

EL PAPEL EN LA EXPEDICIÓN DEL NUEVO REINO DE GRANADA

Gloria Pérez de Rada

*Ponencia presentada por Gloria Pérez de Rada
en el II Congreso Nacional de Historia del Papel en
España. Cuenca 9-12 de julio de 1997*

La España Ilustrada del XVIII, en el ámbito de la Historia Natural, da como fruto las Reales Expediciones Científicas al Nuevo Mundo, y entre ellas, la que sin duda tuvo una mayor relevancia en el campo de producción artística, es por tipo y formato de papel, por la técnica de ejecución y por la cantidad de obra producida, la de José Celestino Mutis, proyectada y llevada a cabo en el Nuevo Reyno de Granada, actual Colombia.

José Celestino Mutis y Bosio, nace en Cádiz en 1732, una vez terminados sus estudios de medicina, acompaña como médico, al recién nombrado Virrey de Nueva Granada D. Pedro Messia de la Cerda. Embarcan en 1760, rumbo a Cartagena de Indias.

Se instalan en la capital del virreinato, Santa Fé de Bogotá, allí compagina su trabajo de médico con varios proyectos particulares, y la enseñanza de matemáticas y astronomía en el Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario.

Experimentó las aplicaciones farmacológicas de distintas plantas americanas y tras descubrir varias especies de quinas, publica en 1793 “el arcano de la quina”, y se ocupó en varios proyectos, entre los cuáles estaba el obtener rendimiento de unas minas de plata, y el estudio de plantas, animales y minerales.

En 1772 se ordena sacerdote, en uno de sus via-

jes por Nueva Granada, conoce al Arzobispo Antonio Caballero y Góngora, quién una vez nombrado Virrey de Nueva Granada en 1782, ayudará a Mutis a poner en marcha la expedición botánica de la flora neogranadina, expedición que el rey Carlos III aprueba mediante cédula real en 1783.

Objetivo de la expedición, entre otros, eran “recoger las curiosidades de la naturaleza de Nuevo Mundo, conocerlas, describirlas, dibujarlas”. La residencia de la expedición queda fijada en Mariquita, localidad dónde permanece, hasta 1790, que traslada su sede a Santa Fé.

Mutis muere en 1808, en su testamento dispone que sea Rizo el que supervise el trabajo de los pintores, ya que ostentaba el cargo de mayordomo de la expedición y era el encargado de la escuela de dibujantes. Como sustituto y nuevo Director en la expedición nombra a su sobrino Sinforoso Mutis.

Los trabajos de la Expedición continúan, aunque de una forma más ralentizada, hasta 1816, año en que el General Pablo Morillo, militar español, manda a Sinforoso que inventaríe y embale todos los materiales generados por la expedición, y que se encontraban en Santa Fé, los envía a Madrid en 104 cajas; 48 eran de pliegos de herbario con unos 20.000 ejemplares, aproximadamente, 14 cajas de dibujos, una de manuscritos; y el resto de semillas, frutos y muestras de madera y minerales, envió que queda depositado en el Real Jardín Botánico de Madrid.

Es en el s. XVIII, cuándo aparece el dibujo científico, como un dibujo técnico, destinado a un colec-

tivo especializado (los estudiosos de la materia), portador de una información muy específica. A través de estos dibujos, se pretende divulgar, con todo detalle, el conocimiento de la flora y fauna americana, entre los naturalistas de la época.

El dibujo científico junto con el costumbrista que plasma paisajes, tipos y costumbres, y las descripciones de los diarios de viaje, dan una idea bastante exacta de lo que los viajeros o expedicionarios encontraron a su paso por el Nuevo Mundo.

El dibujo científico, en este caso el botánico, aparte de su valor estético, que sin duda lo tiene y mucho, es material de estudio, tiene que sustituir a la naturaleza, en todo su detalle, para poder determinar sobre ellos, ya que esta nueva naturaleza descubierta, tan desconocido, era una fuente de riqueza y de diversidad.

La colección de estos dibujos por su formato folio mayor, por la calidad del papel, por el colorido de los pigmentos utilizados, y por la novedad de las plantas representadas ha sido llamado por alguno “pasma de belleza y sabiduría”. La calidad y cantidad de la obra indica la existencia de un taller organizado, con artistas especializados en el dibujo botánico, en esto se diferencia de otras expediciones, en las que trabajaban uno o dos pintores como dibujantes, pero no especialmente formados para un tipo de dibujo, sino que pintaban o dibujaban todo tipo de temática en la que los expedicionarios estuvieran interesados.

Los pintores de esta expedición, más de treinta, son colombianos y quiteños, sólo dos fueron españoles, José Calzado y Sebastián Méndez, discípulos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, se adaptaron mal al taller americano, lo que hace decir a Mutis “...no quiero grandes oficiales, ni yo los necesito. Me ha sido más fácil y siempre me lo será, manejar gente más dócil, aunque menos hábil, porque yo suplo por la instrucción que les doy la habilidad que les falta en los principios, y de este modo compenso la indocilidad de los oficiales españoles, que siempre prueban mal en América...”

El taller dirigido por Rizo funcionaba como un taller de artesanos, Rizo les iniciaba en el oficio y les distribuía el trabajo. La disciplina y formación impuesta, hace de todos ellos excelentes copistas, con un estilo bastante común a todos ellos. Son precisamente los artistas quiteños, los que al firmar sus obras, añaden al nombre las abreviaturas “Americ. Pinx.”, perpetuando, de este modo el carácter americano de la empresa artística y el grado alcanzado en el nivel de la ilustración científica, equiparable,

e incluso superior a la de sus contemporáneos europeos.

El primer nombramiento oficial, como dibujante de la expedición, se realiza en 1783, en la persona de Pablo Antonio García, pintor que ya llevaba tiempo trabajando para Mutis. En diciembre de ese mismo año, Francisco Javier Matis, se incorpora al equipo, es uno de los que más y mejores dibujos ejecuta, 248, en el tamaño folio mayor y también es el autor de la mayoría de los 1010 dibujos de las anatomías. Este pintor estuvo adscrito a la expedición, hasta su total disolución en 1816, luego crea escuela propia.

En 1784 se incorpora Salvador Rizo, siendo nombrado primer pintor, y también “Mayordomo” de la expedición, es el que ostenta el cargo de director de la escuela de dibujantes, el encargado de la formación de los nuevos artistas, Rizo ha dejado firmadas 158 dibujos en folio mayor.

Los pintores iniciaban su formación con la copia de dibujos antiguos, consiguiendo gran habilidad, iniciándose luego en la técnica del color, que es temple sobre papel. El temple es un procedimiento pictórico en el cual se emplean pigmentos diluidos en agua, a los que en el momento de usarlos se “templaban” con cola animal diluida, con clara o yema de huevo, o con gomas, a estas sustancias orgánicas ligantes de pigmentos, se les llamaba “temple” o “tempera”, lo que daba como resultado unos colores opacos, muy intensos.

Si se observan los dibujos con una lupa, se aprecia que las técnicas varían, hay una serie de pintores que dan el color a base de puntos, puntillismo, entre otros Matis y Rizo, lo que le da un relieve y una textura increíble al dibujo, frente a la técnica de rayado o “rigatino”, con pincel o plumilla.

Los dibujos de anatomías, mantienen estas técnicas pero el color no es tan espeso, es una ténpera o temple más diluida, dada en aguada.

Hubo algunos dibujantes que se especializaron en dibujo a tinta, (Azero) copiaban los dibujos, hasta cinco veces, los terminaban unos a todo color y las otras copias a tinta negra o sepia, siendo estos los preparatorios para preparar las planchas calcográficas, la existencia de estos dibujos preparatorios indica que Mutis quería que la obra se imprimiera.

Mutis supervisaba el trabajo de los dibujantes, y de muchos de ellos manda hacer copias, en color, para enviar a botánicos e instituciones europeas, con las que mantenía correspondencia, fundamentalmente envía copias a Suecia, a Linneo a quién admiraba profundamente.

Los dibujos se copiaban de la planta o flores al

natural, recién cortadas, que los botánicos llevaban al taller. Dependiendo de que tipo de especies se tratara, se necesitaban varios ejemplares frescos de una misma planta, para terminar el dibujo, ya que en cuanto empezaban a marchitarse no servía, y había que reemplazarla por otra semejante.

Casimiro Gómez Ortega, Director de Real Jardín Botánico de Madrid, en la época del inicio de la expedición, a solicitud de la Corona, da unas Instrucciones a seguir por “los sujetos destinados por S.M. para pasar a América Meridional” formando parte de las expediciones, y dice, de los dibujantes, entre otras muchas recomendaciones:

“Los dibujos o diseños que se hubiesen de sacar de las plantas, de vera ser quando estuvieren aún frescas, y con su color y verdura natural, pues en dejando pasar mucho tiempo después de cogidas, se ajan y desfiguran, y por consiguiente no representan, ni dan idea justa de su estado natural”.

También dice:

“a quienes convendrá prevenir (a los dibujantes) se ciñan a dibujar las producciones naturales, esto es á copiar exactamente la naturaleza, sin presumir corregirla ni adornarla, como suelen hacer algunos dibujantes, que la añaden coloridos y adornos, sacados de su imaginación”.

El dibujo científico, y en este caso el botánico tiene que recoger todos aquellos detalles y partes de las flores o plantas, a través de las cuales un estudioso de la materia pudiera clasificarlas sin verlas al natural, a saber, las raíces, el tallo, las flores, las hojas, los frutos, las semillas, copiando sin añadir ningún adorno o veleidad artística, ciñéndose al modelo natural, tanto en el diseño como en el color. La única desviación del original, es que para una mejor determinación de la planta, representan la flor y el fruto simultáneamente.

Los colores empleados eran americanos, el uso del color tenía gran importancia en las culturas indígenas, ya que era y es un mundo muy colorista, el uso del color estaba unido a la jerarquía o clase a la que se pertenecía, y tenían valor simbólico, distintos colores eran atribuidos a los distintos dioses, y determinados adornos o composiciones coloristas hacían referencia al estado del individuo, la pubertad, el matrimonio. Los tintes y colorantes, salvo algunas excepciones, eran utilizados indistintamente para teñir fibras y plumas con las que tejían, como para la pintura mural, cerámica, o la elaboración de los códices.

El uso de los colores americanos y las técnicas de extracción u obtención de los mismos, no variaron después de la llegada de los españoles, las pri-

meras informaciones de ello, nos las dan las crónicas de Indias. En la expedición de Mutis, la mayoría de los colores se elaboran con pigmentos del país, utilizan los colores tradicionales de la zona, por la variedad y riqueza de la materia prima para elaborarlos y la facilidad de su obtención, no tener que estar continuamente sujeto a los envíos de la metrópoli, y por consiguiente abaratamiento de los mismos, para iluminar los dibujos de la expedición, se utilizaron, entre otros:

–para los rojos: la cochinilla, el achiote, el palo de Brasil o de campeche, (que también se utilizaba para teñir cuero).

–para los amarillos: la dalia, el azafrán, la cuscute

–para el verde: la gomaguta, la malaquita, el óxido de cobre, diversos líquenes.

–para el azul: el índigo, la azurita.

–para los ocre: tierras minerales, diversas corizas (de algarrobo, de vid).

–para el negro: elaboraban tintas a partir del negro de humo, también el palo de campeche mezclado con otras sustancias vegetales daba un negro muy intenso.

–para el blanco: lo obtenían de un tipo de greda; la tiza y del yeso.

Como aglutinantes, espesantes, antifúngicos: clara y yema de huevo, colas animales, almidones, agua regia, laca de oriente etc.

Mordientes sales metálicas, como, el cisco de tea, el aceche o caparrosa (sulfato de cobre, hierro o cinc), o el alumbre (sulfato de aluminio y potasio), el más conocido y utilizado.

En esta expedición, gracias a la obra de los dibujantes que eran buenos copistas, a la utilización, durante toda la expedición del mismo tipo de papel y de formatos, a la utilización de unos mismos pigmentos, de unas mismas técnicas y un similar estilo, se da una homogeneidad de obra, que realmente debió ser difícil de conseguir, dada la cantidad de manos y de años que transcurrieron durante la misma.

Así como la mayoría de los pintores y de los pigmentos eran americanos, el papel utilizado en la expedición, en los tres apartados, obra iconográfica, correspondencia y documentación, y recogida de material (pliegos de herbario, semillas y frutos y maderas) fue papel europeo.

En las instrucciones que da Casimiro Gómez Ortega a los integrantes de las expediciones, en cuanto utensilios y material empleado por los dibujantes y pintores dice:

“También será preciso dar providencia para que se les surta en Cádiz del papel, prensas chicas y

demás utensilios que van notados en la lista”.

Dependiendo del uso que se le dio en la expedición distinguiremos, fundamentalmente, tres tipos de papel:

1— El papel como soporte de la iconografía de la expedición.

2— El papel como soporte de la correspondencia y documentación manuscrita generada durante la expedición.

3— El papel como soporte y envoltorio de los pliegos de herbario, semillas, frutos y maderas .

Para determinar la procedencia de todos estos tipos de papeles, hay que estudiar sus filigranas o marcas de agua, estas nos dirán el país y zona de donde procede el molino papelerero, la calidad y época del papel .

En las colonias americanas se utilizaba papel europeo, ya que a raíz del descubrimiento de América, el gobierno declaró su venta como artículo estancado, su comercio era un monopolio de la metrópoli, necesitándose para el establecimiento de un molino papelerero, licencia real expresa.

Hay un precedente en Nueva España, en 1575, el Rey otorga licencia a Hernán Sánchez de Muñoz, vecino de la ciudad de México de la Nueva España y al doctor Juan Cornejo, vecino de la Villa de Madrid, para que “... vosotros habéis hallado en la dicha Nueva España cierto material de que hacer papel en abundancia y que de ello habéis hecho experiencias y ha salido cierto... para que por veinte años Hernán Sánchez de Muñoz y el doctor Juan Cornejo y quién su poder y no otro alguno puedan usar en las Indias de cierto modo de hacer papel”. Pero la industria papelerera foránea americana no florece hasta que las colonias americanas consiguen su independencia. Se sabe que en América del Norte, en 1775, en Pensilvania hay un molino papelerero. Teniendo en cuenta que las primeras máquinas continuas de fabricación de papel se introducen en la primera mitad del s. XIX (en España tardíamente en 1840), se puede decir que la casi totalidad de papel hecho a mano o papel de tina que se utiliza en tierras americanas es papel europeo.

Para regularizar el sector papelerero, se dicta una legislación propia, en Francia dos reales decretos, en 1739 y 1741, por medio de los cuales se requiere a los fabricantes de papel franceses que pongan en los papeles las marcas de calidad que correspondan al tipo fabricado, “Fine” (fino), “Moyen” (mediano), “Bulley” (copia), “Vanant” (papel de envolver), con el nombre de la provincia donde ha sido fabricado. Se prohíbe designar con nombres de mayor calidad a papeles inferiores, esto era complicado ya que se

acostumbraba a usar una misma forma para un papel de más o menos calidad dependiendo de la pulpa utilizada.

En España, en el siglo XVIII se intenta reactivar la industria papelerera, que se encontraba en franca decadencia, para ello se toman medidas como la prohibición de exportación de trapos, y hacer concesión de franquicias a las fábricas de papel.

Hasta entonces se vendía mucho trazo a los molinos papeleros de Génova, ellos lo manufacturaban y nos lo revendían con muy alto costo y perjuicio para la producción nacional. Se prohíbe esta exportación de trapos y al conceder franquicias y beneficios a las fábricas, son muchos los papeleros genoveses, flamencos y franceses que vienen a España para establecer centros papeleros, o para trabajar en los ya establecidos, originándose un gran auge papelerero. En 1762 se contabilizan 200 molinos papeleros en España, de los que 109 se localizaban en Cataluña, con una producción de 480.000 resmas al año con valor de un millón de pesos .

El papel que llegaba a las colonias era de diferente clase y calidad, acorde con los usos a los que iba destinado, estaba el “común”, el “superior de Cataluña”, el “florete”, “el de Valencia” (que era de peor calidad), el “azul” (especial contra la polilla y que servía para envolver vestidos y mantillas), el papel de “marca” o “marquilla” (papel grueso utilizado para dibujar mapas y planos), el papel sellado (timbre fiscal), y el papel para cigarros. Es difícil saber cuanto tiempo pasaba entre la fabricación de una hoja y su uso, es verdad que a partir del siglo XVI y sobre todo a partir del XVII, por la difusión de la imprenta y el inicio de la publicación de gacetas, boletines, periódicos, hay una mayor demanda de papel, por lo que no se guardaba almacenado durante mucho tiempo, el papel era un bien escaso y caro, como norma general podemos decir que transcurrían unos seis años, entre la fabricación y el uso.

En cuanto a su distribución, el papel procedente de las fábricas de Génova, Barcelona, Holanda o Francia se almacenaba en el puerto de Cádiz, de donde partía rumbo a los puertos de las colonias, desde donde a lomos de mulas llegaba a sus diferentes mercados. El papel llegaba envuelto en lienzo crudo o “bramantillo”, cada envoltura debía contener de 20 a 24 resmas y se le llamaba balón (la resma consta de 480 hojas de papel). En ocasiones el papel se remitía en cajones de madera, lo que encarecía por tres motivos: 1) los cajones no se vendían bien una vez desempacado el papel, pues había madera foránea en abundancia, 2) en los cajones cabía menos resmas, y 3) porque debido al peso de la madera los fle-

tes eran más altos. Estos envíos estaban sujetos a las “contingencias del mar” (demoras burocráticas, naufragios, piratería), y a los avatares de los caminos (emboscadas de bandoleros, pillaje). Todo esto encarecía el costo del papel, en 1774, la resma del papel florete, que era de la mejor calidad, costaba 62 reales, y la de papel más ordinario 40 reales.

Los nombres de calidades y tamaños de los papeles variaban mucho de un país a otro, a mediados del XVII empiezan a aparecer filigranas con el nombre del fabricante, o su anagrama, y a veces el nombre de la población en que se fabrica, también hay marcas de calidad, así el papel “à la cloche” (campana), llamado así por la marca que tiene aplicada, y que en virtud del reglamento debe determinar su peso y su tamaño, que era catorce pulgadas y seis líneas de ancho, y diez pulgadas, y nueve líneas de alto, o la marca “Floretto” italiana, que denomina al papel florete español, papel de tina, de primera calidad blanco y lustroso.

Antes del s.XVII es difícil encontrar marcas de agua con la fecha de fabricación de papel. Para datar una filigrana, si no la encontramos en un manuscrito fechado, podemos calcularla estudiando el molino papelerero y calculando la vida de una filigrana o de una forma, esta dependía del uso y trato que se le diera, las formas tenían que ser cepilladas diariamente, al terminar el trabajo, para quitar los restos de pulpa adherida a ella. Unos moldes con un uso continuado pudieran estropearse en un año, las filigranas es la parte más frágil de la forma y con frecuencia se deformaban, partían, o se les caía algún trozo, de manera que se sustituían por otras, lo cuál siempre producía alguna modificación, al ser su fabricación manual.

En algunos países como Holanda los mismos motivos y marcas se utilizaban sustituyéndolas cuando se estropeaban, durante muchos años, a veces 200 años, y un mismo diseño pudo haber sido utilizado por varios fabricantes.

En cuanto a sus filigranas o marcas de agua, no todas las iniciales correspondían al fabricante, algunas veces se fabricaba el papel con la marca o iniciales del comprador, o se utilizaban iniciales como símbolo de calidad, por ejemplo *IV*, no es una cifra, sino que son las iniciales del papelerero francés Jean Villedar, fabricante de prestigio, y cuyas iniciales se asocian con buen papel. A veces se compraban las formas desechadas por otros papeleros, las cuáles llevaban la filigrana cosida, no siempre los nuevos de prestigio y otras por miedo a deteriorar la superficie de la forma.

Cuándo se vendía el molino papelerero, este cam-

biaba de propietario, pero muchas veces seguía con la misma marca, sobre todo si era conocida, como es el caso de James Whatman (famoso papelerero inglés) que vendió su molino en 1794 a Finch y Thomas Robert Hollingworth, y estos siguieron produciendo el papel con la marca Whatman.

También puede ser que a las marcas antiguas se les añadiera las iniciales de los nuevos propietarios.

Las marcas de agua, a veces, no se corresponden con dónde realmente fue fabricada la hoja, ya que si los mayoristas tenían gran demanda de papel, encargaban a otras fábricas, incluso de otros países que les fabricaran determinado tipo de papel con las marcas encargadas a ellos, así los comerciantes mayoristas de papel de Holanda, frecuentemente encargaban papel a Francia, pero con marcas holandesas.

1-FONDO ICONOGRÁFICO

Los dibujos de la Expedición de Mutis, que se encuentran en el archivo del Real Jardín Botánico son 6619, de los cuáles 1010 corresponden a las “anatomías” (dibujos de disecciones y detalles botánicos), en tamaño folio y 5609 a dibujos en formato folio mayor y gran atlas.

Algunos de los dibujos podemos saber con certeza de cuando y de quién son, al estar firmados y/o fechados. Otros, la mayoría, no están fechados ni identificado su autor, pero el periodo en el que fueron hechos todos ellos son los años que dura la expedición desde 1783 a 1816. Como método de trabajo para esta ponencia he llevado a cabo un muestreo, escogiendo dibujos firmados por diferentes pintores, en distintos años.

Dentro de la colección se encuentran varios formatos y tipos de papel:

a) la colección de dibujos de plantas enteras, dibujadas sobre papel blanco, folio mayor, de 50 x 38.

b) una serie de “grandes”, tamaño atlas, (76x 54).

En las instrucciones dadas por Gómez Ortega dice: “se les dará por los Botánicos (a los dibujantes) un modelo de grandor a que han de arreglar los Dibujos, para que siendo uniformes, y adecuada su magnitud, se escuse a la buelta el trabajo, y gasto de reducción para abrir las láminas correspondientes a la forma, que se haya de dar a la obra que se publique”.

Para estos dibujos, se utilizan dos tipos de papel, en los distintos formatos, una marca es J. Honing, y otra marca D&C Blauw.

c) papel utilizado para dibujar en él partes o

disecciones de las plantas y flores, llamadas “anatomías”. En las Instrucciones de Gómez Ortega explica el trabajo: “Dibujarán desde luego separadamente a un lado de la figura general de la planta, las partes de la flor, y del fruto, haciendo anatomía de ellas, por ser más esenciales”.

En esta última serie se distinguen dos tipos distintos de calidad de papel.

1) papel tamaño folio, con la marca J. Hessels, papel de muy buena calidad, bruñido, con el acabado que los ingleses llaman “egg shell”, utilizado para un estilo de dibujo muy acabado con gran calidad.

2) papel, más fino, de menor consistencia, de tamaño folio, utilizado para pintar con aguadas y tinta borradores de plantas y detalles o partes delineadas a tinta pero sin terminarlas, con pruebas de color y rasgueos de pluma, para el que utilizan papel catalán o italiano.

Las filigranas encontradas en todos estos tipos de papel corresponden a :

Cornelius Jans Honing, papelero holandés, comenzó a fabricar papel en Beehive en 1662. En 1668 el molino fue trasladado a Zoondij. Sus sucesores fabricaron papel hasta mediados del s. XIX.

La marca C&J. Honing, hermanos Cornelius y Jan Honing, en 1734.

La marca J.Honing & Zoonen, Jacob Honing e hijos (zoonen).

La marca J.Hessels y D&C Blaw corresponden a marcas papeleras holandesas, que fabricaba papel de calidad similar a Honing.

Los papeles holandeses fueron mundialmente famosos, y sirvieron de ejemplo a otros países, fabricados casi exclusivamente con trapos de hilo, eran muy buenos, se cotizaban mucho, sobre todo para el dibujo y la impresión, fueron imitados en toda centroeuropa, pero raramente igualados.

También los holandeses eran famosos por la buena calidad de su papel de estraza, sobre todo el que fabricaban para envolver el azúcar tenía mucho renombre.

La presencia de marcas holandesas no es de extrañar, ya que a demás de su tradición papelera y gran calidad, los Países Bajos fueron colonia española hasta el s. XVII.

2- FONDO DOCUMENTAL

El fondo documental de la Expedición está compuesto por la correspondencia, borradores y cuentas, tras el muestreo consultando documentación fechada en distintas épocas, da como resultado que la mayoría del papel utilizado para estos menesteres es

papel catalán o italiano.

En Cataluña fue muy importante la industria papelera, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, en la cuenca fluvial del río Noia, destacando el municipio de Capellades, las familias Romaní y Guarro, que siguen hoy en día fabricando papeles de muy buena calidad para ediciones facsimilares y de bibliófilos. Fabricaban papel de calidad florete, medio florete y ordinario. La calidad primera, hecha de hilo, rivalizaba con los mejores de Génova, también en la zona había una fábrica de moldes papeleros, que suministraban los diversos tipos de formas.

3- PAPEL DE PLIEGOS DE HERBARIO

Llegan a Madrid, con el envío de Morillo 48 cajas de pliegos de herbario, con unos 20.000 ejemplares, todos ellos montados y envueltos en papel, en 1985-1986, se reorganizó el herbario, se montaron las plantas de nuevo en pliegos modernos, no conservándose ningún pliego de herbario original.

Se conservan intactas una serie de cajas que transportaban maderas, semillas y frutos, una muestra de papeles encontrados en ellas, manuscritos con listas de material enviado o, da como resultado filigranas españolas e italianas.

En estas cajas han aparecido una serie de trozos de papel basto, sin filigrana, con grumos de fibras, rugoso y de color pardo, que es el papel de estraza, papel utilizado para prensar y secar los especímenes de plantas que recogían los botánicos de la expedición. Tipo de papel cuyos envíos reclamaba sin cesar, en sus cartas Mutis.

Covarrubias en “Tesoro de la lengua Castellana o Española ...” (1610) lo describe: Otro papel grosero que sirve para envolver mercerías, que llaman de estraza, del verbo italiano “stracciare”, que es romper, por que este papel lo rasgan para envolver las mercerías”.

Envíos de diversos tipos de papel se reflejan en la correspondencia entre Juan Ignacio Pombo, suministrador de la expedición, fechada en Cartagena de Indias, puerto enlace con la metrópoli y Mutis, así en diciembre de 1800, Pombo le anuncia, un envío de papel inglés; en 1802 otro de papel blanco florete, medio florete y de estraza, en julio del mismo año uno de papel cortado para cartas y en 1803 otro de papel de estraza y de papel ordinario.

En cuanto a la temática que representan:

Círculos.- El diseño de círculos comenzó a ser utilizado como marca de agua, desde el s. XIII. Procede de Génova (Briquet), aunque fue rapida-

mente imitado en Cataluña. En el XVIII, este diseño se barroquiza, semejando un eclipse de luna o sol, o racimos de uvas con una cruz en el centro, con elementos laterales con forma de leones y coronado (escudo de Génova). Según Briquet, esta filigrana se usó en España, Francia, Italia y Alemania.

Picador de toros.- En sus diversas variantes fue utilizado por Polleri, Quartino, Fabiani, Picardo, Serra, Juan Costas, Giusto, Geardino y Arado. Se usaban en pliegos de 32 x 44, que normalmente se doblaban por la mitad, quedando el picador en un folio y el otro en el otro, y debajo el nombre del fabricante, estos diseños fueron muy utilizados en Cataluña e Italia.

Flor de Lis.- Símbolo adoptado por San Luis Rey como escudo de la casa real francesa, y después por la dinastía borbónica en España, muy frecuente en papeles holandeses y centroeuropeos.

Nombres.- Los nombres completos de los fabricantes comienzan a aparecer a mediados del siglo XVIII, en las filigranas que he recogido aparecen fabricantes holandeses, catalanes e italianos.

Escudos.- Aparecen escudos, como el de Génova y uno español rodeado con el toisón de oro.

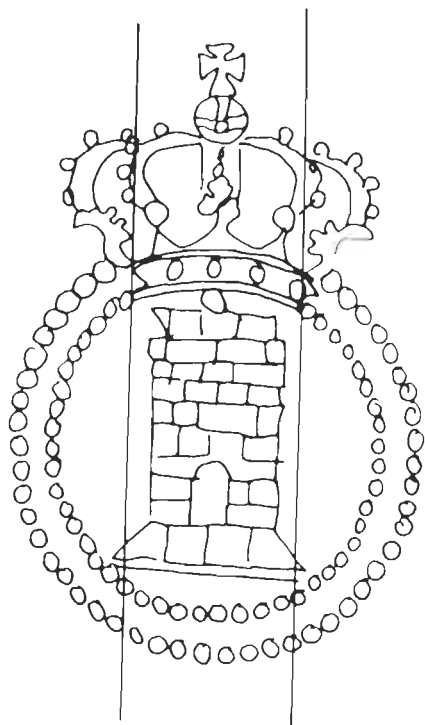
Torres.- Corresponden a documentos del s. XVIII, es diseño de fabricantes italianos como Franco Ferrera y Alegra, catalanes como Guarro, Juan Solé, Romugosa y Torras.

Naves.- Lleva el nombre del fabricante (Ilucia) entrelazado en el dibujo.

BIBLIOGRAFÍA

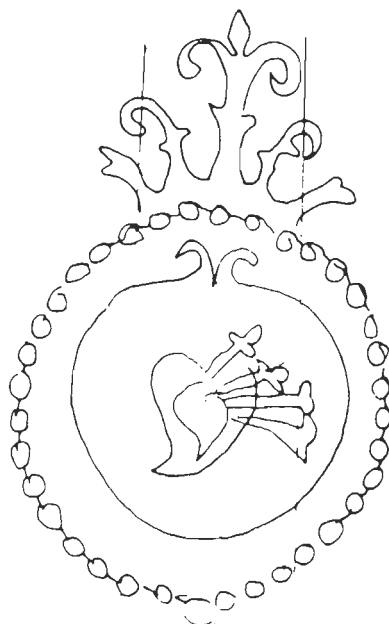
- Collar del Castillo y otros., *Catálogo del Fondo Documental José Celestino Mutis*. Real Jardín Botánico & Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Madrid, 1995.
- Diccionario temático abreviado americano*. 1989.
- De Lande, M.R., *El arte de hacer papel*. Papelera Española 1968.
- Gayoso Carreira, Gonzalo., *Historia del Papel en España*. Diputación Provincial de Lugo.
- Gravell, Thomas., and George Miller., *A catalogue of foreing Watermarks found on paper used in America 1700-1835*. New York & London: Garland Publishing, 1979.
- Haewood, Edward., *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*. Hilversum, Holland: Paper Publications Society, 1950.
- Jaramillo-Arango, Dr. Jaime., *Relación Histórica del Viage que hizo a los Reynos del Perú y Chile*. Madrid : Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid, 1952.
- Mutis y la Real Expedición al Nuevo Reyno de Granada*. Madrid: Lunwerk, 1992.
- Oriol Valls i Subirá., *La Historia del Papel en España*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosa S.A. 1978.
- Sánchez Bueno, María Cristina., *El Papel del Papel en la Nueva España*. Colección Divulgación, 1993.

FILIGRANAS RECOGIDAS EN LA DOCUMENTACIÓN DE LA EXPEDICIÓN BOTÁNICA DEL NUEVO REYNO DE GRANADA. Real Jardín Botánico de Madrid

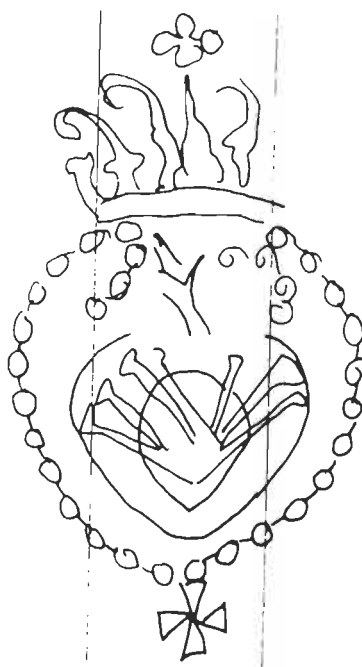


Filigrana nº 1.
Correspondencia Mutis, fechada en Santa Fé en
1795*. ARJB Div. III, 1, 1, 319.
Papel catalán. Fabricante Alegria de la Torra de
Claramunt.
Recogida por Valls i Subirá con el nº 5 y por
Gonzalo Gayoso nº 108.

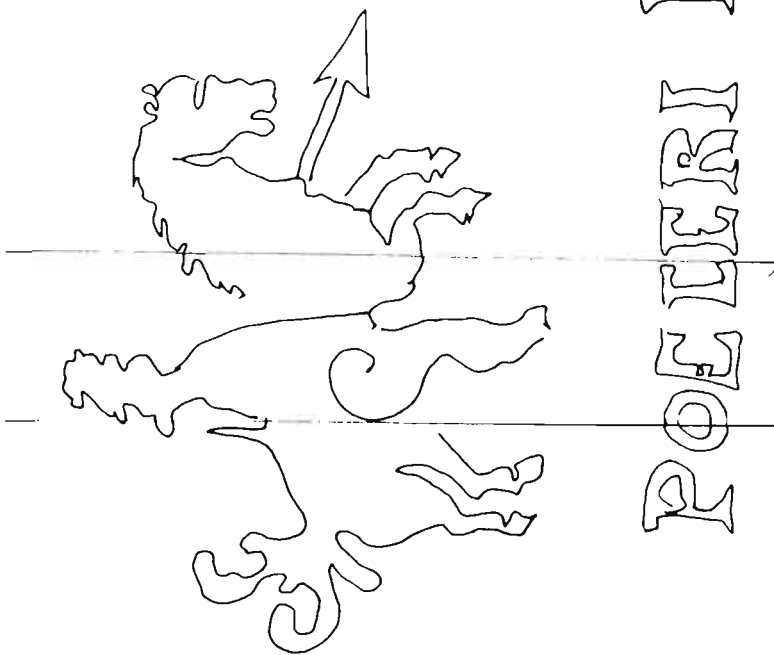
*Archivo de Real Jardín Botánico de Madrid.



Filigrana nº 2.
Dibujo anatomía 1783-1816.
ARJB serie anatomías.
Papel catalán.



Filigrana nº 3.
Dibujo anatomías 1783-1816.
ARJB M 00562.
Papel catalán. Fabricante Morgades.
Recogida por Gonzalo Gayoso nº 201.

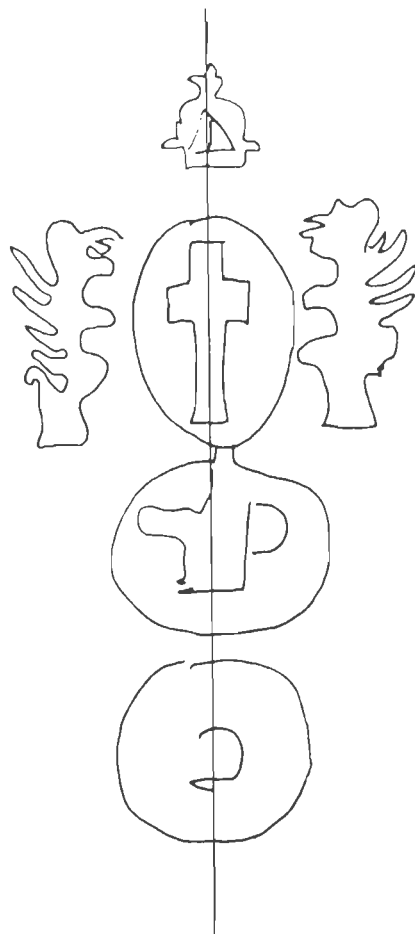
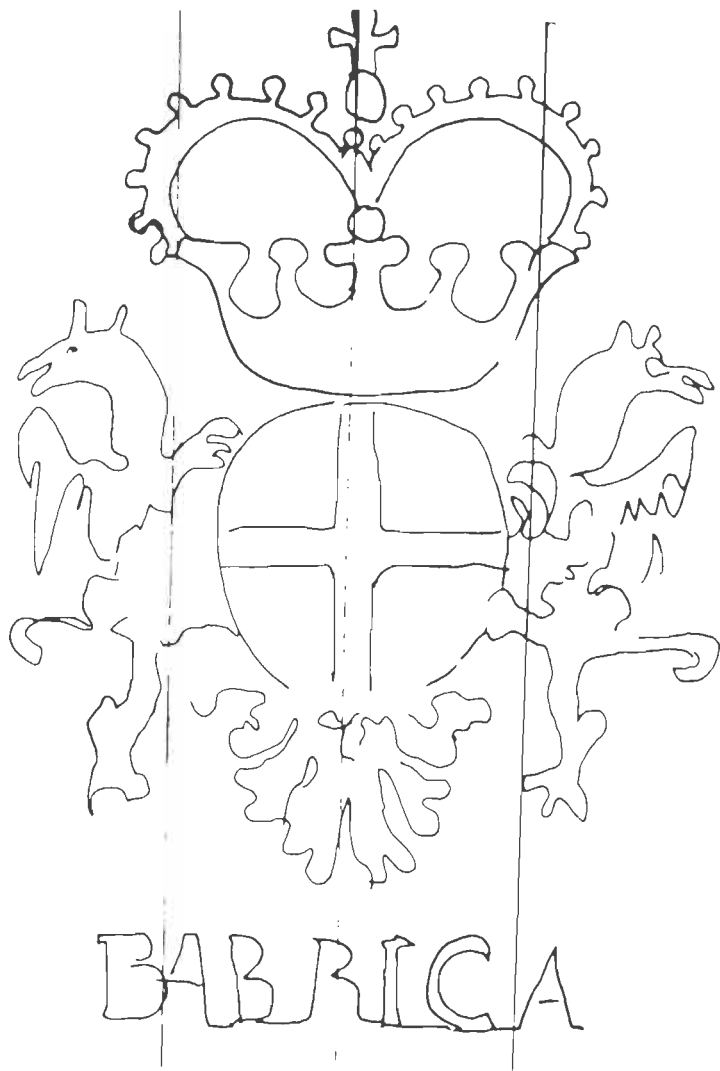


POLLERI POLLERI



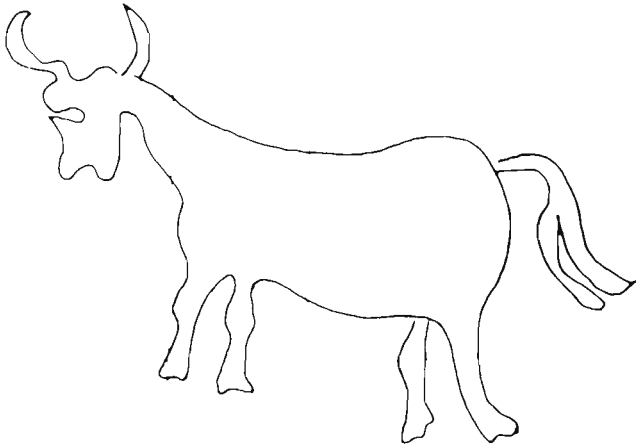
Filigrana n° 4.
Caja muestras de maderas n° 7.
Herbario RJB.
Papel italiano "Polleri".
Medidas del documento.

Filigrana nº 5.
Correspondencia Mutis, fechado 1783-1808 Santa Fé.
ARJB Div. III, 9, 1, 49.
Papel italiano, genovés. Fábrica Nova.

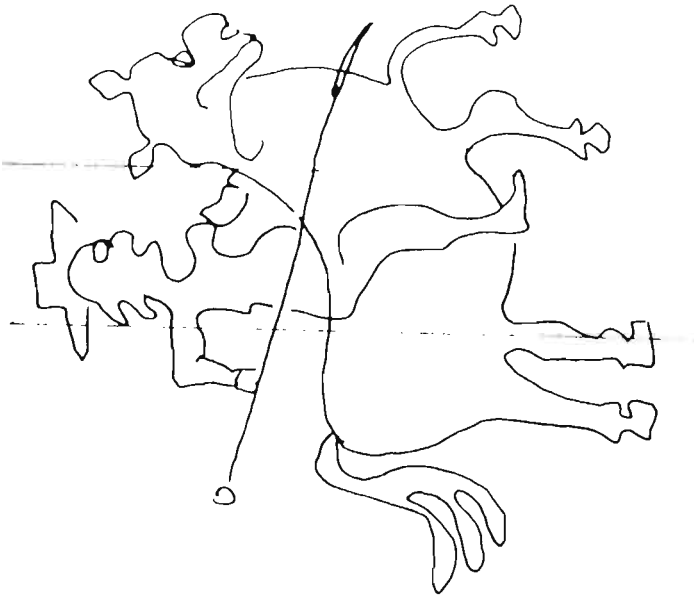


Filigrana nº 6.
Correspondencia Mutis, fechado Cádiz 1750.
Recogida por Haewood nº 731.
Papel genovés.

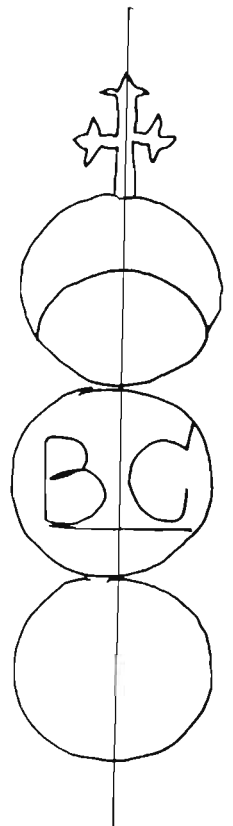
Filigrana nº 7.
Caja muestras de madera nº 7.
Herbario RJB.
Papel italiano "Giusto".
Medidas del documento 43x31.

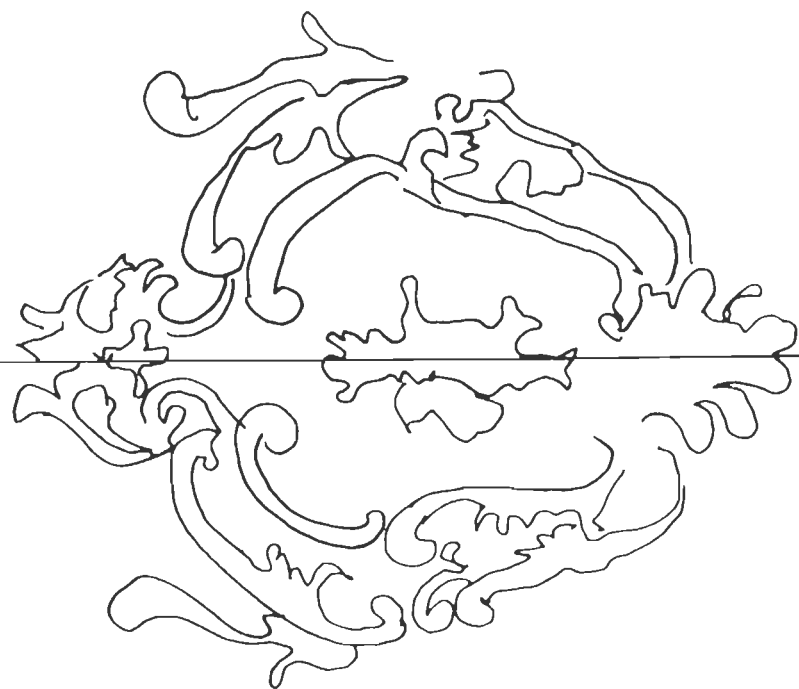


CIVSTO



Filigrana nº 8.
Caja muestras de madera nº 7
Herbario RJB.
Palermo?
Recogida por Heawood.
Tamaño documento 43 x 31.





FLORETT
ET
OTTO

QUARTINO

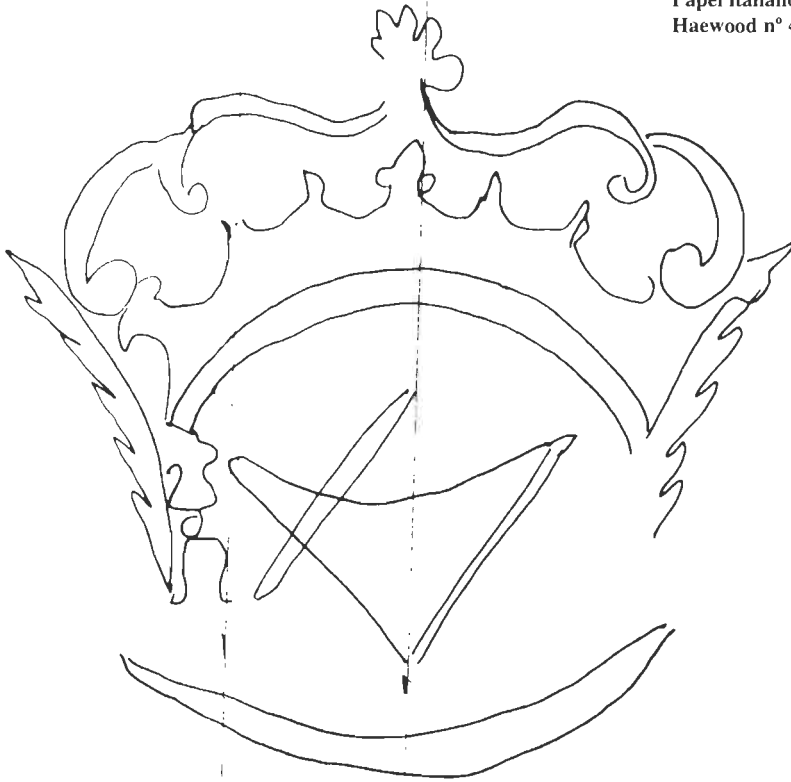
STEFFANO

Filigrana n° 9.
Caja muestras de madera n° 7.
Herbario RJB.
Papel italiano "Steffano Quartino".
Calidad "Floretto". Tamaño 43 x 31.



Filigrana nº 10.
Correspondencia Mutis, fechada 1793. ARJB.
Papel italiano Steffano Quartino.

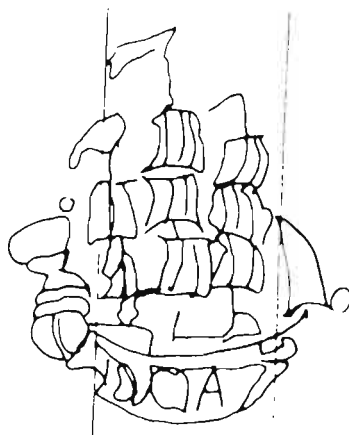
Filigrana nº 11
Correspondencia Mutis. Santa Fé 1790. ARJB.
Papel italiano "Steffano Quartino".
Haewood nº 4074



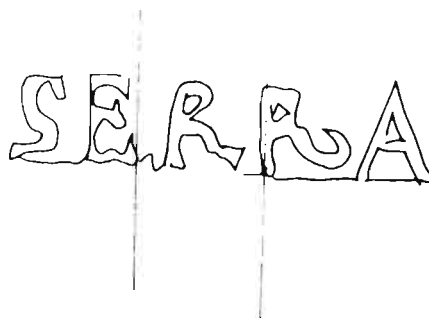
QUARTINO

Filigrana nº 12.
Correspondencia Mutis, fechada Madrid 1792.
Papel catalán.
Fabriante Guarro de Torre de Claramont.
Gayoso nº 175.
ARJB.

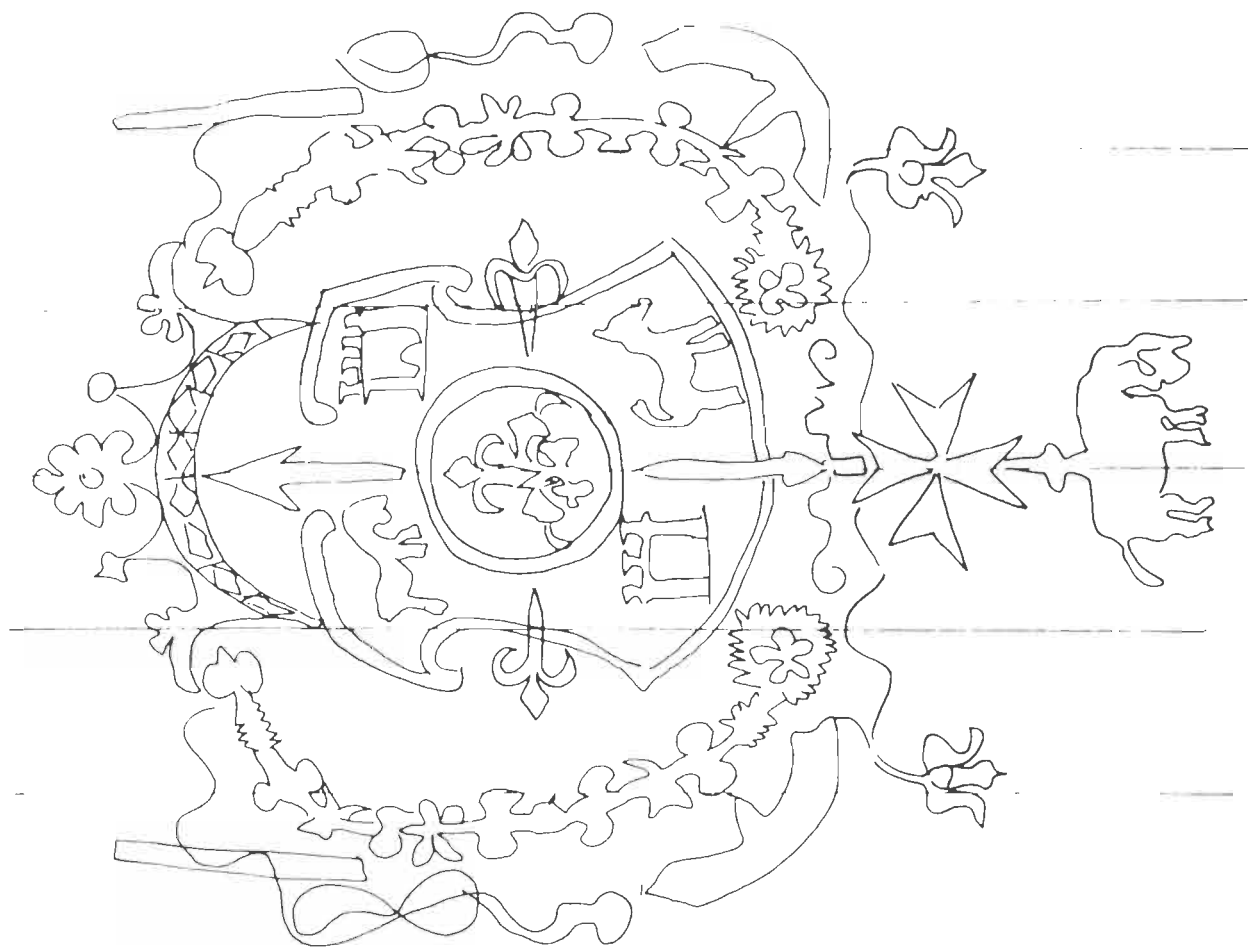




Filigrana nº 13.
Correspondencia Mutis, fechada 1790 Santa Fé de Bogotá.
Papel catalán.
Fabricante Llucia de Capellades.
Gayoso nº 187.
ARJB.

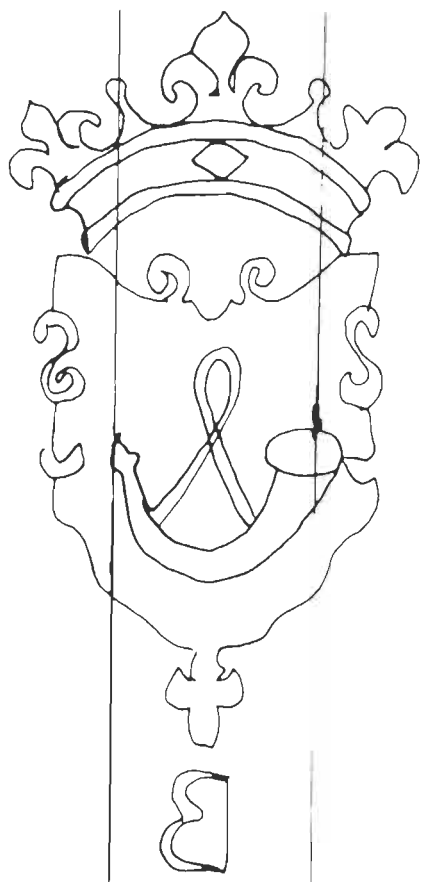


Filigrana nº 14.
Correspondencia Mutis, fechada 1802.
Papel catalán. Santiago Serra, Capellades.
Valss i Subirá nº 105.
ARJB.

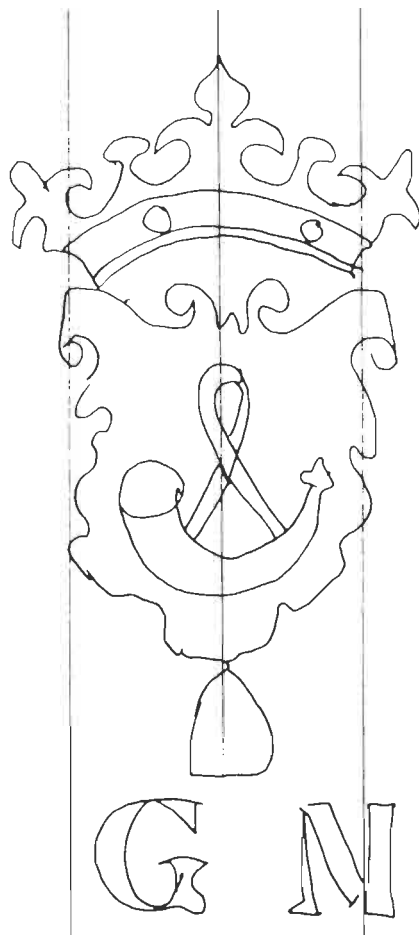


S
A
D
P

Filigrana nº 15.
Caja muestras de madera nº 7.
Herbario RJB.
Papel Español.

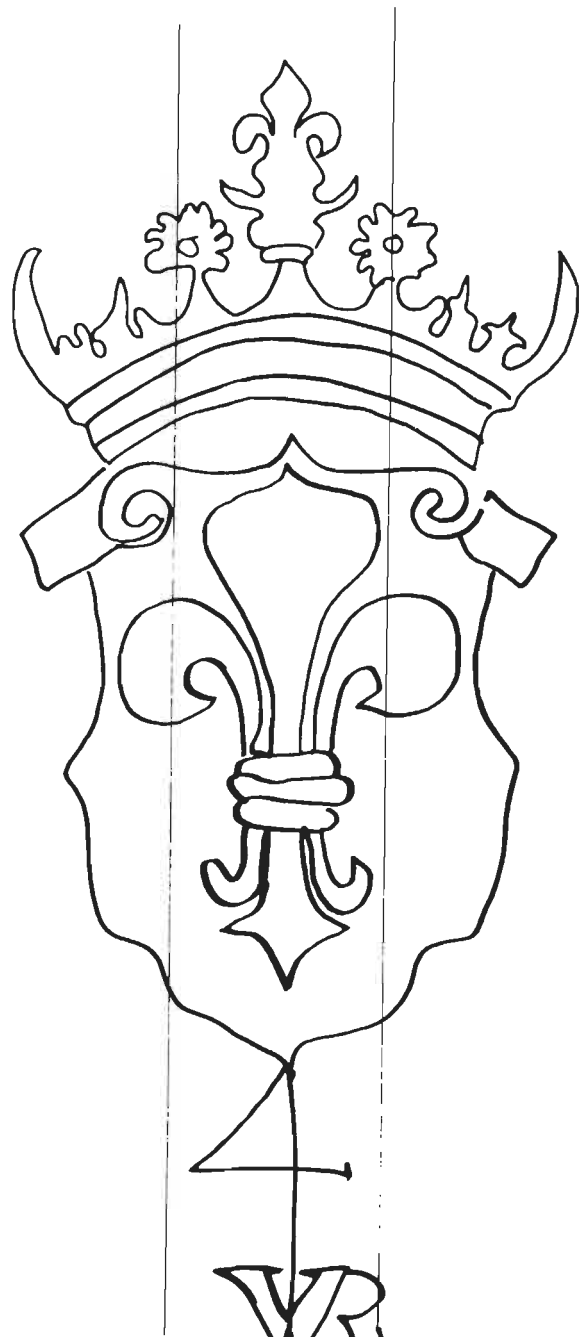
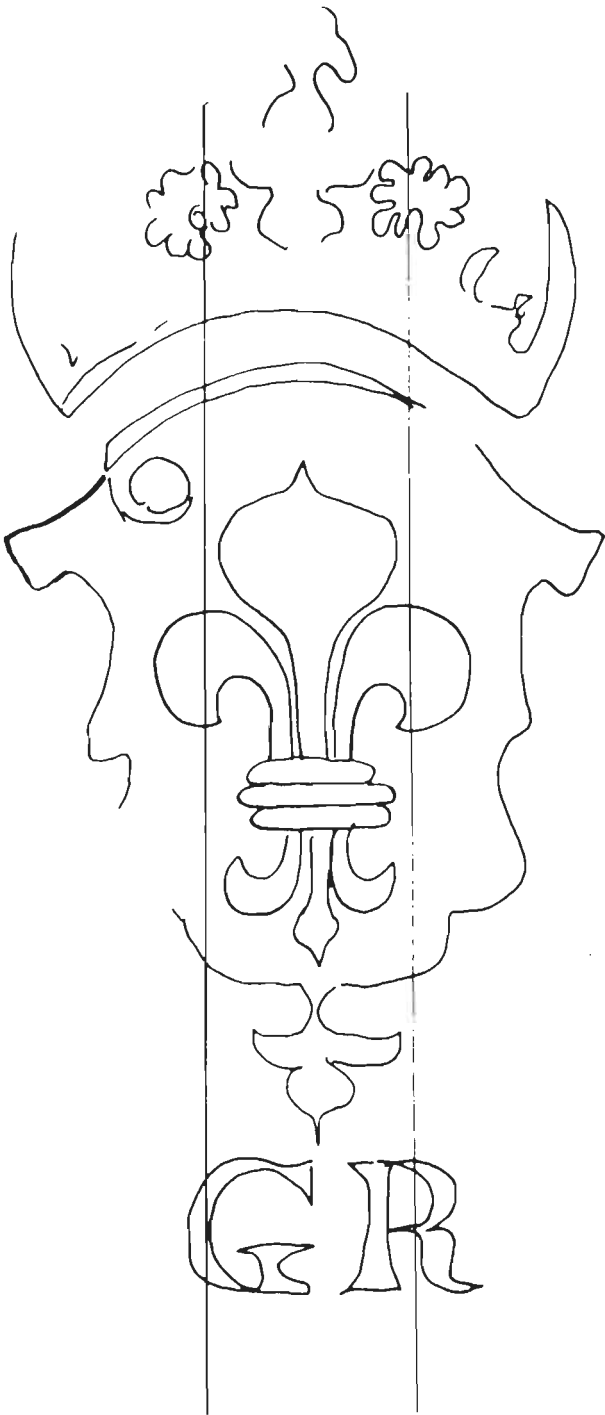


Filigrana n° 16.
Correspondencia Mutis.
Papen centroeuropeo.
Eineder n° 1604.
ARJB.



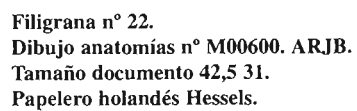
Filigrana n° 17.
Correspondencia Mutis, fechada en Turbaco en 1804.
Papel centroeuropeo.
Div III, 1, 1, 275 ARJB.

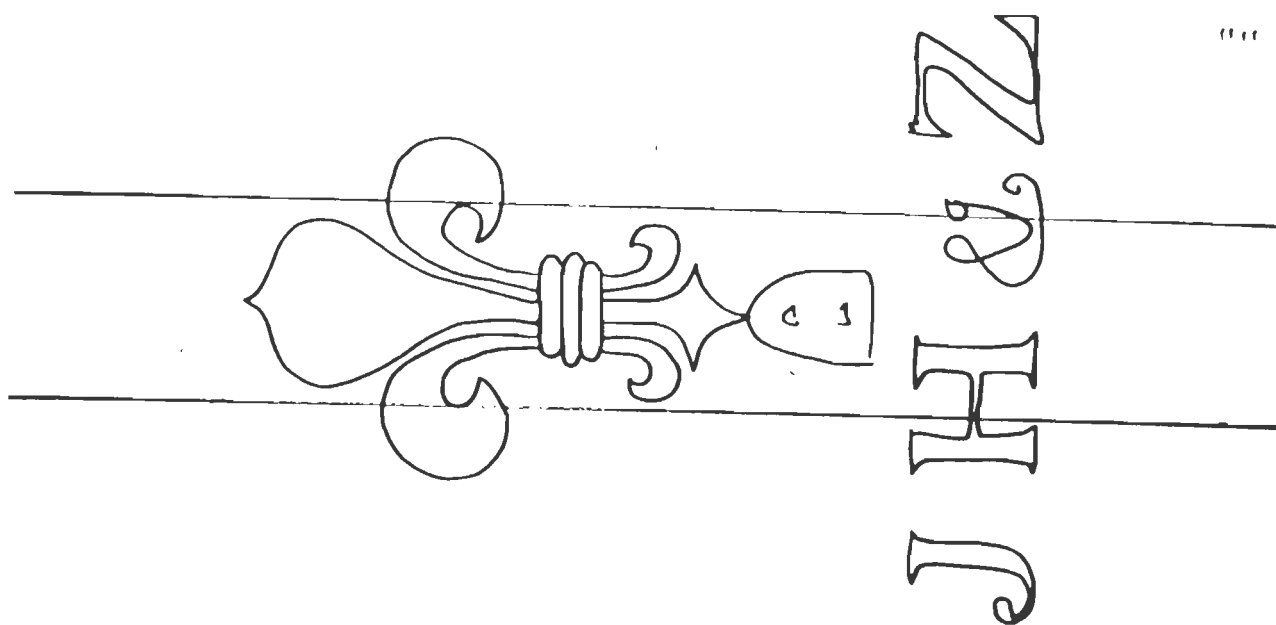
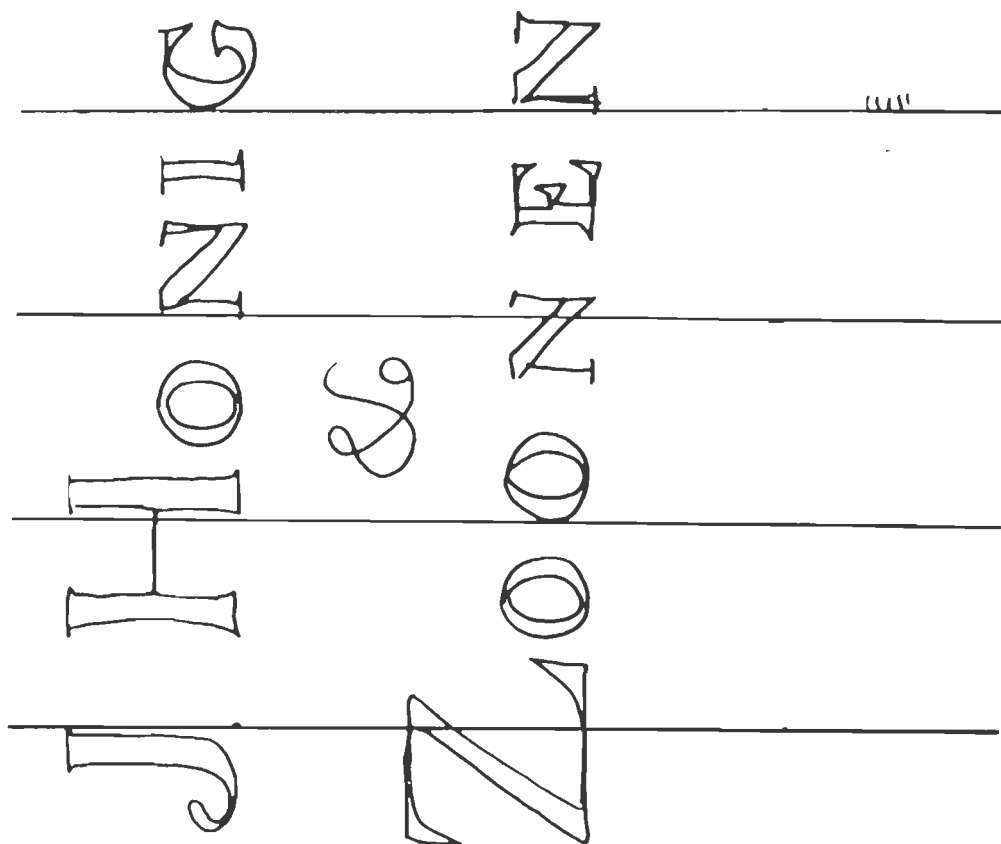
Filigrana nº 18.
 Dibujo nº 640. ARJB.
 Autor Matis, año 1785.
 Tamaño 54 x 38.
 Papel inglés?



Filigrana nº 20.
 Dibujo nº 1180. ARJB.
 Tamaño 54 x 38
 Papel inglés?
 Fabricante posible Thomas Willmot.
 Molino papelerero Shoreman mill (Kent).
 Heawood nº 1855.

Filigrana nº 21.
Dibujo anatomías nº M00602. ARJB.
Tamaño documento 39 x 24,5
Marca holandesa.





Filigrana nº 23.
 Dibujo nº 263. ARJB.
 Tamaño 54 x 38.
 Autor Rizo.
 Papel holandés: Honing e hijos.

Filigrana nº 24.
 Dibujo nº 779. ARJB.
 Tamaño 54 x 38.
 Autor Silva.
 Papel holandés, fabricante: Jacob Honing.
 Haewood nº 1860.



Filigrana nº 25.
 Contramarca de calidad.
 ARJB.

