

DE LO EFÍMERO PERMANENTE

FERNANDO BOUZA

Hay muchas maneras de firmar una obra, tantas, quizá, como autores. En la España de 1885, el año en el que murió Rosalía de Castro y Alejandro Sawa publicaba *La mujer de todo el mundo*, una señorita, imaginamos que satisfecha, le ponía fecha a su álbum personal. De cuadros coloristas, presididas por una evidente voluntad de orden y simetría en la acumulación, que no está lejos de la escenografía teatral, sus abigarradas composiciones han sido construidas con cromos, recortes, anuncios, felicitaciones, tarjetas de comercio y otras muestras de la más variada y efímera papelería (cat. 180)¹.

A su manera, el álbum resume bien el ideal alfonsino de mujer burguesa, sentimental y aniñada, pero dotada de la tenacidad y la diligencia necesarias para ordenar aquel pequeño universo de papel, cuya última escena está reservada a proclamar el nombre de su creadora. Con las letras de un alfabeto troquelado, dispuestas de la forma más delicada, ella se firma así: ENRIQUETASANFIZ². He aquí a una, sin duda orgullosa, autora³.

El *Álbum de cromos* de Enriqueta Sanfiz es una de las piezas más apreciables del rico conjunto de *ephemera* que atesora la Biblioteca Nacional de España⁴, una colección merecedora de atención especialísima por su fragilidad y, de hecho, por la rareza de sus fondos, en otro tiempo minusvalorados como casi todo lo relacionado con la vida cotidiana. Desde la perspectiva de la historia cultural, sin embargo, estas pequeñas muestras de lo efímero son de importancia extraordinaria, porque revelan la difusión y la circulación masiva de modelos y pautas de comportamiento, al tiempo que, como en el caso que acabamos de recordar, muestran cuáles eran sus formas de apropiación a escala individual.

¹ *Álbum de cromos de Enriqueta Sanfiz*. 1885. Treinta y nueve composiciones. BNE, Eph. 653-L (1-39). Véase Rosario Ramos, *Ephemera. La vida sobre papel*. Colección de la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional, 2003, p. 322.

² *Álbum de cromos de Enriqueta Sanfiz*. 1885. BNE, Eph. 653-L, 39.

³ Es interesante observar que, salvo un título inicial, Enriqueta Sanfiz no recurre a la pluma en su álbum, pero, sin embargo, escribe con letras troqueladas, como otras mujeres habían escrito con aguja. Sobre estas otras formas de escritura femenina, véanse Ann Rosalind Jones, «Needle, scepter, sovereignty: the Queen of Sheba in English women's amateur needlework», *Early Modern Culture. An electronic seminar* 3 (2003), <http://eserver.org/emc/1-3/issue3.html>; y A. R. Jones y Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁴ R. Ramos, *Ephemera. La vida sobre papel...*, cit.



Álbum de cromos de Enriqueta Sanfiz [Lámina 39] (cat. 180).

Los elementos que empleaba Enriqueta Sanfiz para componer sus láminas tienen que ver, en especial, con géneros menores de la producción editorial, como los cromos, las felicitaciones o las tarjetas de publicidad que regalaban firmas y establecimientos comerciales. En ese sentido, están bastante próximos a los carteles anunciadores de productos de gran consumo, publicaciones o espectáculos de variada índole, que cumplían similar función de propaganda y atracción.

La Biblioteca Nacional también posee una importante colección de carteles⁵, la cual, como ha señalado Elena Santiago, empezó a formarse en fecha tan temprana como 1867 a instancia de Genaro Alenda, quien propuso la creación de una nueva sección de Varios en la que se reuniesen esos impresos menores «a los que se solía llamar “papeles volantes” o “piezas fugitivas”»⁶. Hermosa y elocuente descripción, a cuyo amparo empezaron a llegar a la Biblioteca Nacional carteles como los que pueden ser vistos en la presente exposición (cat. 187-192). De cronología cercana al *Álbum de Sanfiz*, le prestan, por cierto, una atención especial al reclamo y al consumo femeninos, pero, ahora, a enorme tamaño, sobre todo si los comparamos con los cromos de la curiosa Enriqueta.

Los carteles seleccionados ilustran de manera brillante la extraordinaria oferta de imágenes publicitarias, pero también de textos, que podrían ser vistos en las ciudades españolas llegado el último cuarto del siglo XIX. Y es que, para entonces, ni la intimidad de los espacios privados ni la abierta exposición de los públicos podría entenderse sin una proliferación extraordinaria de textos e imágenes reproducidos de forma masiva.

Bien lo decía Genaro Alenda cuando en su proyecto para la creación de una Sala de Varios animaba a que «de los anuncios con que en papeles de gran marca suelen entapizarse las esquinas, serían asimismo de guardar los que destacasen por la originalidad de sus formas, su fantástica redacción y lo bizarro de sus figuras, o por darse a conocer algún nuevo invento, o alguna nueva patraña. Procuremos en fin, recoger en nuestro depósito cuantos papeles descubran de alguna manera el carácter, el espíritu y tendencia moral, los gustos, las extravagancias y los disparates del tiempo»⁷.

Es posible que estas piezas no se merezcan un lugar de excelencia en la historia literaria o artística, pero, sin duda, son magníficos testimonios de la cultura y de la oferta visual de su época. Por otra parte, no hay que olvidar que su historia es larga, mucho más de lo que se suele pensar, pues hunden sus raíces en lo que en el Siglo de Oro se conocía como menudencias de imprenta con las que se satisfacía bien las demandas de un consumo masivo, cercano a la literatura de cordel y a las relaciones de sucesos, bien las necesidades de la ocasión.

Si, en el primer caso, las tiradas podían llegar a ser enormes, en este segundo el número de ejemplares editados sería mucho menor y, por lo general, se encuentran en el contexto de una ocasión festiva o ceremonial. Además de los ejemplos de poesía visual y romances mudos (cat. 62), es posible encontrar carteles en los que se anunciaba la defensa de una tesis, en ocasiones con una disposición de imagen y texto muy moderna, o se fijaban las condiciones de los certámenes poéticos y demás justas literarias. Uno de estos casos es el del cartel *Espada invencible y vitoriosa de Marte*, organizado en las «escuelas kon-plutenses» de Alcalá con motivo de la subida a los altares de Fernando III en 1671 (cat. 176).

Para la ocasión, como era habitual, se instituyeron diferentes premios a los autores de las mejores composiciones, quienes podían esperar recibir jarros de plata, guantes de ámbar, láminas ricas, libras de chocolate o, claro, algún libro de la mejor impresión. No obstante, también «los que más desafinaren la voz en graznidos broncos, o los que hizieren las peores poesías» se verían



Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos* [Estampa n.º 2, «Gazetetera. Crieuse de Gazette, et d'Almanaks»] (cat. 179).

⁵ *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2002.

⁶ Elena Santiago, «Historia de la colección de carteles antiguos de la Biblioteca Nacional», *Memoria de la seducción...*, cit., pp. 19-31, p. 19 para la cita.

⁷ Genaro Alenda Mira de Perceval, *Proyecto de una sala de varios en la Biblioteca Nacional presentado al Excelentísimo Ministro de Fomento*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Estradas, s. a. [1867], p. 36. Citamos por E. Santiago, «Historia de la colección...», cit., p. 23.

⁸ *Espada invencible y vitoriosa de Marte*, [Alcalá de Henares, Taller de María Fernández, 1671].

⁹ Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*, Madrid, Casa de M[iguel]. Copin, Carrera de San Gerónimo, 1777, 2, «Gazetetera. Crieuse de Gazette, et d'Almanaks», sobre composición de Manuel de la Cruz.

¹⁰ Hans Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

¹¹ Alejo Carpentier, ¡Ecué-yamba-ó! *Historia afrocubana*, Madrid, Editorial España, 1933, pp. 46-47. El temporal escribía con las letras de un anuncio de Cigarros Colón.

¹² *Vuelo de la «Serenísima» sobre Viena*, Barcelona, Oliva de Vilanova, s. a. [1918]. Sobre la empresa, véase Giorgio Evangelisti, *La scrittura nel vento. Gabriele d'Annunzio e il volo su Vienna. Immagini e documenti*, Firenze, Olimpia, 1999.

recompensados con particulares galardones que estarían a la altura de sus composiciones. A saber, «al primero una resma de papel costero, y un mazo de cañones. Al segundo unas mechas amarillas de lana. Al tercero una libra de tabaco de Somonte en una caja de plomo»⁸.

Sin duda, tanto en su objetivo como en su inspiración, este cartel responde claramente a una tradición letrada que recurría a la imprenta con la misma naturalidad con la que otros lo hacían para imprimir pliegos sueltos o coplas de ciego, que vendería unA de los populares gaceterAs, como la que grabó Juan de la Cruz Cano en su dieciochesca *Colección de trajes de España* (cat. 179)⁹.

Aun en su modestia material, los productos de estos géneros menores constituyen una de las caras del poliedro múltiple de las culturas visual y escrita históricamente consideradas. Al fin y al cabo, su valor fundamental reside en su capacidad para hacer lo efímero constante, crear memoria de cosas, hechos, afectos y personas, algo que, por otra parte, se encuentra en la raíz misma de, por ejemplo, monumentos mayores de la imprenta y del grabado como los grandes libros de exequias, fiestas o entradas (cat. 173-175). En el fondo, son expresión, tanto como éstos, de la existencia del público moderno, esa comunidad inasible, pero muy real, que han venido a conformar las nuevas técnicas de reproducción de imágenes y textos que no han dejado de evolucionar desde el siglo xv.

Conviene destacar que una de las características más interesantes de la imprenta y del grabado modernos y contemporáneos es la de haber estado abiertos a todos los grupos sociales sin importar su estado. No hay que buscar razones de especial y generosa liberalidad para que así fuera, sino recordar, sin más, que su historia es también la de un mercado y unas mercancías, dejando a un lado qué pudiera llegar a imprimirse o grabarse.

Esa condición mercantil y utilitaria sale a relucir a la perfección en el *Libro de geometría* de Juan de Alcega (cat. 178), una obra curiosísima que incluye patrones de sastrería, un producto editorial en el que se contiene la práctica de un oficio común, con *trazas* para cualquier clase de traje. Y, por ello, si antes decíamos que ningún espacio, público o privado, parecía quedar libre de imágenes y textos, ahora podemos asegurar que tampoco ningún estrato social lo estuvo, porque, como el Alcaná toledano que se recorre en *Don Quijote*, todo parecía haberse llenado de papeles, incluso la humana imaginación.

El evidente orgullo que el hombre siente por la escritura y los libros como frutos predilectos de su ingenio se esconde tras la pretensión de que la naturaleza los quiere imitar. Tal pretensión, no exenta de soberbia, le ha hecho suponer que, a su manera, la naturaleza también escribe y se deja leer. Han surgido, así, las más felices metáforas a propósito



Vuelo de la «Serenísima» sobre Viena, Barcelona, Oliva de Vilanova, s.a. [1918]. Colección particular.

de la legibilidad del mundo¹⁰ y algunas evocadoras imágenes maravillosas en las que, por ejemplo, los temporales firman su propia obra de destructiva creación.

En ¡*Ecué-yamba-ól!*, la historia afrocubana que Alejo Carpentier publicó en el Madrid de 1933, se presenta la particular manera de componer propia de la desatada naturaleza tropical. La furia del viento juega con un anodino rótulo luminoso de publicidad y, «transformando el cielo en alfabeto», hace caer al suelo distintas letras hasta dejar escrito ese *C. C. LÓN* que se podrá leer cuando pase el temporal¹¹. Pero, claro, ese tipo de fenómenos meteorológicos letrados podía llegar a ser real.

La mañana del 9 de agosto de 1918, cuando se acercaba ya el final de la primera guerra mundial, la más extraña de las lluvias empezó a caer sobre los vieneses y su ciudad. Cientos de miles de proclamas en italiano y en alemán fueron lanzadas sobre el corazón de la capital austriaca por la escuadrilla volante *Serenissima* que comandaba Gabriele d'Annunzio. En España, la imprenta Oliva de Vilanova publicó las fotografías aéreas que dejaban constancia de la poética lluvia tipográfica descargando, con un halo futurista, sobre el centro de Viena, entre el Graben y la catedral de San Esteban¹².

No era, ni mucho menos, la primera vez que el cielo se rompía en escritura sobre los habitantes de una ciudad. En la Sevilla de 1671, que, como las divertidas «escuelas kon-plutenses», celebraba la santidad de Fernando III, los asistentes a las fiestas de la catedral pudieron contemplar una

lluvia de «tempestades de flores», al tiempo de cantarse el Gloria, y «nevando entre ellas copos de cedulillas en vitela iluminadas con motes festivos al Santo Rey y efigies suyas matizadas de vivos colores y oro»¹³.

Las grandes máquinas levantadas en el templo hispalense se recogen en un extraordinario libro de las *Fiestas* que hizo Fernando de la Torre Farfán, quizá uno de los más hermosos en este género que ha llegado a producir la imprenta hispana (cat. 175). Sin restarle un ápice de magnificencia a los historiados programas decorativos con los que se adornó la catedral, esa nieve escrita de copos de pergamino parece captar la esencia misma de lo barroco.

Lo extraordinario de su efímero debía hacerse recuerdo impercedero en los asistentes y en evocación maravillosa del instante para cuantos pudieran, entonces o más tarde, leer la relación y, aún más, los textos que cayeron de las bóvedas¹⁴. Lo mismo podría decirse de los espectadores a distancia, temporal o espacial, que pudieran contemplar con deleite y fascinación las estampas y los textos de libros tan bellos como la *Descripción de las honras* que se celebraron a la muerte de Felipe IV en el madrileño Real Convento de la Encarnación, descritas con todo detalle por Pedro Rodríguez de Monforte (cat. 174).

En él, los grabados de Pedro de Villafranca rebosan de imágenes emblemáticas que nos trasladan la particular tanatología barroca, con sus permanentes referencias a la fugacidad de la vida. Como, por ejemplo, en esa lámina fascinante en la que, bajo el lema agustiniano *Latet ultimus dies ut observentur omnes [dies]*¹⁵, se acercan a una llama siete mariposas, cada una portando las iniciales de un día de la semana sobre sus alas¹⁶. Y, como decía uno de los que se encargaron de las preceptivas aprobaciones para que la *Descripción* pudiera imprimirse, la obra salía con la intención de llegar «no sólo a los ojos de España, sino a los del mundo»¹⁷, que pudo, antes y ahora, dejarse fascinar por un aleteo suspenso. Pero ¿por qué pueden tanto la imprenta y el grabado? ¿De dónde les viene ese poder suyo para romper espacios y tiempos? Un sabio jesuita puede venir a ayudarnos a encontrar la respuesta.

Profesor de los Reales Estudios de Madrid en la década de 1630, el jesuita Claude Clément nos ha dejado un precioso manual que enseña cómo ordenar, decorar, conservar y, en suma, usar una biblioteca, bien fuera pública, bien privada (cat. 171)¹⁸. En el mejor estilo barroco, para portada del tratado, publicado en Lyon, se eligió un antiguo diseño que, sobre composición de P. P. Rubens, ya había servido años antes de frontispicio a un tratado óptico de François de Aguilón, miembro también de la Compañía de Jesús¹⁹. Apenas algunos detalles fueron introducidos en la hermosa composición rubensiana con el objeto de acomodarla convenientemente a los que iban a ser sus nuevos contexto y función.

Se añadieron, así, los bustos de Felipe IV, protector de los Reales Estudios de la Compañía en la corte de la Monarquía, y de Felipe II, como fundador de la Biblioteca de San Lorenzo el Real del Escorial, de la que, por otra parte, el volumen contenía una detallada descripción. De esta manera, Clément venía a hacer hincapié de manera expresa en la protección y el apoyo que los reyes españoles dispensaban a los libros o a las letras, y esto en un momento en el que tal cosa no era, en modo alguno, baladí.

Por entonces, la corte madrileña era escenario de una trascendental polémica a propósito de la instrucción que debía recibir Baltasar Carlos, heredero a la sazón de la Corona, hijo y bisnieto de los monarcas efigiados en el libro. A este respecto, la postura del jesuita no podía ser otra

¹³ *Fiestas de la santa iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del... rey San Fernando el tercero de Castilla y de León concedido a todas las iglesias de España por... Clemente X...*, En Sevilla, en casa de la viuda de Nicolás Rodríguez, 1671, p. 281.

¹⁴ Los textos de esos copos escritos se transcriben en *Fiestas...*, cit., pp. 282-283.

¹⁵ Agustín de Hipona, *De doctrina christiana*, 2, Sermo 39, 1. [De eo quod scriptum est: Ne tardes converti ad Deum neque differas de die in diem].

¹⁶ Sobre la obra, véase Steven N. Orso, *Art and death at the Spanish Habsburg court. The royal exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

¹⁷ Diego Felipe de Albornoz, «Aprovación», en Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la cathólica Magestad de D. Phelippe quarto rey de las Españas y del nuevo mundo en el real convento de la Encarnación*, Madrid, por Francisco Nieto, 1666, sin foliar.

¹⁸ *Musæi sive bibliothecæ tam privatæ quam publicæ extractio, instructio, cura, usus libri IV. Accessit accurata descriptio Regiæ Bibliothecæ S. Laurentii Escoriali*, Lugduni, sumptibus Iacobi Prost, 1635.

¹⁹ François de Aguilón, *Opticorum libri sex. Philosophis iuxta ac mathematicis utiles*, Antuerpiæ, ex officina Plantiniana apud Viduam et filios J. Moreti, 1613. Véase August Ziggela, *François de Aguilón S. J. (1567-1617). Scientist and architect*, Roma, Institutum Historicum S. I., 1983.

²⁰ *Musæi sive bibliothecæ...*, cit., «[Dedicatoria] Philippo IV Regi Catholico», sin foliar. Sobre el debate, remitimos a Fernando Bouza, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.

²¹ *Musæi...*, cit., pp. 283-284.

²² Caius Plinius Secundus Maior, *Naturalis historiae libri XXXVII*, XIII, 68: *Nondum palustria attingimus nec fructes annium; prius tamen quam digrediamur ab Ægypto, et papyri natura dicitur, cum chartæ usu maxime humanitas vitæ constet, certe memoria.*

²³ Clément, *Musæi...*, p. 284 [... scientiam ac momento longe lateque diffundendam].

que la de inclinarse porque se educase al príncipe en la familiaridad de las letras, frente a los que insistían en que a las personas reales les era conveniente «non togam sed paludamentum», es decir, no las letras, sino las armas²⁰. Sea como fuere, los *Musæi sive bibliothecæ libri IV* son, a su manera, un particular encomio de los valores de la cultura letrada, una empresa laudatoria para la que, por supuesto, su autor tenía más que buenas razones personales, pues todo en su ejecución está impregnado del particular saber que conceden los libros.

Ni que decir tiene que Claude Clément le ha reservado en su magno tratado de 1635 un papel de especial importancia a la tipografía, a la que presenta como una suerte de consumación de la escritura, de lo mucho que ésta ya había concedido a la humanidad y de cuánto todavía se podía esperar de ella. Y, hombre agradecido, el sabio jesuita se detiene en unas páginas memorables a explicar por qué se le debía tanto al arte tipográfico de su tiempo.

Gracias a él, en primer lugar, había sido posible levantar una república de las letras de la que formaban parte no sólo escritores y lectores, sino también maestros y discípulos. Este último extremo es digno de ser destacado, porque una parte no pequeña de la deuda letrada con la tipografía tenía que ver con la articulación de una larga tradición que había

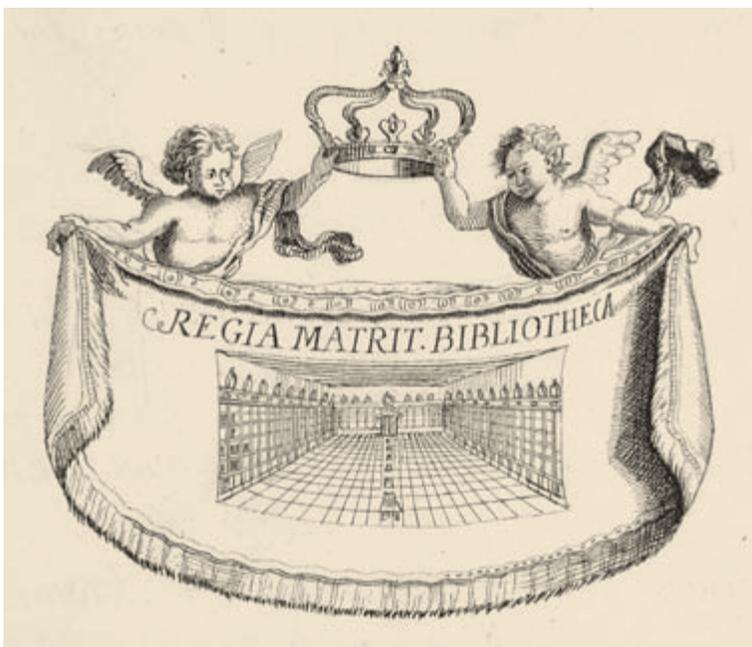


Jan van der Straet, *Nova reperta*, ca. 1600 [Estampa n.º 4: «Impressio librorum»]. Madrid, Biblioteca Nacional, ER/1605.

venido a perpetuarse en torno al libro impreso²¹. Además, aquella extraordinaria capacidad de dotar de memoria imperecedera a la vida humana que ya Plinio el Viejo había señalado a propósito de la antigua escritura manual sobre «papyri & chartæ»²² quedaba superada por la moderna tipografía con sus moldes y prensas. Qué se podría decir, pregunta Clément, de un medio que permitía que el conocimiento fuese difundido antes, en mayor medida y en un mayor número de lugares²³.

Merece la pena llamar la atención sobre el hecho de que, por razones obvias, para entonar un elogio de la letra impresa no se pudiera recurrir a la cita literal de alguna de las muchas y bien asentadas *autoritates* clásicas, lo que, como se sabe, constituía un hábito cultural muy arraigado en la época. Este hecho, menos trivial de lo que parece, debió ayudar a forzar que se reflexionase sobre el cambio que suponía la tipografía, incluida de pleno derecho en el grupo de nuevas invenciones que, como la brújula, la pólvora, la pintura al óleo o los territorios americanos, no cabía reducir a la herencia de la Antigüedad y era, por tanto, plenamente patrimonio moderno. Así, en la serie titulada, precisamente, *Nova reperta*, lo nuevo que ha sido hallado o inventado, que se grabó en Amberes a partir de composiciones de Jan van der Straet, se ha reservado un lugar para la impresión tipográfica, como también para el grabado calcográfico.

Frente al extendido tópico contemporáneo que suele alejar lo visual de lo escrito, prefiriendo acercar, de hecho, las imágenes al dominio conceptual de lo oral, la tipografía y la calcografía clásicas tenían muchos puntos en común, empezando porque sus técnicas de reproducción se basaban en prensas y tórculos. Además, como se puede ver en algunos ejemplos magníficos en esta exposición (cat. 173-175), muchas estampas se difundían como ilustraciones de libros impresos, lo que, claro está, no impedía la circulación independiente de grabados o de mapas, muy favorecida por el empleo de planchas de cobre frente a los tacos xilográficos.



Regia Matritensis Bibliotheca [p. 79. Sala de la Biblioteca Real] (cat. 172).



Orientaciones para el trabajo de las delegaciones locales de propaganda, Subsecretaría de Propaganda. Sección de Información Popular, Barcelona, s.a. Ilustraciones de Gori Muñoz. Colección particular.

Libros, estampas y mapas son cosas que hoy consideramos tan comunes que cuesta trabajo imaginar un tiempo en el que no lo fueron. Sin embargo, esta circunstancia no se remonta demasiado en el pasado histórico europeo y occidental, pudiéndose cifrar en el final del Medievo e inicios de la Edad Moderna el punto de inflexión para su paulatina transformación en realidades de verdadera naturaleza cotidiana.

Como es bien sabido, los libros, las estampas y los mapas dejaron de ser propiamente *objetos*, que cabía incluso atesorar por sí mismos dado su valor intrínseco²⁴, para devenir en las más comunes *mercancías* gracias al desarrollo de nuevas técnicas para su producción y, lo que es más importante, para la obtención de sus copias. Es cierto que la aparición de nuevas tecnologías, en este caso genéricamente, de impresión y grabado, no hubiera supuesto demasiado si, al mismo tiempo, no hubiera habido agentes dispuestos a sacar todo el partido de ellas.

Así, sin la necesaria participación de poderes y autores, de un lado, y de la variada cohorte de libreros y editores costeadores, de otro, es posible que la tipografía y la calcografía no hubiesen tenido los efectos multiplicadores que, sin duda, tuvieron²⁵. Por razones distintas, fueron estos agentes quienes tuvieron interés en que los libros, las estampas y los mapas fuesen más, que sus copias se obtuviesen en menor tiempo, que resultasen comparativamente más baratas y, algo crucial, que fuesen más iguales en sus distintos ejemplares.

Éstos son algunos de los principales rasgos que permitirían definir, en sus términos más generales, lo que suponía querer dar un texto o una imagen a la prensa tipográfica o al tórculo calcográfico²⁶. Y, repárese, no están muy lejos del antes citado elogio de Claude Clément, de su insistencia en que se había logrado difundir el saber en menor tiempo, en mayor medida y en número mayor de lugares «momento longe lateque».

Gracias a que su procedimiento de copia era mecánico a partir de la repetida estampación de unos mismos moldes o planchas, la tipografía y la calcografía hicieron posible que las copias en circulación de un texto o de una imagen fueran más, cupiese la posibilidad de llegar a adquirirlas a menor precio y, si se permite esta expresión, fuesen más iguales entre ellas. Es cierto que esta mecánica reproductiva hacía que los impresos y los grabados fuesen más vulgares o más comunes porque eran iguales para todos, lo que exigía que hubiese de recurrirse a las técnicas propias del manuscrito si se quería dotarlos de mayor distinción, como sucede con el magnífico ejemplar de la *Pompa introitus* de Fernando de Austria (cat. 173) que fue solemnizado, valga la expresión, al tirlarlo sobre vitela y colorear sus grabados.

²⁴ Algo de esa consideración objetual persiste en la noción de raro en la bibliofilia moderna y contemporánea. Véase Antoine Coron (dir.), *Des livres rares depuis l'invention de l'imprimerie. Catalogue de l'exposition organisée par la Bibliothèque nationale de France du 29 avril au 26 juillet 1998*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998.

²⁵ Remitimos a Fernando Bouza, «Para qué imprimir: de autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Historia Moderna* (Madrid), 18, (1997) pp. 31-50.

²⁶ Para una presentación esencial de lo que supone estar impreso o grabado frente al manuscrito y sus traslados, véase la síntesis de Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal, 1994.

²⁷ Orientaciones para el trabajo de las delegaciones locales de propaganda, Subsecretaría de Propaganda. Sección de Información Popular, Barcelona, s. a. Ilustraciones de Gori Muñoz.

Pero, conviene insistir en esto, con los impresos comunes se sentaban las bases para la creación de un público verdaderamente moderno, entendido como una masa de personas que están unidas por el consumo de un mismo producto sin importar ni cuál sea su condición social, ni su edad, ni su sexo, ni tampoco su residencia. Un público de estas características es sólo posible si se dispone de una tecnología de obtención de copias como la tipografía o la calcografía.

Esto es así porque, en primer lugar, se exige la previa circulación de un gran número de copias idénticas, o casi. Sólo entonces se está en las condiciones de que existan públicos técnicamente indiscriminados, cuyos componentes no se conocen entre sí y, sin embargo, forman una suerte de comunidad al ver una misma imagen y al leer o, antes de la alfabetización masiva que no se alcanzará en Europa hasta los siglos XIX y XX, oír leer un mismo texto.

Dejando a un lado la calcografía, que no ha merecido, por desgracia, la misma atención que su paralelo tipográfico, la imprenta siempre mantendrá su condición de haber sido una de las *nova reperta*. Cosa distinta es que, a la luz de los estudios actuales, pueda mantener su condición de revolución, esa imagen heroica y casi mítica con la que la Ilustración la vinculó a su idea de progreso histórico, sentando las bases del macluhiano tópico del *homo typographicus* como quintaesencia de la modernidad.

Poco queda hoy en día de ese tópico que vinculaba estrechamente la modernidad a la lectura de textos impresos en silencio, es decir, de una manera individual y, supuestamente, con una forma de apropiación racional. Conviene repetir, una vez más, que la primitiva imprenta no se caracterizó especialmente por buscar, afanosa y rupturista, novedades científicas o filosóficas, sino que, por el contrario, su catálogo inicial se nutrió, en lo esencial, de las autoridades clásicas y cristianas, para las que existía un mercado asentado.

Las autoridades, de hecho, se difundieron aún más gracias a los extraordinarios efectos difusores de la imprenta. Lo que sí hizo ésta, no obstante, fue posibilitar el debate científico y filosófico ofreciendo el extraordinario botín de las *auctoritates* en texto uniforme a un público que, por vez primera, pudo establecer un debate en torno a ellas y, a la postre, derribarlas. Así creó la imprenta un público moderno para la ciencia.

De la misma forma, la imprenta y el grabado ayudaron al establecimiento de la moderna propaganda política, haciendo posible la difusión de los mensajes que deseaban dar a conocer los distintos poderes,

enfrentados entre sí o interesados en fortalecer su propia imagen entre sus súbditos. Desde finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, cuando, entre otros príncipes, el emperador Maximiliano I empezó a recurrir a ellos como artesanos de su gloria, tipógrafos y grabadores han desempeñado un papel de enorme importancia, primero, en la construcción de la majestad real y, más tarde, en la mitografía nacional.

También la historia de la propaganda política puede recorrerse, a su manera, en esta exposición, comenzando por los dibujos coloreados del *Triunfo del emperador Maximiliano I*, cuyos extraordinarios diseños fueron pensados como modelo para las xilografías que dejarían constancia de la gloria imperial del Habsburgo, vencedor de batallas en Utrecht y Güeldres (cat. 177). Esa historia alcanza a los siglos XIX y XX, cuando carteles, prensa y fotografías pasan a ocupar el lugar que antes se les reservaba a grabados y arquitecturas efímeras. En esto, la propaganda bélica de los grandes conflictos de los siglos XIX y XX sería incomprendible sin la cartelística y la fotografía, cuyo eco se deja ver en una selección de fotografías de la guerra civil española, apenas una muestra de la rica colección fotográfica de la Biblioteca Nacional.

Como señalaban, por ejemplo, las *Orientaciones* de la Sección de Información Popular del Gobierno republicano, uno de los temas preferentes de la labor propagandística era, precisamente, el de «la incorporación de la mujer al trabajo»²⁷. Y, así, la mujer y sus muchos trabajos, tal y como la representaron algunos fotógrafos españoles durante la contienda, ha sido el tema elegido para realizar esa selección (cat. 182-186).

Una de las mayores grandezas de la Biblioteca Nacional de España es, en suma, la de albergar en su seno tan extraordinaria variedad de piezas, desde trazas de sastre hasta carteles de circo, de fotografías de mujeres trabajadoras a exequias reales y entradas principescas, del diseño de la magnificencia regia a cuadros de cromos de una señorita curiosa.

Dentro de unos años se cumplirá el tercer centenario de su establecimiento por real orden de Felipe V en 1711. Entonces era la Real Biblioteca Pública y empezó a dotarse de sus primeros catálogos para permitir ordenar y conocer los tesoros de sus fondos, como el que se ocupaba de las secciones geográfica y cronológica (cat. 172). La historia de sus colecciones, la historia de su progresiva ampliación, es también la historia de lo público en España y de su construcción en y gracias a piezas fugitivas que pronto encontraron un lugar permanente en sus salas.