



1908

1908

1908

1908

1908



1909

1909

1909

1909

1910



1910

1910

1910

1910

1911



1911

1911

1911

1912

1912



1912

1912

1912

1913

1913

1913

1913

1913

1914

1914

1914

1914

1914

1915

1915

1915

1915

1915

1916

1916

1916

Diseño e ilustración de las cubiertas de la colección Biblioteca Universal Ilustrada publicadas por la editorial Montaner y Simón (1890-1916) © LBP

De esta Tesis, *La editorial Montaner y Simón (1868-1981). El esplendor del libro industrial ilustrado (1868-1922)* se han impreso seis ejemplares a color sobre papel estucado mate de 115 gr. El texto se ha compuesto con la letra *Minion Pro* (Robert Slimbach, 1990). Acabada de imprimir y encuadernar el 30 de septiembre de 2016.

