

Encuadernación

BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN PARA EL FOMENTO DE LA ENCUADERNACIÓN • Número 12

de Arte



Sumario

4 El ornamento ligatorio y la teoría de las artes en el renacimiento

JOSÉ LUIS CHECA CREMADES

24 Entrevista con M^a José Pita Gherardi

LORENZO DE GRANDES Y JOSÉ B. BERMEJO

36 El curtido de las pieles

MANUEL MARTÍN BARRANCO

48 Una encuadernación del siglo XIX con fotografías originales

GERARDO KURTZ

65 Maestros encuadernadores para "El Infinito"

DOLORES BALDÓ, MARIELLE ZARRALUQUI, SOLEDAD ROY Y GONZAGA GIL-DELGADO

78 Santiago Brugalla Aurignac

79 Actualidad

DOLORES BALDÓ

Afeda desea agradecer a:
Julio Soto Impresor,
Lucam fotomecánica,
Ebix, Cromotex
y Encuadernación Ramos
su desinteresada aportación,
que ha hecho posible la edición
de este boletín.

La Sociedad editora de esta revista no asume ninguna responsabilidad por los artículos firmados por sus colaboradores. La reproducción de sus contenidos, en todo o en parte, no podrá hacerse por ningún sistema sin previa autorización por escrito. No se devuelven los artículos no solicitados ni se mantiene correspondencia sobre los mismos. La redacción quiere dar su agradecimiento a Mayte Garrido y a todos los que han ayudado a la elaboración de este boletín.

© AFEDA, 1997

REDACCIÓN:

Alcala, 93, 2º-J
28009 Madrid

TEL: 91 577 1994

HORARIO: De lunes a viernes de 10.00 a 13.00 h.

CORREO ELECTRÓNICO: e-mail:afeda@nova.es

PÁGINA WEB: <http://www.nova.es/~afeda/home.htm>

DISEÑO GRÁFICO: Adrian Tyler

FOTOGRAFÍAS: Cuahtli Gutiérrez, Adrian Tyler

FOTOMECÁNICA: Lucam, S.A.

FOTOCOMPOSICIÓN: Cromotex, S.A.L.

IMPRESIÓN:

Julio Soto, Impresor, S.A.
Av. de la Constitución, 202
Torrejón de Ardoz. Madrid

PAPEL:

INTERIOR: R4 Chorus semimate de
170 gr/m²; CUBIERTA: Job demimat de 250 gr/m².
Distribuidos por Ebix, S.A.

ENCUADERNACIÓN:

Encuadernación Ramos, S.A.

D.L.: M-37665 - 1993

ISSN: 1133-1860

EN CUBIERTA: Sala de secado y clasificado de la fábrica
de curtición de Antonio Martín (Pozuelo de Alarcón)

Socios de honor † Matilde López Serrano • † Antolín Palomino Olalla • † José Torroba Gómez-Acebo • M^a Victoria Calderón Cabeza • Isabel García de la Rasilla Pineda • **Socios fundadores** Asunción Aguirre Delclaux • Ernesto Alfaro • M^a Encarnación Alonso Viguera • Amillo, S.L. • Anillados S.L. • Fernando Aramburu Olarán • Dolores Baldó Suarez • Luis Bardón Mesa • Pilar Blanch Oliart • M^a Victoria Blasco Borrajo • Ana María Blasco Martínez • M^a Dolores Borobia Aguirre • Manuel Bueno Casadesus • M^a Victoria Calderón Cabeza • M^a Eugenia Cardenal de Caralt • M^a Soledad Chávarri Colón de Carvajal • Mercedes Corchado Henríquez de Luna • Lydia Corsini Giralte • Elena Cortés Gómez • M^a Josefa Crespi de Vallaura • Marta de Miguel Hernández • Margarita del Portillo Yravedra • Josefina Dios Pérez • Antonio Doz Orrit • M^a Victoria Escriña Salas • Enart-Escuela • Gloria Fernández Lapeña • Carmen Fernández Martín de la Torre • Isabel Francés de Velasco • Antonio y José Galván Cuéllar • Gregorio García Aparicio • Isabel García de la Rasilla Pineda • Inmaculada Gazapo de Aguilera • Ramón Gómez Herrera • Lorenzo

González Arévalo • M^a Carmen González Orejas • Pilar Goytia Contreras • † Isabel Inchausti • Ana Jarque Dueñas • Ana Jessen Delgado de Torres • J. Maurice Lachard • Inmaculada Latorre Vázquez • Javier Madariaga Ateka • M^a Dolores Martín de Rosales • Íñigo Moreno Arteaga • Beatriz Moreno Borbón • Inés Pan de Soraluze • María Pan de Soraluze • M^a del Carmen Pastor Aracil • M^a Dolores Pérez de Larraya • Lola Pérez Die • Gloria Pérez Loizaga Tous • M^a Jesús Pérez Sánchez • M^a José Pita Gherardi • Productos de Conservación, S.A. • José Puchol Montis • Adolfo Ramos Lobo • M^a Francisca Rein Duffau • Ángel Luis Revenga Garabatea • Soledad Ribeiro Pidal • Fuencisla Romero de Lecea • Jaime Ruiz de Bucesta Mora • Ana Ruiz-Larrea Cangas • Santiago Saavedra Ligne • Delfin Seral Arenda • Licinio Serrano Valladares • M^a Rosa Silvela Alós • Taller del Libro • Bruno Valls Gabaud • Arturo Valls Medina • Benito Vera Vigo • Marielle Zarraluqui • M^a Luisa Zubeldía Aramburu • **Socios colaboradores** • Corsán, S.A. • Ebix • Fundación Universitaria Española • Iberpapel •



BARBACHANO & BENY

PATOLOGÍA Y RESTAURACIÓN DEL PAPEL

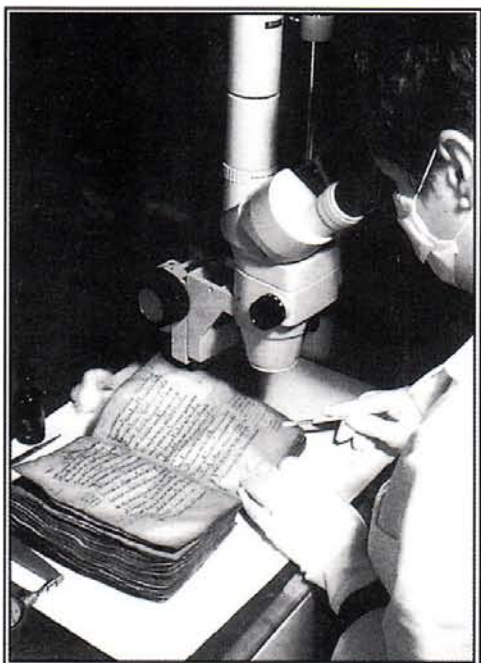
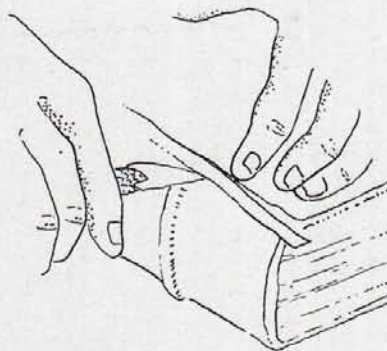


FOTO: RESTAURACIÓN DE LAS GLOSAS EMILIANENSES

UN EQUIPO TÉCNICO DEDICADO
A SALVAR Y PROTEGER
EL PATRIMONIO HISTÓRICO DOCUMENTAL
Y BIBLIOGRÁFICO EN
SOPORTE DE PAPEL Y PERGAMINO

Oquendo, 20
Tel.: 91 563 17 61
28006 MADRID

ANA JESSEN



TALLER-ESCUELA DE ENCUADERNACIÓN
RESTAURACIÓN DE LIBROS

Maldonado, 63 - 28006 MADRID
TEL. 91 402 10 78

Encuadernación

ANTONIO
SANCHEZ S.L.



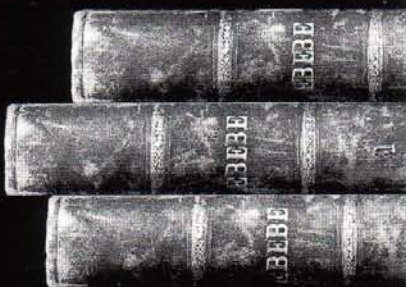
EDICIONES FACSIMIL
RESTAURACION - ESTUCHERIA
EDICIONES DE ARTE
EN CORDOBAN Y PERGAMINO

C/ Ancha, 26 - 37002 SALAMANCA
Tel./Fax 923 21 13 64

FERNANDO DURAN

**LIBROS
ARCHIVOS
COLECCIONES**

*Subastas de
las mejores
colecciones,
ejemplares
antiguos,
libros raros,
manuscritos y
documentos
autógrafos.*



*Consúltenos, nuestros
expertos valorarán
sin compromiso su
biblioteca o archivo.
Solicítenos el Catálogo.*



FERNANDO DURAN

Lagasca, 7 - 1.º Izd. - 28001 Madrid
Tel.: 91 577 85 42 - Fax: 91 577 51 44



MARÍA PAN de SORALUCE
ESCUELA-TALLER DE ENCUADERNACIÓN

ENCUADERNACIÓN ARTÍSTICA
TÉCNICAS CLÁSICAS Y MODERNAS

GOFRADO Y DORADO

CURSOS MONOGRÁFICOS
PAN DE ORO PAPELES DE GUARDAS

HORARIOS: MARTES-VIERNES, 10.00-13.00
MIÉRCOLES, 18.00-21.00 JUEVES, 17.00-20.00

GENERAL DÍAZ PORLIER, 57, 6º D
MADRID 28006. TFNO. 91 401 43 29



Escuela Taller de Encuadernación
Antolín Palomino Olalla

Fuentes, 12 - Tel.: 91 541 46 85 - 28013 Madrid



PHILIPPO
AVSTRIO
REGI REGVM
MAXIMO

El ornamento ligatorio y la teoría de las artes en el renacimiento

(La encuadernación del libro *Sententiae receptae* de Julio Claro conservado en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial)*

José Luis Checa Cremades

Encuadernaciones renacentistas en la Laurentina

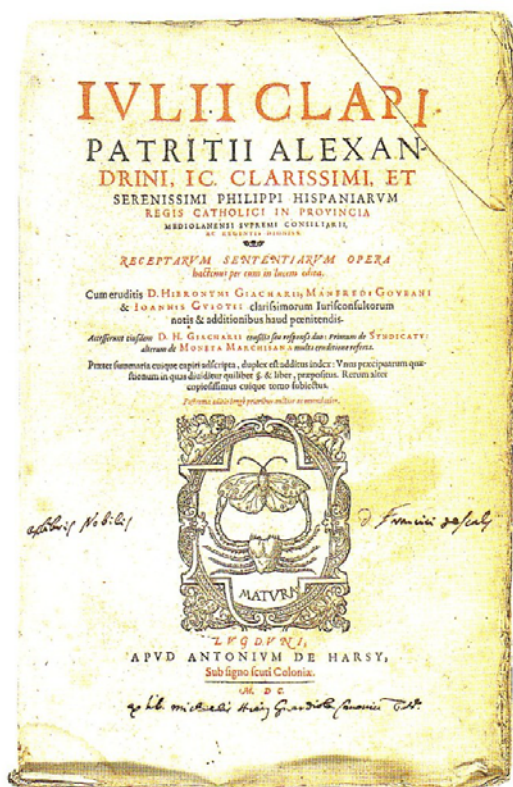
La llegada a la Biblioteca del Monasterio de El Escorial en su periodo fundacional de bibliotecas y colecciones privadas de libros procedentes de los reinos peninsulares y provincias de Europa es un hecho sobradamente conocido que explica la riqueza y variedad del fondo ligatorio laurentino. Libros venidos de ciudades tipográficamente tan activas en el siglo XVI como Amberes, Milán, Lyon, París o Venecia, donde existía una fuerte tradición encuadernadora, pasaron a engrosar el fondo de la Laurentina, integrándose como una *preciosidad* más en el sistema de objetos artísticos de la *biblioteca-museo* escurialense. Dado que el cuerpo del libro y la encuadernación conforman una unidad inescindible, en la Librería Real

entró de forma natural una representación equilibrada de los principales estilos ligatorios del Renacimiento. Encuadernaciones antuerpienses de Plantino¹, heráldicas procedentes de Inglaterra, venecianas de la biblioteca privada de Hurtado de Mendoza² se alinean en los plúteos herrerianos de la Sala de Aparato junto a tipologías mudéjares toledanas y napolitanas³ y platerescas de Madrid, Salamanca, Alcalá de Henares y Medina del Campo⁴. La creación dentro del palacio-monasterio en el año 1575 de un obrador para encuadernar –o reencuadernar– los libros llegados sin tapas, con encuadernación deteriorada o con cubiertas de simple pergamino no menoscabó esta riqueza de la Biblioteca, pues las encuadernaciones bien conservadas se dejaron intactas⁵. Esto permitió a historiadores como Thomas⁶ o Hueso⁷, individualizar grupos ligatorios típicos, paso previo para lograr una ansiada clasificación exhaustiva de las encuadernaciones laurentinas⁸. Con todo, este establecimiento de grupos ligatorios fuertemente característicos no debe hacer olvidar la existencia de *casos singulares* que permiten conjeturar la intervención de un artesano aislado o el aliento de un mecenas deseoso de dejar una obra individual imperecedera⁹. Pero la consideración de estas encuadernaciones como *singulares* deriva a menudo de una aproximación “aislacionista” al estudio de la encuadernación, que muchos vienen considerando como objeto exclusivo de estudio bibliotecario, y que no ha tenido en cuenta su integración en el sistema de las artes renacentistas entendidas como unidad significativa total¹⁰. Este artículo analiza una de

Ficha técnica

Clarus, Lulius (ca. 1525-1575). Lulii Clari Alsexandrini Luriscon... *Sententiarum recepta[rum] liber quintus: in quo diuersorum criminum materia xx, diligenter explicantur; item Practica criminalis, totius criminalis iudicij ordinem [et] delictorum poenas complectens, ab eodem auctore postremo supradicti libri adita; vna cum singularum quaestionum summaris & indice rerum memorabilium locupletissimo...* - Venetiis: apud Ioannem Gryphium, 1586. [636] p., [4] en bl.; Fol. (32 cm). Colofón. Marca tip. en últ. pág. A<6, A-C<6, A-K<6, L<8, M-Z<6, Aa-Bb<6, 3<6, 3B<8. Pág. sin numerar. Algunas iniciales ornadas. Gryphius, Ioannes, im. 75-VI-12 (1). Enc. artística, con il. arquít. coloreadas en ambas tapas y las leyendas: “Philippo Austrio Regi Regum Maximo”, en tapa anterior, y, “Iulius Clarus Luriscon. D.D.”, en tapa posterior.

Clarus, Lulius (ca. 1525-1575). Lulii Clari Alsexandrini Luriscon... *Tractatus quator, ex suis VII libris sententiarum receptar[um]: Quorum I est De Testamentis, II De Donationibus, III De iure Emphyteotico, IIII De Feudis; nunc demum ab ipso auctore emendati, & singularum quaestionum summaris, & indice copiosissimo locupletati...* - Mediolani: apud Valerium & Hieronymum Metios, frates, 1565. [332] p.; Fol. (32 cm), *<6, **<4, A-H<8, A-B<8, A-C<8, C<6, D<4, A-D<8, E<10. Pág. sin numerar. Cada tratado con portadilla propia. Meda, Valerio e Girolamo, imp. * 75-VI-12 (2). Enc. artística, con il. arquít. coloreadas en ambas tapas y las leyendas: “Philippo Austrio Regi Regum Maximo”, en tapa anterior, y, “Iulius Clarus Luriscon. D.D.”, en tapa posterior.



[Fig. 1] Portada de *Sententiae receptae* de Julio Claro (I. Gryphium, Venecia, 1568).

estas encuadernaciones supuestamente *singulares* desde una perspectiva que tiende a obviar la tradicional consideración del *ars ligatoria* como actividad cerrada sobre sí misma y casi secreta¹¹ para preferir situarla en el centro de varios de los debates más palpitantes en torno a la teoría de las artes del Renacimiento. Se analizará en concreto la ornamentación de las cubiertas pintadas del libro del jurista milanés Julio Claro, titulado *Sententiae receptae* (Venecia, Io. Gryphium, 1568) que está en la Laurentina (S. 75-VI-12) desde que su autor lo donara, junto con toda su biblioteca privada, a la Librería Real el mismo año de su muerte (1575) [Fig 1].

La encuadernación como *compositio*

En el Libro II de *De Pictura*, L. B. Alberti define el concepto de *compositio* diciendo que es el modo como el pintor coloca los elementos en un cuadro para que cada uno de ellos desempeñe una función determinada, orientada a crear un efecto de conjunto. Esto equivale a afirmar

que la forma individual sólo adquiere significado (o su significado) en relación a otras que la acompañan y que todas ellas, como conjunto, se proponen alumbrar una belleza entendida como “consentimiento y acuerdo de las partes en un todo”¹². En la teoría humanista esta idea gozaba de cierto prestigio¹³ y, probablemente, informó la labor de los artistas y artesanos del libro. La noción de *compositio* se revela, efectivamente, bastante útil para el investigador que pretenda desentrañar las claves de actuación de los *librarii*¹⁴, enfrentados al problema de elegir y organizar una diversidad de posibles elementos decorativos exhaustivamente repertoriados sobre la superficie exenta de la cubierta de un libro.

Como *compositio*, ciertamente, puede considerarse la disposición de los ornamentos que campean sobre la cubierta de la obra de Julio Claro titulado *Sententiae receptae* conservado en la Laurentina; a primer golpe de vista vemos, en efecto, que varias formas ornamentales se disponen en bella ordenación dotada de armónica geometría y jerárquica disposición: una de ellas, que llamaremos en este artículo *forma global*, enmarca o contiene a varias *formas individuales*. Analizaremos estos elementos y sus funciones por separado.

La forma global: el cartucho ornamental

La forma englobante, visualmente más evidente y unificante de toda la *compositio* es un *cartucho* de color amarillo netamente delineado sobre un fondo azul que está encuadrado por un filete dorado cuyas dimensiones determina el tamaño del *in-folio*; su naturaleza englobante deriva de su carácter autónomo, pues el contenido del cartucho no guarda relación con las formas que le sirven de orla.

El cartucho, como modelo ornamental tipificado, es una invención de los tratadistas renacentistas¹⁵: Benedetto Battini, Jacob Floris, H. Liefrinck, Vredeman de Vries¹⁶ y Androuet du Cerceau¹⁷, entre otros. Lo difunden en los grabados de ornamentos de los llamados *libros de modelos*¹⁸, donde suele presentarse como un fingido trozo de papel o cuero doblado o enroscado en cuyo centro se

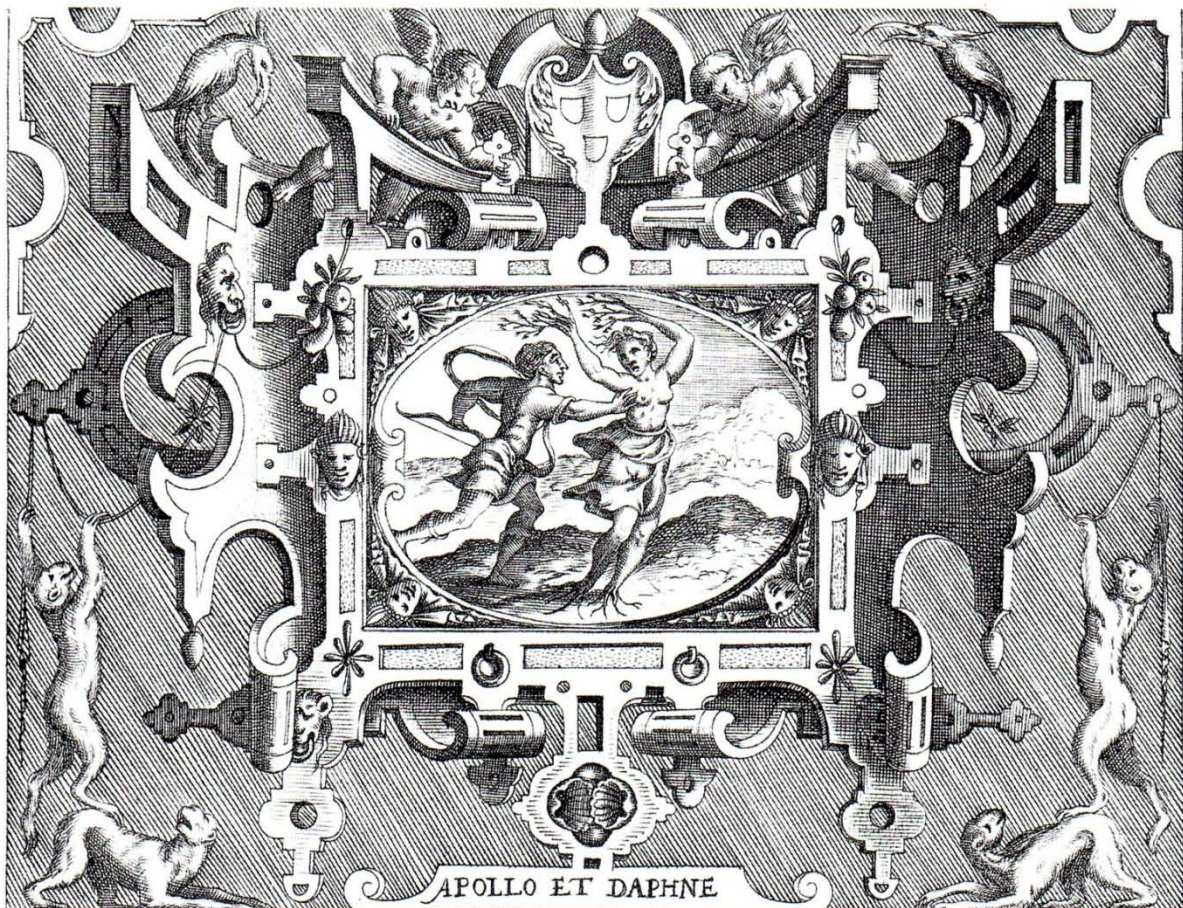
recorta, habitualmente de modo regular, una apertura u óculo [fig. 2]; es un campo vacío, un *compartimentum* autónomo¹⁹ cuya superficie está enmarcada por una orla llamativa y que normalmente sirve de base al sistema ornamental del roleo. Estos rasgos generales del cartucho son apreciables en la cubierta estudiada.

La naturaleza ornamental anticlásica²⁰ del cartucho no es óbice para que las formas secundarias que abarca sean decididamente grecolatinas y para que conviva, como soporte estructural de la *compositio*, con motivos tan típicamente clásicos como son los grotescos, los trofeos, los vasos, los termes, las cariátides o los medallones con inscripciones epigráficas. Como veremos, el libro de Claro ilustra paradigmáticamente la coexistencia del cartucho con estas dos últimas formas. En los dos siguientes apartados se analizará

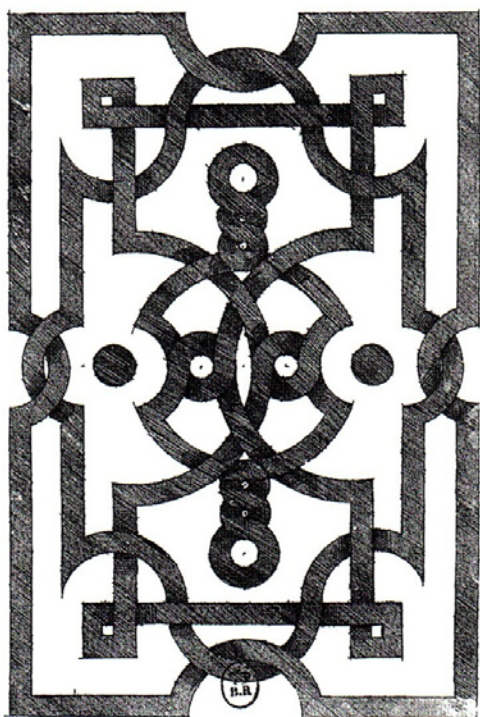
cómo las diferentes artes se relacionan, en esta utilización ligatoria, con el sistema ornamental del cartucho.

Cartucho y artes decorativas

Aunque la relación entre el grabado ornamental y su aplicación al objeto decorable es compleja, no cabe duda que los *libros de modelos* con grabados de ornamentos -casi siempre buriles y aguafuertes- eran utilizados por los artesanos en todos los campos de las artes decorativas renacentistas.²¹ El cartucho, *leitmotiv* en los grabados ornamentales, ornó toda suerte de objetos. Pormenorizar estos usos no es el propósito de este artículo: nos ceñiremos a señalar algunas de sus aplicaciones relacionadas con la utilización concreta que de él se hace en las dos cubiertas del *in-folio* de Julio Claro.



[Fig. 2] Apertura u óculo del cartucho de un encuadramiento ornamental (Aguafuerte, Mignon, 1544).



[Fig. 3] Este aguafuerte de Jacques Androuet du Cerceau ilustra la idea renacentista de *imitatio* entre las artes: el proyecto fue pensado originalmente para un trabajo de marquetería, pero puede utilizarse indistintamente en pintura decorativa, esmalte, mosaico o para un diseño de encuadernación. Los golierescos repliegues de las bandas entrelazadas, la concepción general de adorno de superficie de la composición y la forma rectangular la aproximan en efecto a un diseño ligatorio.

Empezaremos indicando la analogía de esta utilización del cartucho con trabajos ejecutados sobre madera, como paneles de *intarsia*, puertas, *boiseries*, muebles, pavimentos, etc., donde, acompañado de otros diseños geométricos y figurativos, produce una falsa impresión de relieve (*trompe l'oeil*). Como ocurre en el *lavoro di intarsio*²², las formas de la cubierta del libro de Julio Claro semejan estar compuestas por maderas coloreadas por barnices que delinean sus contornos con la nitidez de las piezas de un puzzle. La pintura amarilla del cartucho, como una decoración de pequeñas piezas de incrustada “madera curvada” cuidadosamente recortadas con sierras por los ebanistas, crea un efecto tridimensional de relieve, siguiendo un estilo llamado *alla certosina* inspirado en trabajos del

Próximo Oriente. No debe sorprender que un libro editado en Venecia, puerto privilegiado en los siglos XV y XVI para la entrada de influencias orientales, fuera sensible a tales incitaciones²³. Por otra parte, el bicromatismo amarillo-azul, que imita un ilusorio barnizado sobre madera, aproxima la superficie de la cubierta del libro a un imaginario taraceado de maderas incrustadas. Las bandas replegadas visibles en el cartucho, tan próximas a los cueros de Benedetto Battini, también crean, remedando la marquetería, una oposición ficticia de volúmenes, confirmada por la presencia de volutas en los bordes; estos efectos de incrustación pictórica tienen en cuenta las investigaciones perspectivas de Piero della Francesca, cuyas pinturas inspiraron los trabajos de maestros *intarsiadori* como Lorenzo y Cristoforo Canozzi. Negando su naturaleza de adorno de superficie gracias a la ficción del *intarsio*, el cartucho rompe fingidamente, en esta aplicación, la bidimensionalidad, creando falsas profundidades y resaltos.

La aparición de cartuchos ornamentales en pavimentos de piedra, mármoles, paneles de cueros, medallas, bordados, trabajos de orfebrería, parterres de jardines, pinturas decorativas aplicadas a objetos y, por supuesto, en las artes gráficas del libro confirman que esta forma ornamental inventada por los tratadistas fue muy bien aceptada y, gracias a la *imitatio*, se difundió rápidamente en las artes decorativas del Renacimiento [fig. 3]. Pero sus aplicaciones no se agotan aquí.

Cartucho, arquitectura y encuadernación

En el Renacimiento el ornamento era considerado como parte integrante del objeto, no como mero aditamento que serviría para decorarlo en tanto que “valor añadido”; su utilización dependía únicamente del estatuto del objeto y la situación social del comanditario. Debe descartarse, pues, el sentido moderno de adorno como algo “aplicado” o “decorativo” cuando hablamos de los ornamentos y artes decorativas de los siglos XV y XVI.²⁴

Esta confusión entre ornamento y objeto encuentra en el cartucho una aplicación ejem-





IVLIVS
CLARVS
IVRISCON-
D · D

plar cuando es utilizado como elemento sustancial, esto es, como *proyecto* o *diseño*, de una arquitectura²⁵. El cartucho es entonces, utilizado así, como en la pintura o la escultura cuando también aparecen en un contexto arquitectónico, una forma narrativa más, pues suprime la engañosa separación entre elementos discursivos esenciales en el edificio y elementos decorativos accesorios. Incluso, cuando se utiliza como ornamento no integrado en el diseño, no deja de ser elemento esencial de la construcción.

Es este carácter funcionalmente arquitectónico, dado el postulado vasariano del primado de este arte²⁶, el que determina su utilización ornamental recurrente en todas las artes y, por supuesto, en las del libro, donde aparece a menudo en frontispicios, viñetas, colofones e iniciales historiadas. De aquí pasa, por contaminación, a las cubiertas de las encuadernaciones²⁷. Pero este traslado del cartucho a la encuadernación altera su significado original dentro del sistema ornamental, pues, entonces, alcanza la categoría de diseño autónomo, de proyecto casi único, de soporte y marco de referencia para las otras formas individuales (en la encuadernación del libro de Claro: figuras humanas, híbridas, animales y vegetales) a las que nos referiremos en los apartados siguientes.

La superficie rectangular de la cubierta del libro potencia indudablemente el impacto ornamental del cartucho: convertido en su elemento organizante primordial, analiza racionalmente el espacio vacío que debe decorar (*horror vacui*), activando un conjunto de procedimientos arquitectónicos de ordenación de su superficie. Entre ellos destacaremos, en la encuadernación estudiada, los siguientes: compartimentación de la cubierta mediante módulos geométricos según las leyes de la perspectiva, utilización recurrente de curvas plásticas (sobre todo en las bases), enlazamiento de volutas, creación ilusoria de volúmenes, alternancia plástica de entrantes y salientes regulados rítmicamente, oposición forma-vacío. Este último procedimiento de análisis de la superficie pone paradigmáticamente en duda el carácter de simple adorno superfluo del cartucho: en el medallón oval, la oposición

forma-vacío tiene una finalidad instrumental muy acorde con el objeto-libro. Se ha señalado que en el Renacimiento la elección de un ornamento no admitía más limitaciones que el decoro, la idea de las formas y la función social que desempeñaba ese objeto²⁸.

Tratándose en la encuadernación estudiada de la decoración de una obra de jurisprudencia criminal, la función primordial del libro es utilitaria y social: sus páginas transmiten conocimientos jurídicos; su cubierta identifica a su autor (el nombre de Julio Claro aparece sobre una de las cubiertas); su contracubierta rinde homenaje al mecenas que inspira la empresa consignando su nombre (Felipe II). El espacio oval que “rompe” el centro del cartucho, y que el recargado aparato “arquitectónico” de la *compositio* tiende a realzar, crea un punto de fuga que *sirve* para “abrir” el libro al lector, para proyectarle hacia él; éste, gracias al bicromatismo amarillo-azul, lee enseguida las letras inscritas.

El espacio circunscrito por el marco de la elipse del óvalo alberga los únicos signos escritos claramente legibles; es un ámbito ópticamente privilegiado dentro de la *compositio* que asegura al receptor un dominio intelectual completo de la realidad sensible, un espacio matemático, geométrico que, afirmando una centralidad científicamente legitimada por el número, racionaliza la representación epigráfica aludiendo a las leyes de la perspectiva²⁹. Los arcos de círculo, dispuestos simétricamente, son el contorno racional idóneo para delimitar este bello ámbito celeste que sostiene la visión inmanente de las letras doradas de la inscripción en un espacio sideral. “La belleza –había dicho Alberti– es acuerdo de las partes en un todo, en el que se encuentran como número, *finito* y *collocatio* de modo congruente (*concinnitas*), es decir, lo que la ley principal de la naturaleza requiere”³⁰. El círculo, y derivaciones geométricas suyas “irregulares”, como la elipse, era, para el artista del Renacimiento, la expresión más alta, en términos matemáticos, de la relación entre el Hombre, Dios y la Naturaleza³¹.

El concepto albertiano de *concinnitas* resume esta simbiosis natural, o más bien esta coinci-

dencia, entre la belleza matemática del ornamento y su utilización práctica. En la aplicación ligatoria estudiada, el óvalo es un espacio simultáneamente bello e idóneamente útil para presentar al lector una información considerada relevante: el nombre del autor, el nombre del dedicatario (en otros libros, un nombre, un título, un monograma, inscripciones...)³². Analizaremos por separado estas dos inscripciones y sus posibles interpretaciones:

a) La inscripción en letras doradas de la leyenda PHILIPPO AUSTRIO REGIREGUM MAXIMO es una dedicatoria explícita del libro al rey Felipe II³³. El jurisconsulto Julio Claro dispensa así un homenaje al monarca como mecenas, monarca y bibliófilo fundador de la Librería de El Escorial. Frente a la frialdad de “las encuadernaciones llanas en becerro colorado” (Sigüenza) ornadas con la parrilla de San Lorenzo, que eran una afirmación institucional y pública de la Biblioteca, o de su impronta ideológica contrarreformista, la utilización del nombre de Felipe II introduce un factor personal, una “marca de encuadernación filipina”³⁴. El monarca acepta el libro y éste pasa a engrosar la Librería Real, donde probablemente alimenta las lecturas del rey y de la comunidad jerónima y adquiere un estatuto que le hermana con otros objetos de la *biblioteca-museo* escorialense. Para el autor, la dedicatoria de un libro al príncipe es un acto de liberalidad del que puede depender su reconocimiento intelectual: aceptando o rechazando la dedicatoria, el soberano legitima o descalifica una obra, es decir, refrenda o no la autoridad intelectual de un autor; la dedicatoria es una práctica habitual en la economía de las relaciones del mecenazgo renacentista: a cambio del libro dedicado, ofrecido y aceptado, el dedicatario se obliga a conceder su protección, empleo o retribución; mediante la dedicatoria el autor honra y elogia al monarca y éste, como contrapartida a este libre acto de sumisión del hombre de letras, le concede algún favor.

La vinculación del rey con el autor está probada: el jurisconsulto milanés Julio Claro (1525-1575) es gran comisionado de Felipe II

en los Estados de Italia³⁵, donde resuelve conflictos de competencia jurídica entre la administración española y la milanesa. Entre 1565 y 1575 reside en la corte de España, donde Felipe II y el Duque de Saboya recaban sus informes sobre asuntos de interés político y jurídico tan relevantes como la controversia suscitada sobre la posibilidad de perseguir jurídicamente a los hijos de Guillermo de Orange o los derechos dinásticos de Juan de Austria. No cabe duda que esta encuadernación, con su nombre en la cubierta, refleja esta relación entre el monarca y uno de sus súbditos, lo que confirmó póstumamente el hecho de que Claro legara su biblioteca, junto con sus cartas inéditas, a la Librería Real en el año 1575.

b) En el otro medallón se han inscrito la leyenda JULIUS CLARIS IURISCON D. D. La anotación del nombre del autor sobre la cubierta de la encuadernación constituye una afirmación del “factor personal” o “función autor” (Foucault); pero simultáneamente es un signo inserto en un más amplio sistema de signos personales típicos del libro renacentista. En este sentido, desempeña una función análoga a la de elementos iconográficos como el retrato del autor, o a la de los elementos literarios de los preliminares (prólogos, proemios, epístolas, dedicatorias y poesías); frente a la ausencia de marcas personales en paleotipos e incunables, supone un avance hacia la clarificación de los elementos personales típicos de las portadas de los libros del siglo XVI.

Por otra parte, la anotación de la profesión del autor (“jurisconsulto”) subraya la relevancia del personaje como autor de una obra jurídica: *Sententiae receptae* es, efectivamente, un libro influyente en la jurisprudencia criminal del Antiguo Régimen (como prueban sus numerosas reediciones con comentarios durante el siglo XVII) en el que Claro afirma la función científica, jurisdiccional y política de los tribunales y donde, sin renunciar a la ciencia jurídica de la antigüedad latina y medieval, sitúa en un nuevo contexto las relaciones entre el intelectual y el poder, consolidando una incipiente jurisprudencia humanista.

Las formas individuales

Antes de analizar las formas individuales, debe definirse la relación que éstas guardan con la forma global dentro de la *compositio*; como se ha visto, se trata, *prima facie*, de una relación entre un elemento abarcante y otro abarcado, organizante y organizado, primario y secundario: el cartucho contiene, sostiene, alberga y organiza los motivos individuales y así, de algún modo, les da un significado. Pero esta distinción que, jerarquizando los morfemas ornamentales, les confiere valores semánticos autónomos, no es útil para definirlos en su relación con las ideas normativas desarrolladas con extensión en la tratadística renacentista sobre la ornamentación. Uno de estos tratadistas, Sebastiano Serlio, recupera las nociones aristotélicas de sustancia y accidente para asignarles respectivamente, en relación al ornamento, los valores de norma y licencia³⁶. Según esta hipótesis, la forma englobante del cartucho (sustancia de la *compositio*) es clásica y ortodoxa por cuanto respeta la norma de los repertorios ornamentales establecidos y las leyes de esta representación (decoro, gracia...); por el contrario, las formas individuales (accidentes en la *compositio*) propician una cierta licencia, cuando no la herejía. Veremos ahora, analizándolos, los diferentes grados de libertad que se toman tales motivos individuales respecto de la norma establecida.

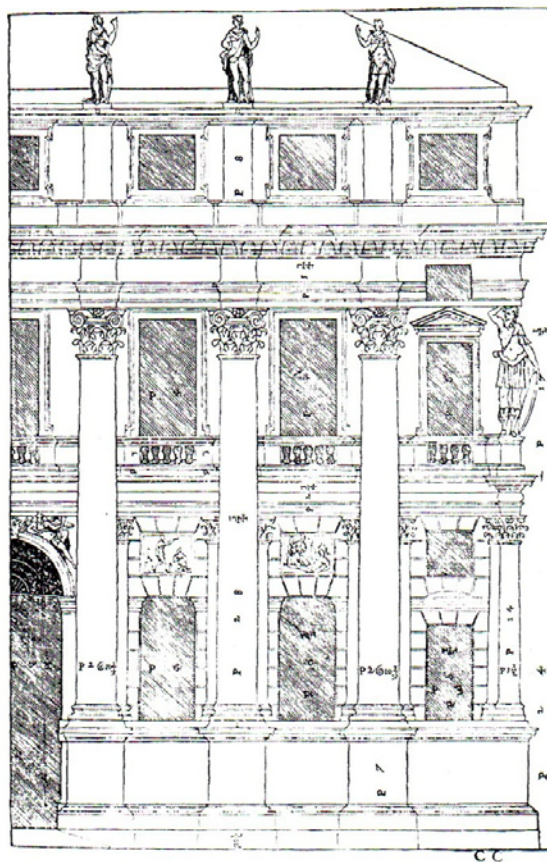
A) Las formas humanas

Paliar la aparente falta de significado o de definición de las imágenes simbólicas de esta *compositio* induce a interpretarlas como metáforas plásticas. En el Renacimiento las formas se definen a menudo como ilustración de cualidades —esenciales o accidentales— de un concepto. Según la tradición de la iconología aristotélica representada por Caro y Ripa³⁷, la metáfora propone una interpretación, un método de definición visual, mediante el cual el lenguaje de la imagen se convierte en signo descifrable (según cuatro tipos de derivación causal en Aristóteles: material, eficiente, formal y final). Los símbolos que Ripa utiliza como atributos son metáforas ilustradas. Por el contrario, según una interpretación neoplatónica o místi-

ca del simbolismo, cuyo origen está en la exégesis bíblica y que se explicita a menudo con el lenguaje del mistagogo, el simbolismo es el idioma que expresa el misterio de la divinidad, lo oculto y se opone a la idea de lenguaje-signo.

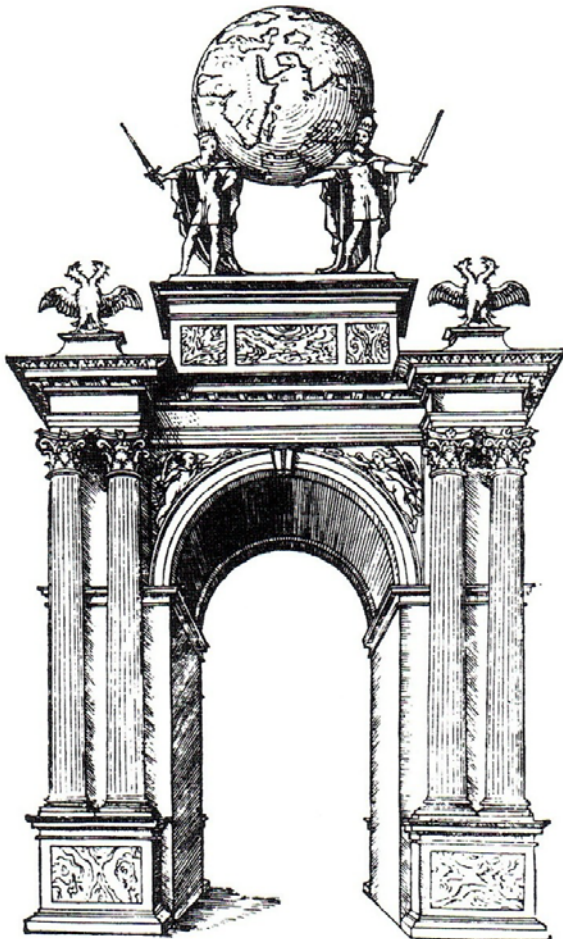
La lectura de formas tan ambiguas como las que pueden verse sobre la cubierta del libro de Julio Claro remite necesariamente a una utilización alternativa, a veces concurrente, de ambas metodologías. Así, el lenguaje de la metáfora, unívoca o biunívoca, convendrá mejor, en principio, a las figuras humanas y a las formas animales y vegetales naturalistas, mientras que las figuras híbridas y los seres inventados de la naturaleza, más próximos a lo misterioso, reclaman la erudición y el ingenio de las técnicas de la exégesis.

Veamos las formas humanas de la *compositio*: Sobre la cubierta con la dedicatoria a Felipe II, sendas figuras alegóricas rematan una cornisa



[Fig. 4] Diseño arquitectónico del Palacio Valmarana de Andrea Palladio.

que se extiende a izquierda y derecha del cartucho. Es una solución ornamental habitual en algunos edificios renacentistas italianos del Renacimiento (Palacio Chericati, Palacio Valmarana), donde no es raro ver estatuas sobre las cornisas [fig. 4]. La utilización del lenguaje clasicista y la complicación alegórica de las dos figuras tienden a subrayar la virtud de la justicia (la figura que sostiene la balanza) y la idea de triunfo, referidas ambas al monarca Felipe II, cuyo nombre aparece inscrito en el medallón oval del cartucho. Apunta hacia la misma idea el carácter mayestático y solemne de las imágenes que, ausente la alusión lúdica, se asocian con las formas humanas que coronaban los arcos triunfales erigidos en las ciudades para celebrar la entrada del rey, esto es, con la arquitectura efímera de los festejos en la que las



[Fig. 5] Ejemplo de arquitectura efímera con figuras humanas en la cornisa (Entrada de Felipe II en Amberes, 1549).

figuras humanas se conciben como una especie de ornamento de segundo grado, un remate que reúne en sí las virtudes de la “gracia”, el refinamiento y, sobre todo, un valor añadido a la arquitectura [fig. 5]. La rigidez de un lenguaje incipientemente manierista no impide dar énfasis a lo sencillo y majestuoso, pues las figuras humanas, junto a los festones, también triunfales y “romanos”, son perfectamente legibles e identificables. Puede concluirse por ello que estas formas humanas incorporan a la *compositio* una iconografía plenamente normativa y clasicista.

B) Las formas híbridas

Una segunda categoría de motivos ornamentales visibles en la cubierta de este libro son las formas mitad icónicas y mitad abstractas: a ambos lados del cartucho, a la altura del medallón central, dos cariátides perfiladas apoyan sus cabezas sobre sendas ménsulas y, sin aparente esfuerzo, sostienen un arquitepe; en esta figuración conservan la cualidad agraciada y esbelta de las *cariatidas* romanas codificada por la tradición clásica romana³⁸, como si sobre sus cabezas no reposara el peso de una estructura constructiva, ni tampoco el de las figuras humanas que, en una de las dos cubiertas, culminan la composición.

Estas figuras han sido representadas en el momento de su metamorfosis, que tanto podría ser de forma humana a ornamento abstracto, como de ornamento abstracto a figura humana. Tal inquietante transformación nos remite al mito de la petrificación del ser humano³⁹ o al de su transformación en ser inanimado: mientras que las cabezas perfiladas de las doncellas presentan una figuración humana, el busto y la zona correspondiente a las piernas son parahumanas: una voluta angular remeda el pecho femenino; los espirales enrollados inferiores que desarrollan tres cuartos de circunferencia, los pies. Es una utilización que recuerda tanto a las figuras de las chimeneas venecianas contemporáneas [fig. 6] como a las que aparecen en algunos trabajos sobre esmalte o metal. Esta fuerte tensión entre la forma icónica y la forma abstracta, entre un universo naturalista y otro

convencional, determina el alejamiento de estas formas híbridas de la claridad conceptual que caracteriza la norma clásica según la ortodoxia vitruviana.

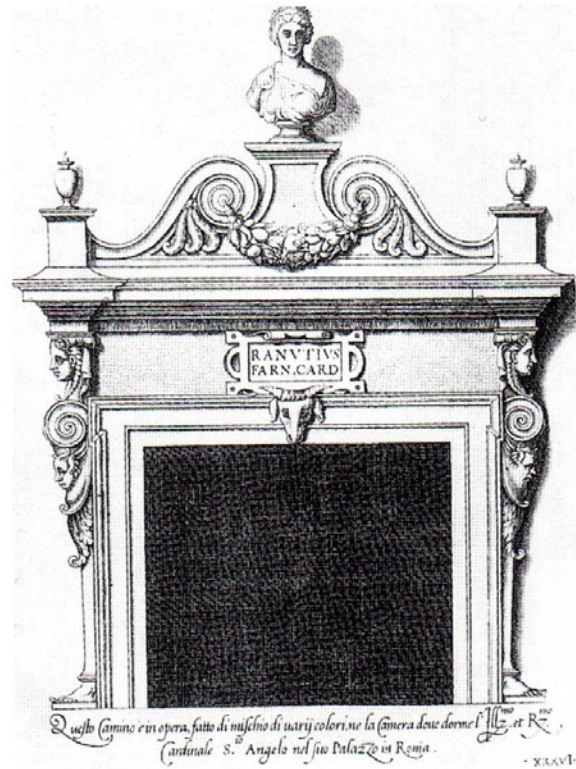
C) Las formas del mundo vegetal

Pueden ser descompuestas en tres grupos:

1) A la altura del perímetro superior del óvalo arrancan sendas guirnalda dispuestas simétricamente a cada lado: flores y frutas, entretejidas y unidas por cintas, forman una ancha banda cilíndrica más abultada en el centro que en sus extremos. De origen griego, las guirnalda y festones son motivos ornamentales típicos del arte imperial romano, donde solían aparecer, colgados sobre los frisos de los templos, junto a coronas de frutas naturales y cráneos de animales sacrificados, candelabros, trípodes y otros utensilios de culto que se disponían en los compartimientos de las metopas; de la arquitectura sagrada pasaron rápidamente a la profana, y en el Renacimiento las vemos, como decoración esculpida, en arquitrabes y cornisas⁴⁰. Célebres fueron, por ejemplo, las guirnalda que Jacobo Sansovino utilizó en la fachada de la Biblioteca de la Plaza de San Marcos de Venecia o las de la palladiana *Loggia* de Capitaniato de Vicenza (1565). El hecho de que el libro de Julio Claro *Sententiae receptae* se imprimiera (y muy probablemente se encuadernara) en Venecia en 1568, permite conjeturar que la ornamentación de sus cubiertas incorporara, con análoga connotación triunfal⁴¹, motivos de la arquitectura véneta local y que tampoco fuera indiferente a las incitaciones de la arquitectura palladiana, a la sazón ampliamente difundida en la región véneto-padua.

2) La segunda forma vegetal relevante en la *compositio* son las flores y frutos que rebosan de dos cornucopias⁴² dispuestas también simétricamente y que parecen emerger misteriosamente, como extraña excrecencia, del ser marino que analizaremos en el apartado dedicado a las formas animales.

Las formas coincidentemente cilíndricas de estos dos cuernos de la abundancia confirman



[Fig 6] Chimenea veneciana a *padiglione* con guirnalda y figuras parahumanas separadas por volutas (1680-1690).

el dominio en la composición de la línea curva, la consolidación de un efecto de blandura y flexibilidad acorde con los suaves repliegues del cartucho y con los grolierescos entrelazos que dominan toda la composición. Todo ello crea un conjunto de correspondencias bastante explícitas entre el mundo animado de la naturaleza (vegetal y animal) y el artificio "arquitectónico" del armazón abstracto del cartucho.

3) Este mismo equilibrio preside la simétrica disposición, a cada lado del óvalo, de las dos ramas del arbusto, quizá un mirto, sin duda la figuración fitomorfa más naturalista de toda la cubierta.

Esta *compositio* botánica tan artificiosa, y paradójicamente tan respetuosa para con la norma y las leyes del decoro, es bastante congruente con la representación normativa del mundo vegetal tipificada por los herbarios renacentistas: es, en efecto, un figuración naturalista que no se



[Fig. 7] Pedacio Dioscórides Anazarbeo, *Acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos* (1555). Representación del mirto (Libro I, cap. CXXVIII).

permite ningún tipo de *licentia* y que, como casi toda la iconografía botánica europea del Renacimiento, alcanza un alto grado de exactitud científica y calidad artística⁴³. Parece seguir de cerca las ilustraciones botánicas de la *Materia Medica* de Dioscórides⁴⁴ [fig. 7], autoridad indiscutida sobre plantas medicinales durante el Renacimiento, y las del *Comentarii* de esta obra realizada por Piero Andrea Mattioli (Lyon, 1544); tampoco parece lejana de las xilografías naturalistas del herbario de Leonhard Fuchs *De Historia stirpium* (Basilea, 1542), cuya iconografía marcó pautas sobre los trabajos xilográficos y ligatorios de los maestros ornamentistas. También parece guardar relación con la imaginería botánica de las obras de Acosta⁴⁵, Monardes⁴⁶ y Hernández⁴⁷, que facilitó un conocimiento más exacto sobre la vida natural en el Nuevo Mundo.

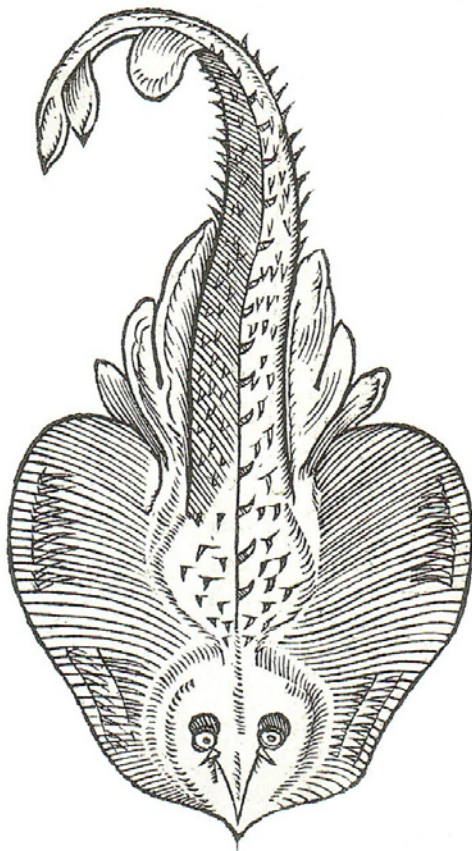
D) Las formas del mundo animal

Pueden descomponerse en dos grupos:

a) En la zona inferior del cartucho, a la altura del eje central de la apertura oval u óculo, una forma animal, probablemente un ser marino, está incrustado entre las dos terminaciones de sendos cuernos de la abundancia. Aunque esta figuración transgrede aparentemente las leyes del decoro, se inserta como un elemento decorativo más dentro de la *compositio* y es formalmente coherente con ella: de hecho, respeta las líneas de los ejes simétricos y constituye el *pendant* zoológico, de las formas botánicas visibles en la otra cubierta de la encuadernación, creando así una armónica correspondencia naturalista entre el mundo animal y el vegetal.

En el Renacimiento la representación de animales dispone de un acervo bastante estereotipado de imágenes en las que la imaginería científica convive indistinta con la tradición fantástica. Enciclopedias naturalistas de la etapa incunable tales como *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus (Estrasburgo, 1480) o *Buch de Natur* de Conrad von Megenberg (1475) representa aún seres metamórficos típicamente románicos y bajomedievales, o mantienen incólumes las criaturas aberrantes de las Apocalipsis normandas o los Bestiarios⁴⁸, o bien trasladan al grabado xilográfico las *drôleries* y rarezas de los márgenes de los manuscritos miniados⁴⁹. Los grabados de las enciclopedias zoológicas *Historia animalium*, de Konrad Gesner (Zúrich, 1551-1558) y *Ornithologiae* (Bolonia, 1559), de Ulisse Aldrovandi, sistematizan y codifican esta imaginería animal y, pese a las limitaciones técnicas de la balbuciente xilografía, fijan un repertorio iconográfico naturalista del mundo animal bastante estable. Naturalistas son también los grabados zoológicos de las obras que los médicos Pierre Belon⁵⁰ e Hipolito Salviani⁵¹ dedicaron monográficamente al estudio de los peces, un campo de la zoología renacentista donde la observación verista estaba aún bastante contaminada por lo legendario e incluso por lo teratológico. La obra de Guillaume Rondelet *De Piscibus marinis* (1554-1555), otra monografía sobre la vida en el mundo marino, tampoco

pretendió ofrecer ilustraciones artísticas, sino una imaginería de referencia con pretensiones científicas⁵²; de hecho, las figuraciones animales de este libro corresponden a una etapa en que la representación animal busca nuevos derroteros que conducen a un período dominado por el deseo de obtener el conocimiento exacto mediante la observación; en este sentido, el libro de Rondelet, que supera a las imágenes indudablemente más completas de Salviani desde el punto de vista de la representación de hábitat, apunta certeramente hacia el cientifismo puro de los animales pintados por Pisanello y sobre todo por Leonardo y Durero. Vemos, por ejemplo, que cuando el naturalista francés representa la figura del llamado pez raya, realiza una descomposición bastante respetuosa para con la realidad de la anatomía de esta especie marina (cabeza, cuerpo, cola), que sin duda el



[Fig. 8] Representación del pez raya en *De Piscibus Marinis* de Guillaume Rondelet.

diseñador de la cubierta de libro de Julio Claro, apoyándose en la gran difusión que alcanzaron estos grabados de *De Piscibus marinis*, incorporó como ornamento integrante de la *compositio* que estamos analizando. El lector puede, en efecto, constatar estas analogías comparando el grabado que se reproduce aquí de la obra de Rondelet [fig. 8] con la imagen de la cubierta del libro.

b) La segunda forma animal relevante en la *compositio* es un gallo que, en la otra cubierta del libro de Julio Claro, campea representado de perfil sobre el lado izquierdo de la cornisa del cartucho. Es una figura plenamente naturalista procedente de fuentes clásicas y que, por ser sobradamente conocida, los naturalistas del Renacimiento olvidan representar en sus compendios zoológicos, pero que, en cambio, llama la atención de una literatura emblemática más atenta a las resonancias simbólicas y enseñanzas didácticas del mundo animal que a la taxo-



[Fig. 9] Grabado francés del siglo XVI con gallo de perfil.



[Fig. 10] Alegoría de la Justicia (Vicenzo Cartari, *Las imágenes de los dioses de los antiguos*, Venecia, 1571).

nomía y a la descripción científica de los zoólogos⁵³ [fig. 9]. Por ello se hará un ensayo de interpretación simbólica de esta segunda forma animal de la *compositio*, poniéndola en relación con la primera y con el contenido general del libro *Sententiae receptae*.

Gallo y pez aparecen, en efecto, como los dos extremos en un sistema de correspondencias, como dos expresiones cósmicas dotadas de simbolismos contradictorios: el gallo, por cuanto ave, está asociado al aire y por eso campea, majestuoso, en la cornisa superior del cartucho; en la Edad Media, como símbolo cristiano, también aparece a menudo en la veleta más elevada, sobre las torres y cimborrios de las catedrales y como tal se le considera símbolo solar de vigilancia y resurrección⁵⁴; inversamente, el pez, en la zona inferior del cartucho, se asocia con la vida irracional, lo abisal, lo no sometido al imperio de la voluntad. La contraposición simbólica y espacial de los dos animales denota una

aspiración al equilibrio entre dos fuerzas contrapuestas, es decir, el deseo de alcanzar un orden que conduce a la justicia entendida como equilibrado contrabalanceo de dos opciones. En tal sentido, este simbolismo es coherente con la balanza justiciera que sostiene la figura humana superior de la izquierda y, por supuesto, con el contenido de un libro de jurisprudencia civil y criminal [fig. 10].

Conclusión

La interpretación como herejía, o al menos como *licentia*, de un conjunto de ornamentos tan disímiles como los que acabamos de analizar en este artículo, y que, en principio, violan las leyes del decoro, es una tentación fácil que puede tener una firme apoyatura en un análisis sumariamente formal de la *compositio*. Sin embargo, en el Renacimiento las formas del arte tienen un significado y no se sostienen por el deseo abstracto de crear belleza o únicamente por el formalismo de la geometría. La simbología, propiciada por la cábala, el influyente neoplatonismo, la emblemática, aporta innovadoras fuentes interpretativas complementarias que permiten establecer esclarecedoras correspondencias temáticas entre las artes (*parangoni*) y descubrir así significaciones no evidentes que condenan al fracaso las tentativas de aislar la comprensión de un ornamento ligatorio de un conjunto referencial englobante. El libro es el resultado de la suma de una pluralidad de otros libros y por ello mismo su "lectura" es tan abierta como cada uno de ellos. Esto permite abrir el estudio de la encuadernación renacentista, el objeto-libro, a otras artes y a sus específicos códigos intelectuales. Hemos visto que algunas correspondencias entre formas ornamentales autónomas alumbran nuevos significados; correspondencias, por ejemplo, entre las diferentes formas animales, entre las diversas formas vegetales, entre animales y vegetales, entre el mundo de la naturaleza y las abstracciones geométricas de la arquitectura, entre la figura humana y las formas híbridas⁵⁵. La carga semántica del ornamento ligatorio se inserta de pleno derecho en la gramática comunicativa del libro renacentista entendido como centro de una galaxia de factores heterogéneos culturalmente muy relevantes. Ornamento y contenido

ideológico, soporte material del ornamento e idea, conforman una unidad inescindible, una tercera realidad podríamos llamarla, en la que la encuadernación juega un papel esencial como factor visual en la definición iconográfica del libro impreso en un momento en el que, con la invención de la imprenta, ya nadie discute su estatuto de fuente primordial de conocimiento del universo.

* Este artículo desarrolla conceptos del libro *La encuadernación renacentista en la Biblioteca de El Escorial*/José Luis Checa Cremades (Madrid, Ollero & Ramos, Editores, 1998).

¹ Vid. Colin y Nixon: "Une ode à Philippe II, écrite, imprimée et reliée par Plantin", *De Gulden Passer* 43, 1965 y Colin y Nixon, H.M.: "La question des reliures de Plantin", *Studia bibliographica in honorem Herman de Fontaine Vewey*, Amsterdam, 1969, pp. 56-87, n. 25.

² Vid. Anthony Hobson, *Humanists and bookbinders: the origins and diffusion of the humanistic bookbinding 1439-1559 with a census of the historiated plaque and medallion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

³ Para la encuadernación mudéjar, ver R. Miquel y Planas: *El arte hispano-árabe en la encuadernación: restauración del arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros* (Barcelona, 1913). Ver también de Julia Méndez Aparicio: "La encuadernación mudéjar" en *Encuadernaciones españolas en la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional, Julio Ollero editor. (Madrid, 1992). Para las tipologías complutenses y salmantinas, ver Francisco Hueso Rolland: *Exposición de encuadernaciones españolas* (Madrid, 1934).

⁴ Entre ellas figuran los libros comprados por Calvete de Estrella para la biblioteca pedagógica del joven Felipe II, que fueron encuadernados por el artesano salmantino Juan Vázquez, A.G.S., C.S.R., Leg. 36, Fol. 8 (fols. 171a-172v). Libranza a Calvete de Estrella (Madrid, 14 de noviembre de 1541).

⁵ Graux, *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escorial*, París, 1880.

⁶ Henry Thomas, *Early Spanish bookbindings, XI-XV centuries*, London, printed for the Bibliographical Society at the University Press, Oxford, 1938.

⁷ Hueso Rolland, *op. cit.*

⁸ El trabajo de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *La "Librería rica" de Felipe II. Estudio histórico y catalogación* (Colección del Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, nº 10, Ediciones escurialenses (EDES), 1998) ha abierto un esperanzador camino en esta clasificación de las encuadernaciones escurialenses: no sólo se individualizan nueve grupos de encuadernaciones en la Librería rica de Felipe II atendiendo a su origen geográfico, nombre de artesanos, talleres, sino que además se incluye en la ficha de los libros catalogados una descripción pormenorizada de cada volumen con un inventario gráfico de hierros y ruedas.

⁹ Casos bien conocidos de mecenazgo por parte de Felipe II son el de la encuadernación mosaica que adornaba la obra del Protomédico general de las Indias en la Nueva España, Francisco Hernández, *Nova Plantarum, animalium et mineralium Mexicanorum historia* (1570-1577), que pereció en el incendio de El Escorial de 1671 o el de la encuadernación de la *Materia Médica* de Dioscórides.

¹⁰ Las comparaciones entre las artes (*parangoni*) era tema recurrente en la literatura crítica del Renacimiento. Así, es célebre el parangón que Leonardo establece en su *Trattato de la pittura* entre la pintura y las artes de la música, la poesía o la escultura. Vuelve sobre el mismo tema el proemio de Giorgio Vasari en *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...* (Proemio), Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550.

¹¹ Esta visión teñida de romanticismo que concibe la encuadernación como una actividad casi secreta y aislada está presente en los tratadistas franceses de los siglos XVIII y XIX, sobre todo en el *Traité de la reliure des livres* de Capperonier de Gaufecourt (Lyon, 1763) y en la obra histórica de Dibdin, *The Bibliographical Decameron* (1817). Sorprendentemente, aún subsiste en el siglo XX en el libro de Fernand Cuvelier *Histoire du livre, voie royale de l'esprit humain* (París, Édition de Rocher, 1987).

¹² Leon Battista Alberti, "Della pittura", en *Leon Battista Alberti klinere kunsttheoretische Schriften*. Traducción española de Diego Rejón de Silva, 1784.

¹³ Venía avalada por la tradición clásica: Cicerón la había formulado en *De officiis* (I, XXVIII, 98), donde la aplicó al cuerpo humano y Vitruvio en relación a los edificios (*De Architectura*, III, I).

¹⁴ *Librarii* en el sentido albertiano de ilustrador o artista del libro, frente a *pictores*, que eran quienes pintaban frescos o retablos.

¹⁵ Vitruvio no lo menciona en *De architectura*, texto reconocido en el Renacimiento como autoridad indiscutida en la materia.

¹⁶ Jan Vredeman de Vries, *Architectura*, Amberes, Jode, 1581.

¹⁷ Jacques Androuet du Cerceau, *Leçons de perspective positive*, Paris, Mamert Patissoi, 1676.

¹⁸ Las series de las estampas que componían un libro de modelos solían llevar un número que indicaba los diversos oficios a los cuales podría aplicarse el impreso.

¹⁹ H. Liefbrink lo define como "Varii generis partitionum seu (ut Italici placet) compartimentorum formae" y Jakob de Floris se refiere en 1566 al cartucho como "compartimentorum quod vocant multiplex genus lepiddissimis historioliis poetarumque fabellis ornatum".

²⁰ Vid. sobre todo Androuet du Cerceau.

²¹ Pero debe señalarse que estos libros de modelos, aunque se dirigían a todo tipo de artesanos, estaban orientados primariamente para servir de un modo casi exclusivo a las artes textiles: cuando, por ejemplo, se titulaba uno de estos libros como *patrons de broderie* se estaba aludiendo genéricamente a bocetos ornamentales.

²² Los historiadores del mueble no italianos utilizan desde hace tiempo el término *intarsia* para designar la madera incrustada en la Italia del Renacimiento. Sin embargo, los italianos no empleaban este vocablo, sino que preferían hablar de *lavoro de intarsio* o de *tarsia* (plural *tarsie*). Se llama *intarsiato* a un objeto incrustado. *Intarsio* es, pues, la técnica que permite realizar *tarsie*; el objeto es *intarsiato*.

²³ Los nombres de los grandes *intarsiatori* que trabajaron en Venecia en este periodo son citados por Franco Brunello, en *Arti e Mestiere a Venezia...* (Vicenza, 1981).

²⁴ Albert Brinckmann, *Die praktische Bedeutung de Ornamentstiche für die deutscher Frürenaissance*, Estrasburgo, J. H. Heitz, 1907.

²⁵ La aplicación más monumental del cartucho ornamental a la arquitectura se hizo en la Galería Francisco I de Fontainebleau, donde se utilizó para encuadrar con estucos las pinturas siguiendo los grabados de modelos ejecutados por Antonio Fantuzzi.

²⁶ Vid. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...* (Proemio), Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550.

²⁷ Es indudable que los motivos ornamentales aparecen indistintamente en diversas partes del libro que, como se ha dicho, proporciona, a través de la estampa, la fuente primaria de los repertorios.

²⁸ Irmischer, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments*, pp. 16-17.

²⁹ Panofsky, "El padre tiempo" en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

³⁰ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, libro VII (Florencia, 1485).

³¹ La relación con la arquitectura también resulta aquí evidente: circulares eran edificios tan prestigiosos como el Panteón y Santo Stefano Rotondo de Roma, o el Baptisterio de Florencia; oval era la romana Plaza del Capitolio diseñada por Miguel Angel, una de las creaciones más imaginativas del Renacimiento, pues hasta entonces el óvalo era una forma casi desconocida en arquitectura, aunque Miguel Angel ya la había propuesto para el interior de la tumba de Julio II; aparece también en bocetos de iglesias y villas de Baldassare Peruzzi. Para un estudio del uso de la forma oval en arquitectura, ver W. Lotz, "Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento", *Rom. Jbb.*, VII, 1955, pp. 9 y ss.

³² Debe señalarse que el libro es un medio especialmente apto para consumir tal simbiosis: su finalidad primaria es práctica (transmitir conocimiento), pero nada impide que en su encuadernación o en sus grabados se desarrollen programas iconográficos tan bellos como los de un lienzo.

³³ El acto de dedicar un libro al rey a través de la encuadernación reviste varias formas: unas veces se graba la efigie del monarca sobre la superficie de la cubierta; en otras ocasiones se prefiere el lenguaje alusivo de la heráldica; hay encuadernaciones, como la estudiada, en las que se inscribe

el nombre del monarca utilizando una dedicatoria escrita. De todos estos casos hay ejemplos en la Laurentina.

34 No es sencillo determinar la naturaleza de la encuadernación por esta marca: para Colin, es un rasgo que permite encuadrarla como una "encuadernación de librero" para diferenciarla de una "encuadernación de edición". Esto implica que estas encuadernaciones con marcas habrían sido encargadas por el librero para que los ejemplares expuestos en su establecimiento pudieran ser examinados por los clientes. Es una hipótesis que se inscribe en una visión general de la venta de libros durante los siglos XV y XVI.

35 Sobre Julio Claro, *vid.*: E. von Moeller, *Julius Clarus aus Alexandria, der Kriminalist des 16. Jahrhunderts de Rat Philipp II, 1525-1575*, Breslau, 1911.

36 Sebastiano Serlio: *Regole generali di architettura, IV libro, sopra le cinque maniere degli edifici* (Venecia, 1537).

37 *Vid.* Cesare Ripa, *Icones symbolicae* (Roma, 1593).

38 *Vid.* Vitruvio, *De Architectura*, VI, VII, 6.

39 Esta metamorfosis es, según Ovidio, un castigo: el gigante Atlante fue transformado en piedra o montaña.

40 Davy, M., *Essai sur la symbolique romaine* (París, 1955).

41 Pertenece, pues, a la categoría de los ornamentos que (junto con otros también netamente arquitectónicos tales como órdenes, roleos, entrelazos y elementos autónomos como trofeos, termes, cariátides y vasos) utiliza el Renacimiento como cita literal de la antigüedad clásica.

42 Sin embargo, los ornamentos triunfales de la fachada de la *loggia* del Capitaniato que da a la calle lateral no pudieron inspirar la ornamentación de la encuadernación del libro de Claro, pues conmemoran la victoria de los venecianos sobre los turcos en Lepanto, que se produjo en 1571. Debe tenerse en cuenta sin embargo que el resto del edificio empezó a construirse en 1565, esto es, tres años antes de la impresión de *Sententiae receptae* en Venecia.

43 El cuerno de la abundancia es también un motivo netamente clásico. Según la mitología, es el cuerno de la cabra Amaltea que amamantó a Júpiter, aunque otra tradición cree que es el cuerno arrancado por Hércules al río Aquileos y que las ninfas llenaron de flores y frutos. Aparece en las joyas etruscas; en los capiteles de la antigüedad clásica sustituye a volutas.

44 Sobre todo en relación a la ilustración zoológica, siempre más contaminada por factores emocionales deformantes. Este mayor realismo de las imágenes botánicas se explica en parte por el hecho de que el estudio de las plantas está muy determinado por necesidades eminentemente prácticas derivadas de sus usos en jardinería, agricultura y farmacia.

45 El texto griego de Pedacio Discórides Anazarbeo se difundió en España con el título de *Materia medicinal y de los venenos mortíferos* gracias a una celeberrima traducción de Andrés Laguna. Este texto se convirtió en seguida en la fuente más común de la botánica médica del siglo XVI.

46 Cristóbal de Acosta (1525-1592) fue autor de un *Tratado de las drogas y medicinas en la Indias orientales* (1578).

47 Nicolás Monardes, *Dos libros, el uno que trata de todas las cosas que traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven al uso de la medicina, y el otro que trata de la piedra Bezaar, y de la yerba Escuerçonera* (Sevilla, Hernando Díaz, 1569).

48 Francisco Hernández, sin duda el naturalista español más relevante en la España de Felipe II, es autor de una monumental *Historia Plantarum Novae Hispaniae* (1570-1577), el principal vector de conocimiento de la vegetación americana en Europa.

49 *Vid.* Jurgis Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.

50 *Vid.* Lilian M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, California Studies of the History of Art, Vol. IV, Berkeley y Los Angeles, 1966.

51 Pierre Belon, *Les observations de plusieurs singularités et choses trouvées en Grèce, Asie, Indem Egipte, Arabie...* (París, 1555).

52 Hipolito Salviani, *Aquatilium Animalium* (Bolonía, 1554-1557).

53 Cosa que no siempre consiguió, pues Rondelet incluyó en su monografía descripciones e imágenes de criaturas extrañas que tomó de fuentes apócrifas o poco contrastadas; algunas provenían de los libros de Gesner, Belon o Aldrovandi. Es el caso, por ejemplo, del "pez obispo", uno de los inventos más conocidos en los anales de la zoología fantástica, o del que llamó "pez monje, muy semejante al que publicó Belon en 1553. Pero, curiosamente, Rondellet era consciente del carácter poco verídico de estas criaturas: "El pintor ha añadido algunos detalles que superan la verdad para hacerle parecer (al pez monje) más maravilloso".

54 El libro del médico y botánico de Nuremberg, Joachim Camerario (1534-1598), *Symbolorum et emblematum ex animalibus* (Nuremberg, 1590), proporciona un ejemplo de este tipo de literatura emblemática en la que el mensaje didáctico y moralista predomina sobre la observación basada en la experiencia.

55 Davy, M., *Essai sur la symbolique romaine*, París, 1955. París, Mircea Eliade, *Images et symboles*, 1952.

56 El tratadista español Juan de Arfe y Villafaña estudia en *De varia commensuración para la escultura y la arquitectura* (Sevilla, 1585), las proporciones de las formas animales (tigre y león), según los tratados de Heir y Belon y su propia observación, en relación a las proporciones de la figura humana y la arquitectura.

Librería para bibliófilos

Luis Bardón Mesa

MIEMBRO DE LA ANTIQUARIAN BOOKSELLERS ASSOCIATION



Expertos en libros raros,
ediciones cervantinas y del Siglo de Oro,
bibliofilia, viajes, libros ilustrados,
bellas encuadernaciones.

COMPRAMOS BIBLIOTECAS
Y TODO LIBRO
DE INTERÉS
SUPERAMOS CUALQUIER OFERTA
SOLICITE NUESTROS CATÁLOGOS

Plaza de San Martín, 3 - Travesía de Trujillos, 1
Tel.: 91 521 55 14 - Fax: (34) 91 523 17 14
Apartado de Correos 7.029 - 28013 Madrid
Dirección telegráfica: LUBARDON



**Escola
Professional
de la Dona**

Diputació
de Barcelona
(Escuela mixta)

Pça Pere Coromines s/n
Nou de la Rambla
Avda. de les Drassanes
08001 BARCELONA
Telf: 93-4431506
4431513
4431311
4431505
4431477
Fax: 93-4431412

- Clases de encuadernación

- Otros estudios:

Especialidad en artesanía, dibujo
y pintura, cocina y moda

- Cursos subvencionados por el
Fondo Social Europeo

- Cartón-piedra, plancha, gestión
contable empresarial y modistería

- Seminarios varios

LIBROS DE ARTESANIA, S.L.



ENCUADERNACIONES
VAZQUEZ ALFARO

Encuadernaciones Artísticas, económicas
Tesis Doctorales y Fascículos

COSIDOS A MANO

Decoración y aplicación
de piel y fibras para muebles

**Racó de San Llorens, 1
46120 ALBORAYA (VALENCIA)
Tel-Fax 96-185 60 47**

AVISO



3-B DE BIBLIOFILIA, S.L.

Sociedad de Asesoramiento, Tasación y
Valoración de Libros y Documentos antiguos.



Esta sociedad sigue formando
DOS BIBLIOTECAS, para lo
cual estudiará todas las ofertas
que se le puedan hacer
relacionadas con
libros y documentos antiguos

Viajaría a cualquier lugar.
Pago Contado.
**¡NO VENDA SIN
CONSULTARNOS!**
Contacto: Srta. María Tel. y
Fax: 91 420 18 16
Cervantes, 22, 1.º 28014
MADRID



encuadernación artesana taller escuela

escuela de encuadernación

curso de iniciación
encuadernación en piel
dorado / pan de oro
mosaico
diseño de tapas

taller de encuadernación

ALCALÁ, 93, 5º F. 28009 MADRID. Tel.: 91 577 95 10

Cola y Engrudo



**TALLER - ESCUELA
DE
ENCUADERNACIÓN**

DOLORES DÍAZ GÁLLEGO

curso de iniciación
encuadernación en piel
mosaico
dorado/pan de oro
diseño de tapas

A. Muñiz Toca, 14, Bajo
33006 Oviedo - ASTURIAS

Tel.: 98 527 73 87



Calidad y Servicio

PROYECTOS Y CONSTRUCCIÓN DE EDIFICIOS
PARA ARTES GRÁFICAS Y MANIPULADO



Zurbano, 76. 28010 MADRID
Teléf. 91 441 05 00 - Fax: 91 442 43 87
<http://www.corsan-ec.es>

“Hay que mantener la sabiduría de los encuadernadores de tradición”



Entrevista con M^a José Pita Gherardi

Por Lorenzo de Grandes y José B. Bermejo

Socia fundadora de AFEDA, del Grupo Alcalá, de su propia Escuela de Encuadernación y ganadora del Concurso Nacional de Encuadernaciones Artísticas, María José Pita nos habla de sus dudas, de sus convicciones y del momento de la encuadernación en España.

No impone ninguna condición, pero no se puede desprender de sus profundas convicciones sobre la encuadernación. Tiene principios e ideas propias que ha ido afianzando con esfuerzo y trabajo. Son firmes: Quedamos en su escuela. Impresiona el orden y el silencio de este precioso ático de la calle de Alcalá. Un taller vacío, sin gente. Al menos a mí me impresiona. A lo largo de la conversación, las ideas preconcebidas sobre su obra y su persona van desapareciendo. Los puntos de coincidencia son superiores a los de la discrepancia. María José Pita transmite esa fuerza que sólo tiene quien ama su trabajo y su oficio, al que ha llegado con muchos esfuerzos y, seguramente, no pocas satisfacciones.



¿Cómo surge la necesidad de encuadernar?

En mi caso surge por el amor al libro y la lectura. Yo empecé en 1981 en el Centro de Restauración de Bienes Culturales donde además de encuadernar aprendí restauración de papel durante tres cursos. Las clases de encuadernación las impartía María Victoria Calderón; ella me enseñó a meterme en el oficio, a valorar la encuadernación y a comprometerme con ella. A lo largo de estos años no he dejado de formarme. Empecé una labor de estudio e investigación que me llevó a hacer cursos en Bruselas con Anne Goy; en el Centro

del Bel Libro en Ascona; en Barcelona con Ramón Gómez; en Hamburgo con P. Biebrstein; en Madrid con Vicente Cogollor; diseño de tapas con A. Ventura; y siempre con el apoyo y consejo de los Galván en Cádiz y, por supuesto, con José Luis García Rubio con el que comparto el Premio Nacional de Encuadernación Artística.

¿Es la encuadernación un asunto de señoras guapas, ricas y bien?

Es muy dura la expresión. Las guapas ricas y bien, como tú dices, han dado un empuje a la encuadernación, pero no son

Sonetos Francisco de Quevedo
Edición numerada, 1984.

Bradel tapa suelta. Planos de piel de búfalo tostado con incisiones en bajo-relieve haciendo zig zag, perfiladas en negro. Lomo de piel de serpiente negra rotulado en zig zag en película tostada. Guardas de ante negras. Estuche-camisa a juego.



Poesía

José García Nieto
Piel beige de tefilite. Piezas de madera barnizada formando una lira uniendo ambas partes de los dos planos. Título en el lomo en bajorrelieve. Guardas de ante. Camisa-estuche con iniciales de autor en portada y fecha de la edición en contraportada.

el sustento de la encuadernación. El sustento son los encuadernadores de tradición.

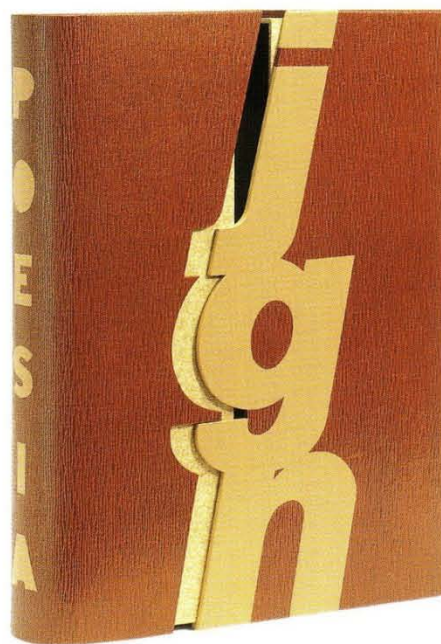
Yo pertenezco a ese grupo que empieza a encuadernar por afición, aprendiendo poco a poco. Vas profundizando, y con mucho esfuerzo llegas a hacer de ello una profesión, con todo lo que supone de falta de libertad para seguir haciendo un determinado tipo de vida: entrega de tu tiempo, esfuerzo para aprender, moverte, hacer cursos y estar al tanto de todo.

La industria que se mueve alrededor de la encuadernación la habéis rehabilitado los que habéis impulsado la afición. ¿Es un momento importante para la encuadernación?

En estos últimos años han cambiado las costumbres y ha aumentado el nivel cultural, se lee más y esto repercute en el interés por la encuadernación. Como respuesta a estas necesidades van apare-

ciendo las distintas escuelas que evidentemente la impulsan.

La creación de AFEDA es otro impulso a la encuadernación. Con la pregunta ¿tenéis



algo de tiempo libre? María Victoria Calderón involucra a Marta de Miguel, María Luisa Zubeldía, Jaime Ruiz de Bucesta, María Pan de Soraluze, Necane, María Jesús Pérez..., y así nace AFEDA, a la que se da forma legal creando una asociación y, paso a paso, se van generando actividades, se crea la revista y el periódico NOTICIAS DE AFEDA, se reúne a las escuelas y se organizan exposiciones. Yo me incorporé a esta primera etapa en donde el motor de toda la actividad era María Victoria Calderón.

En estos momentos, efectivamente, la encuadernación de arte está mucho más presente en la vida cultural. Las distintas exposiciones y concursos tanto naciona-

les como internacionales ayudan a su expansión.

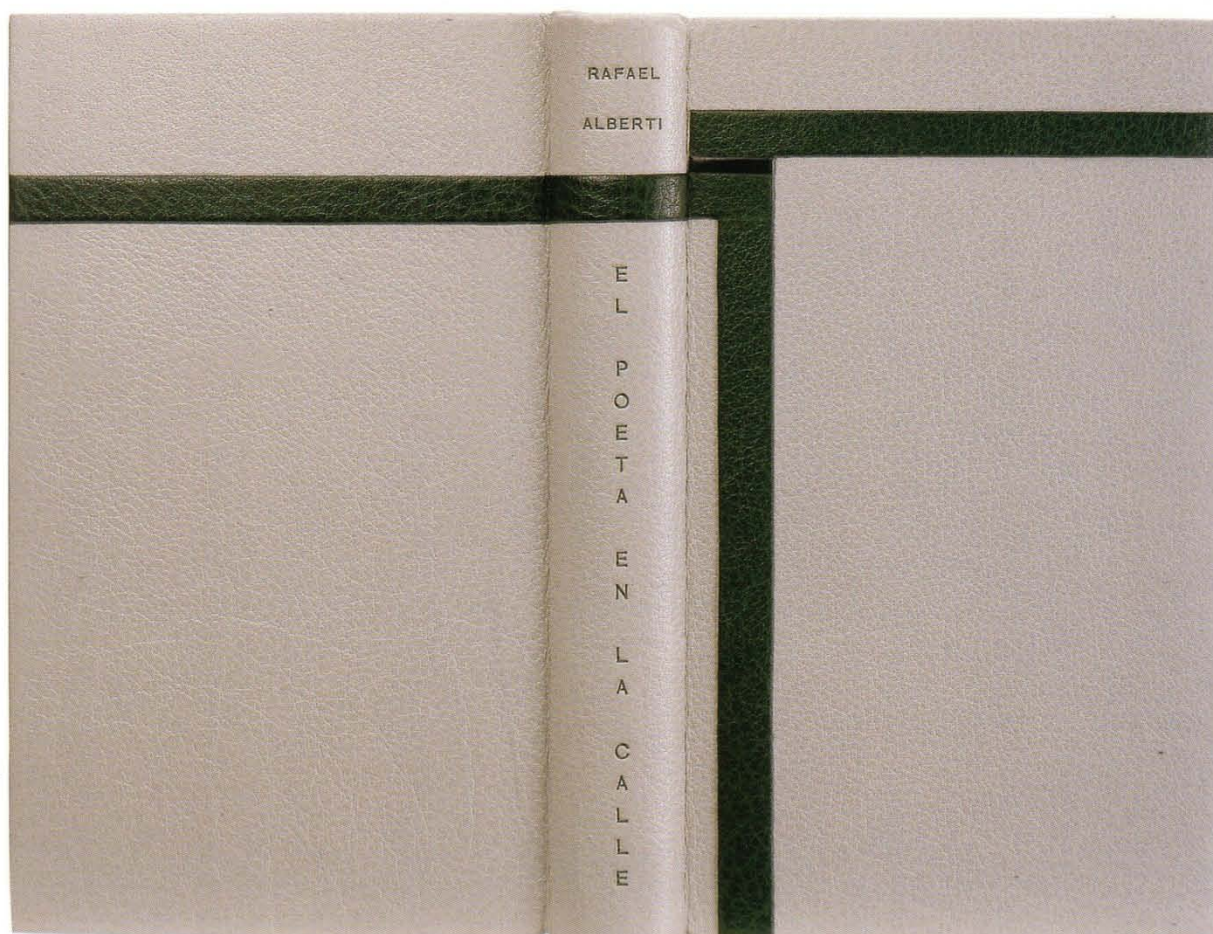
Hace falta promover el gusto por la encuadernación.

Lo primero que hace falta son clientes para poder investigar. Los encuadernadores, en una gran mayoría, viven de la encuadernación y eso obliga a tener unos ingresos permanentes. Lo que significa que hay que hacer igual una holandesa con puntas, que una encuadernación de arte. Lo que te permite mantenerte es la holandesa con puntas.

La encuadernación es un lujo en este país y, efectivamente, hay que promoverla como un arte más, tan necesario como cualquier otro.

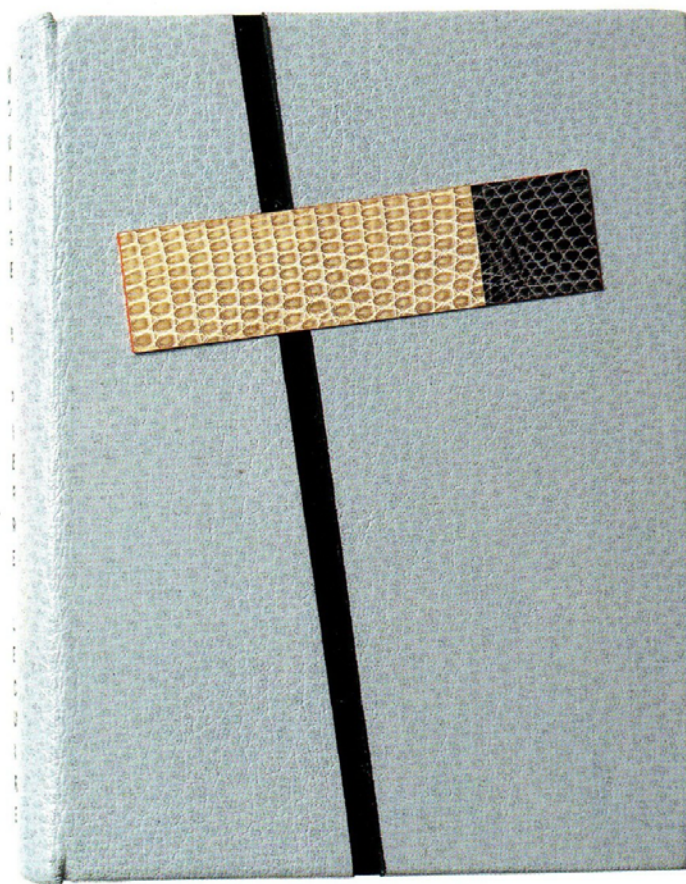
El poeta en la calle Rafael Alberti

Primera edición, con dibujos del autor. Piel de búfalo gris perla. Piezas en relieve de búfalo verde. Rotulado a la china en película verde. Guardas de ante gris. Camisa y estuche a juego.



Hommage a Pierre Lecuire

Piel de búfalo azul grisáceo. Incisión vertical de *veau* negra con bordes en acrílico. Pieza en dos tonos de piel de serpiente en autorrelieve perfilada con acrílico rojo. Rotulado a la china en película negra. Guardas de piel. Camisa y estuche a juego.



¿Con la técnica se puede armonizar el continente y el contenido?

La técnica o construcción del libro en lo esencial no tiene por qué variar de un desarrollo clásico a otro más vanguardista, es con el diseño con lo que realmente se armoniza el continente con el contenido, uno nunca puede olvidarse de la obra que tiene en sus manos y ésta es la que debe mandar en el diseño. Muchas veces la estética es cuestión de gusto y medios, no de oficio. Yo no entiendo un libro como objeto, para mí es algo más, por eso hay que diseñar a partir del libro. La encuadernación de arte que se hace a un libro, además de protegerlo le da un valor añadido, el de la propia encuadernación.

¿Cuál es la influencia de los encuadernadores de tradición?

Creo que son personas poco conocidas por la sociedad. Realizan una labor callada. Casi todos han aprendido el arte de encuadernar como un oficio y además siendo muy jóvenes. Tienen sus propios talleres y desde ellos siempre están dispuestos a compartir su buen hacer y su experiencia. Gracias a su esfuerzo aislado e individual, se ha mantenido durante muchos años la encuadernación en España. Tengo la impresión de que valoramos más lo que viene de fuera que lo que tenemos aquí. Yo, fuera, he aprendido a no tener miedo, a utilizar nuevos materiales y a aplicarlos a la encuadernación, pero no me han enseñado nada referente

Odas

Pablo Neruda
Primera edición.
Grabados: S. Baldesari.
Bradel tapa suelta.
Planos en piel de búfalo azul con papeles japoneses haciendo una composición abstracta.
Lomo en piel de búfalo mate color mostaza. Rotulado en película azul.
Guardas de papel japonés formando el mismo dibujo que en los planos.
Camisa y estuche a juego.

PABLO

NERUDA

—
ODAS



Olvidado Rey Gudú
Ana M^a Matute
Primera edición. Piel
Oaxis teja. Técnica
de papel japonés
con dibujo, hecho ex
profeso para el libro,
en ambos planos.
Rotulación siguiendo
el dibujo del
papel en película
gris. Guardas del
mismo papel japo-
nés. Camisa y estu-
che a juego.

a la encuadernación de arte, como tal, que no haya aprendido aquí con los grandes maestros.

¿Eres partidaria de definir la encuadernación de vanguardia como encuadernación contemporánea?

La encuadernación, como cualquier arte, está sujeta a distintas tendencias que pueden convivir perfectamente unas con otras. Tenemos que tener en cuenta que la encuadernación no es un arte abstracto, tiene un soporte fundamental que sin él no existiría: el libro. Este libro es lo que nos va a marcar el cómo encuadernarlo. Por supuesto, si es contemporáneo en toda su extensión, permite al encuadernador desarrollar sus tendencias estéticas que pueden ser más o menos vanguardistas.

Pero de la misma manera que nos encontramos con un libro contemporáneo, nos encontramos también con libros de otras

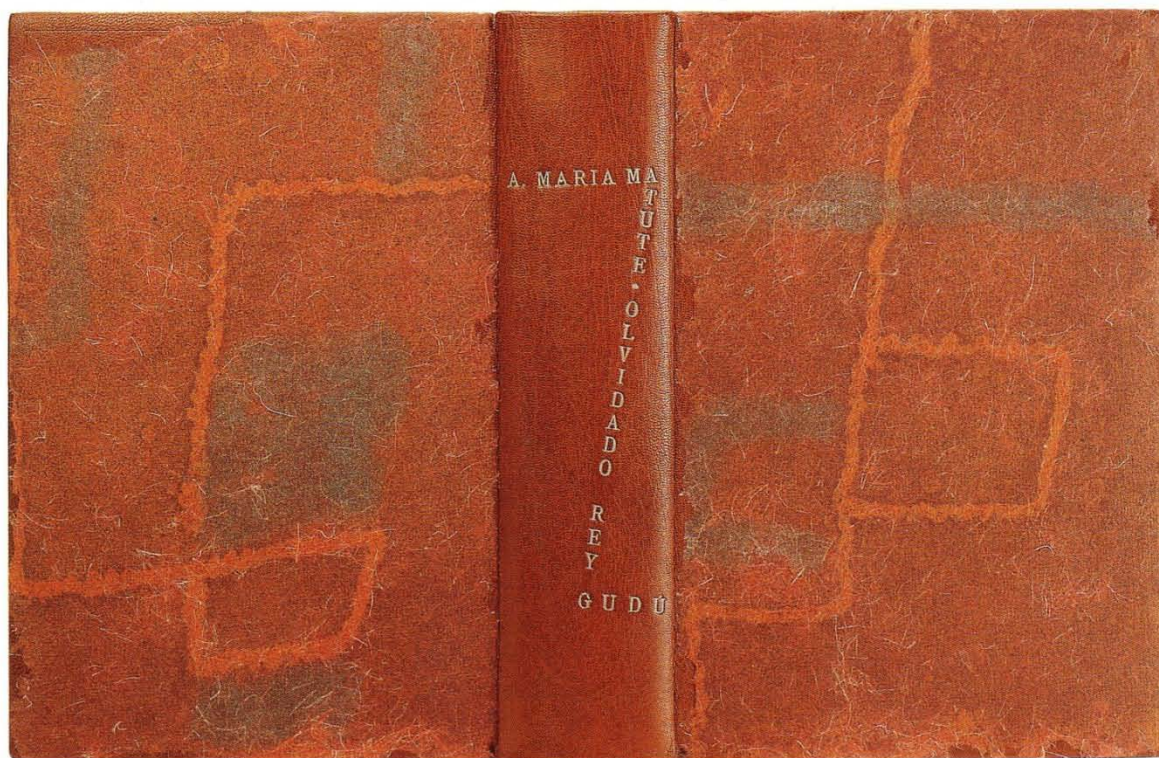
épocas que requieren encuadernaciones clásicas, acordes con la época del libro, por eso es tan necesario el conocimiento de la técnica de encuadernación fuera de cualquier tendencia estética para así evitar caer en diseños contemporáneos en libros del siglo XVII o XVIII, cosa que no deja de ser anacrónica desde mi punto de vista.

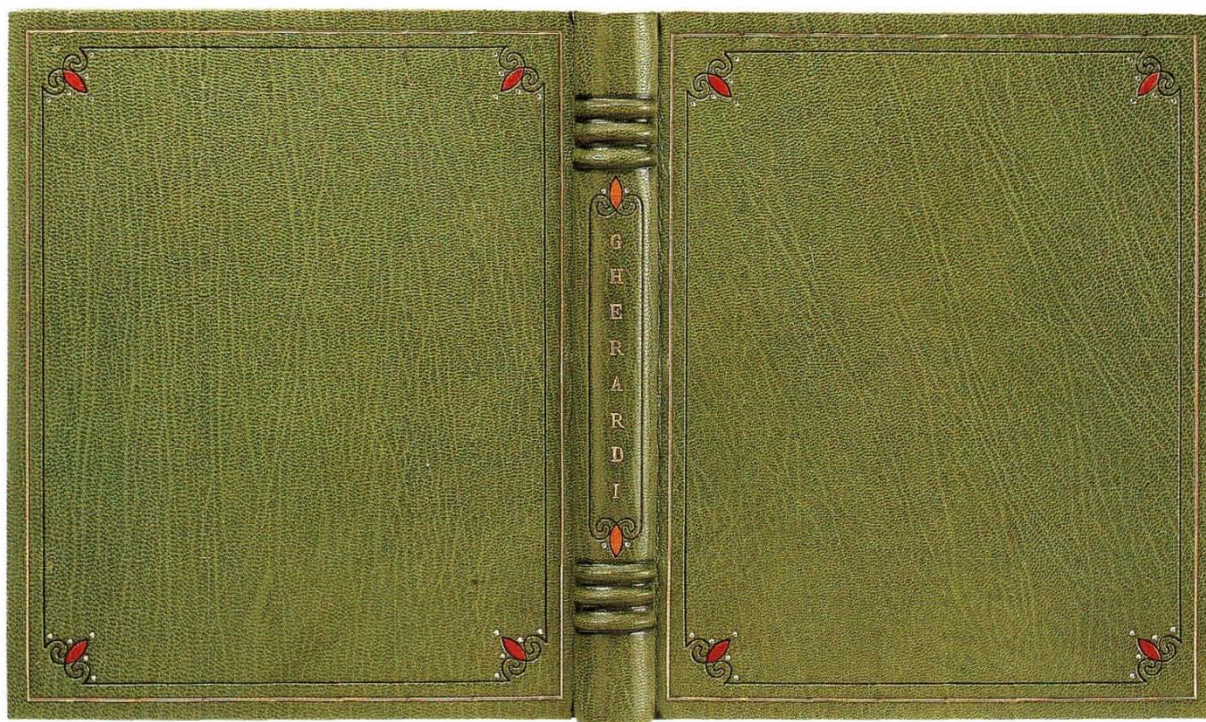
¿Un encuadernador artístico tiene que saber todos los principios rudimentarios, saber chiflar, dorar, etc.?

Es evidente que para llegar a ser un buen encuadernador de arte se deben conocer y dominar todos los pasos que llevan a la realización de una buena encuadernación. Este conocimiento repercutirá en el nivel de la obra realizada.

¿Habrá que separar el campo *amateur* del profesional?

Primeramente tendríamos que delimitar ambos campos, y una vez delimitados,





dejar que cada cual ocupe dignamente su lugar.

Dentro de los profesionales, creo que convivimos dos mundos diferentes: por un lado están los encuadernadores que yo llamo de tradición, como por ejemplo son: Brugalla, Bueno, Cogollor, Hermanos Galván, García Rubio, Gómez, etc.; y por otro lado estamos los profesionales que nos hemos formado, en general, ya con más edad, y en escuelas privadas, y que ahora tenemos nuestras propias escuelas o talleres. Los *amateur*, creo yo que casi todos son personas que han ido o van a escuelas y que encuadernan por *hobby* o afición, sin que esto quiera decir que en un momento determinado no puedan pasar a ser profesionales.

Como ves, en principio, estamos más o menos separados unos de otros; lo que confunde es que luego a la hora de presentarse, por ejemplo a concursos y exposiciones, como el único requisito legal

para ser profesional es una licencia fiscal, te encuentras con mezclas y sorpresas.

Ha recibido el Premio Nacional de Encuadernaciones Artísticas con una obra realizada en colaboración. ¿Nos puedes explicar el proceso de ejecución de la obra?

Para el libro premiado, yo hice el diseño y José Luis lo ejecutó. El proceso fue gratificante con un total entendimiento. José Luis fue adaptando las plantillas del diseño hasta hacer una obra perfecta. Y esto lo digo orgullosa de haber tenido un amigo de la talla de José Luis García Rubio para ejecutar un libro que yo he diseñado. Y de algo que era un diseño bonito, él lo convirtió en una obra de arte o en un libro de primer premio. Yo no lo habría ejecutado con esa perfección.

¿Por qué tanta polémica?

Te voy a decir por qué. Nosotros hemos hecho lo que se hace en el resto de Europa, que es la colaboración entre un encuader-

Libro de firmas

Cuadernillos confeccionados con papeles hechos a mano. Encuadernación de piel Oaxis verde. Esquinas con mosaico unidas por hilos gofrados y enmarcadas por un hilo dorado en ambos planos. Lomo con seis nervios y título entre dos esquinas con mosaico, unidas con hilos gofrados. Corte de cabeza pintado a mano. Guardas de piel. Camisa y estuche a juego.

E L G R U P O A L C A L Á

El grupo Alcalá nació hace años, en los primeros tiempos de A.F.E.D.A. Tengo que decir que también en este caso la persona que nos empujó a todos a organizarnos fue Marivi Calderón, auténtico alma y espíritu del grupo. Todo empezó cuando estábamos buscando un local para la ubicación definitiva de A.F.E.D.A. Lo encontramos y también otro al lado, que nos vino muy bien para materializar la idea de crear un taller de encuadernación. Poco a poco fue tomando cuerpo, se incorporó Vicente Cogollor, al que tenemos como maestro y al que recurrimos para que nos asesore constantemente.

No somos un grupo numeroso ya que junto a los citados están María Luisa Zubeldia, Marta de Miguel, Javier Abellán, Jaime Ruiz de Bucesta, María Dolores Pérez de la Raya, María Sol Chávarri, María Pan de Soraluze y Soledad Ribeiro. Nos anima el deseo de enriquecernos mutuamente con los conocimientos y experiencias que cada uno aporta. Es, en definitiva, un grupo de trabajo en una línea que se podría definir como de investigación técnica y, desde el punto de vista estético, de inspiración contemporánea, todo dentro del objetivo general de potenciar el desarrollo de la encuadernación madrileña y española, de demostrar que puede llegar por sí misma hasta los más elevados niveles.

nador de tradición y, en este caso, una diseñadora que además encuaderna. José Luis y yo hemos trabajado mucho juntos, llevamos mucho tiempo colaborando, hay libros que he hecho yo y los ha diseñado él. Yo, que sé dorar, no doro como José Luis. Hay mucha gente que no domina el dorado y no pasa nada. En Francia, el dorado es una especialidad. Aquí tenemos la costumbre de no explicar nada del proceso y, por omisión, se supone que el encuadernador lo hace todo. La cuestión era decir que fuera se trabaja en colaboración y reconocer abiertamente que aquí también se hace. Los nombres de los diseñadores se suelen omitir, con excepción de los realizados por personas super conocidas, de manera que se da por supuesto que el diseño es del encuadernador. El no conocimiento de todas estas cosas es lo que crea polémica.

¿Es importante la colaboración en la construcción de un libro?

Cuanto más compenetrados estemos los unos con los otros, mucho más adelante irá este mundo de la encuadernación. Nosotros lo que hemos querido decir con esto es que podemos colaborar, que somos perfectamente compaginables y que, además, lo normal es que nos llevemos bien, que aportemos lo bueno de cada una de las dos partes, porque esto engrandece la encuadernación. No debemos excluir a nadie.

Velada y sutilmente hay un sector de la encuadernación que quiere dar la sensación de que son los únicos, de que son los que están en posesión de la verdad, de la vanguardia, del saber hacer, de que son europeos, y a veces evitan la colaboración con el resto.

La colaboración es un problema de selección, cada uno elegirá al que crea que

mejor puede trabajar con él. Hay colaboraciones imposibles, que no funcionan. Se puede hacer un diseño estupendo sobre el papel que sea inviable, o realizar un diseño normal que una buena técnica lo convierta en algo genial. Las personas, el trabajo y la "química", son los factores que hacen que las cosas funcionen.

¿Sería necesario en España crear una escuela oficial?

Por supuesto. Creo que sería necesario crear una escuela como existe en algunos países de Europa. Supondría no sólo una buena formación práctica en todos los desarrollos de estilos y tendencias, sino también un mayor conocimiento de la trayectoria de la encuadernación a través de su historia. Esto permitiría la forma-

ción de profesionales completos que darían continuidad a la encuadernación en España.

Además tenemos la suerte de contar con grandes encuadernadores de tradición que pueden consolidar la calidad de enseñanza con colaboraciones puntuales o continuadas.

Pienso que todos los que estamos en este mundo estaríamos dispuestos a colaborar en la creación de una escuela oficial aprobada por Real Decreto de 4 de agosto de 1995, del Ministerio de Educación sobre enseñanzas de Artes Plásticas, Técnicas de Estampación, Encuadernación Artística y Edición de Arte, todo ello perteneciente a las Artes Aplicadas del Libro. Ahora lo que hace falta es que lo pongan en marcha.

María José Pita Gherardi
Nuñez de Balboa, 27, 3º
28001 Madrid
Telf. 91- 5.76.91.78

Taller

Alcalá, 93, 5º H
28009 MADRID
Telf. 91-5.77.95.10

ESTUDIOS

1981-84
Centro de Restauración y Conversación de Bienes Culturales, dirigido por María Victoria Calderón.

1984-85

Curso monográfico sobre encuadernaciones alemanas. Hamburgo. Profesora: Pauline Biebrstein.

1987-88

Técnicas de rotulado y decoración con pan de oro. Mosaicos. Profesor: Vicente Cogollor.

1988-94

Formas de hacer cabezadas, utilización de hilos de seda y oro. Dorado de cortes con pan de oro. Seminarios esporádicos con J. Galván.

Curso monográfico de encuadernación de media piel y piel entera en el centro del "Bel Libro" de Ascona.

1995

Curso monográfico sobre técnicas modernas. Profesora: Anne Goy. Bruselas. Curso de encuadernación moderna de Arte. Profesor: Ramón Gómez. Barcelona.

1996

Curso de diseño de tapas por Antonio Ventura.

1997

Curso de guardas pintadas a mano por Montserrat Buxó.



REVENGA®
Grabados Artísticos



BRONCES PARA DORAR Y GOFRAR



Tipos de Letras, Componedores.

Ruedas, Paletas y Florones.

Planchas para Dorar y Seco.

Bruñidores y Herramientas.

Sellos en Seco (relieve en papel).

Lacres, Escudos, Anagramas, Firmas.

Ex-Libris (grabado en Cinc para tiradas en papel).

Herrajes en Metal, **Cierres, Centros y Tachuelas** para Libros Antiguos.

Marfiles y Piedras Semipreciosas para decorar tapas.

SOMOS FABRICANTES

DAMOS RESPUESTA PROFESIONAL
A SU PROBLEMA

C/. Parador del Sol, 40, 28019 MADRID - Tel.: 91 560 58 48 - Fax: 91 560 18 70

NUEVO CATÁLOGO 98/99



GUILLERMO BLÁZQUEZ

LIBROS ANTIGUOS

Libros ilustrados - Viajes - América - Historia
Literatura - Manuscritos - Grabados

Carrera de San Jerónimo, 44 - 1º B
Tel.: 91 429 36 38 - Fax 91 429 36 38
28014 MADRID

Claudio Moyano, 7
Tel.: 91 420 08 13
28014 MADRID



**ESCUELA DE ENCUADERNACIÓN
ANA RUIZ LARREA**

C/ CENTAURO, 6 ARAVACA 28023 MADRID
TELÉF.: 91 357 1328

ANILLADOS

Materiales para la Encuadernación

Pieles de cabra mate, chagrén, box, crispado, brillo liso, pergaminos. Badanas: lisa, valenciana, pasta española.

Moaré, telas nacionales y de importación. Papeles, guardas pintadas a mano y litográficas. Hierros, ruedas, paletas de dorar, tipos de letras, mecanismos, telares, prensas y demás utensilios de encuadernación.

Mecanismos de anillas, cierres y asas de plástico.

C/ San Trifón, 4. 28026 Madrid. Tels.: 91 560 23 47 / 91 560 23 82



Curtidos Barés, S.L.

- **Materiales de encuadernación**
- **Pieles de confección**

HORARIO:

DE LUNES A VIERNES, DE 9 A 13,30 HORAS

Y DE 16 A 20,00 HORAS

SÁBADOS, DE 9 A 13 HORAS

Costanilla de los Ángeles, 5
28013 MADRID

Tels.: 91 547 65 35
91 542 14 61



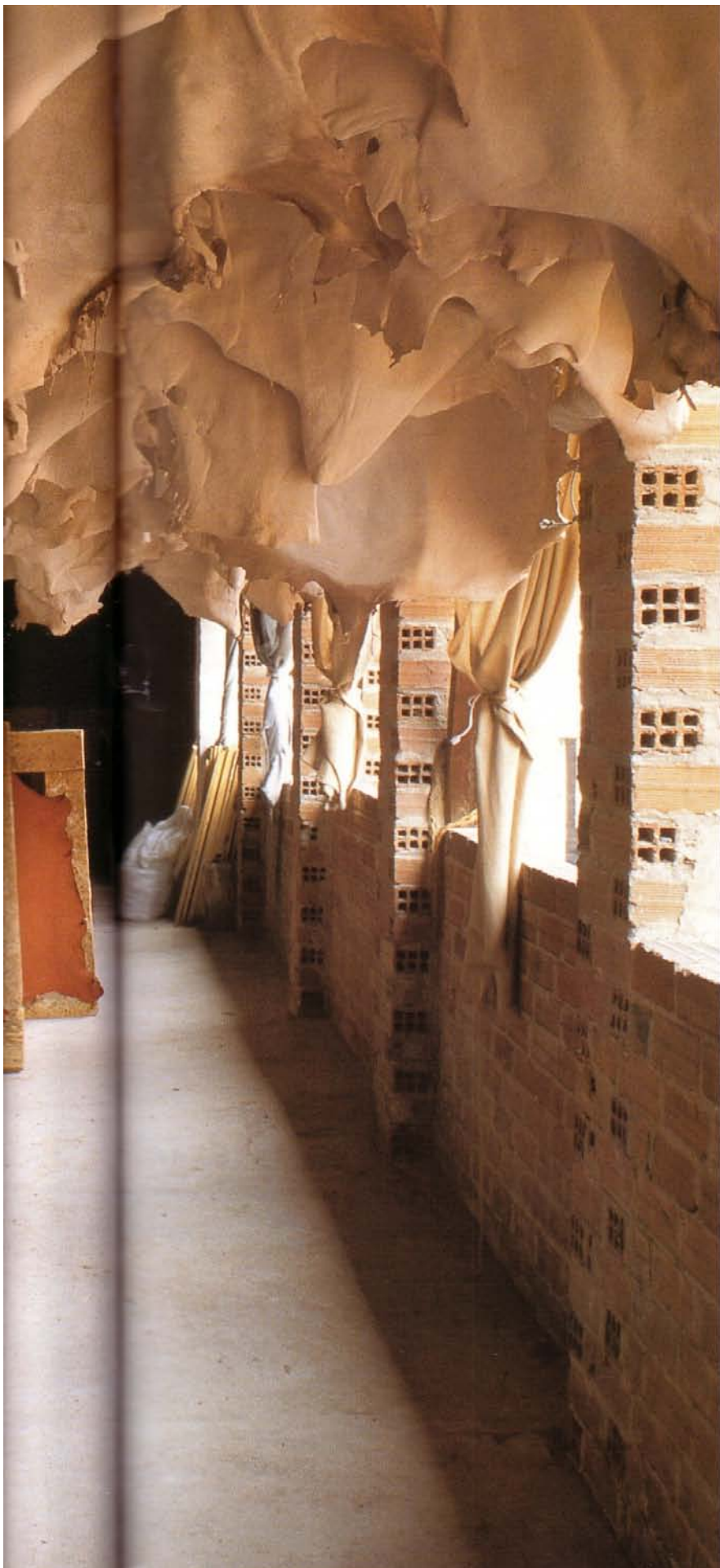
**TALLER
DEL
LIBRO**

Encuadernación artesanal

Materiales para la encuadernación

Jorge Juan, 14
Madrid 28001
Tel.: 91 577 45 60





El curtido de las pieles

Manuel Martín Barranco

Las fotografías que ilustran este artículo han sido obtenidas en la fábrica de curtición de Antonio Martín (Pozuelo de Alarcón, Madrid)

Con este artículo iniciamos una serie monográfica sobre la piel, el principal material utilizado en la encuadernación. El conocimiento de los procesos que se realizan para que, finalmente, podamos escogerla en los mostradores de las tiendas, resultará mucho más fácil tras la lectura de este estupendo artículo.

El curtido de las pieles es el primero de los procesos que se sigue para, finalmente, obtener unas pieles en condiciones óptimas para su utilización en la encuadernación.

La piel de los animales está constituida por varias capas de tejidos. Si cortamos una piel en sentido transversal se puede ver claramente que está formada por dos capas principales: la superior o epidermis y la inferior o dermis. La *epidermis* es la capa externa, también llamada *flor* de la piel, mientras que la *dermis* es la capa interna y se la conoce también como *carnaza*. Únicamente la dermis puede ser transformada en cuero, una vez desprovista de cuantos materiales no fibrosos la acompañan. Debido a la absorción y a la combinación de los distintos materiales, como iremos viendo, la dermis experimenta durante los procesos de curtición una estabilización de su estructura.

Una vez sacrificado el animal, su piel puede descomponerse si no es convenientemente tratada para su conservación y traslado hasta la tenería o hasta el curtidor. Básicamente, el principio del tratamiento consiste en deshidratar la piel y, para ello, los métodos de

Conservación de la piel en bruto más utilizados son: el *salado*, el *tratamiento con salmuera* y el *secado*. La elección de uno u otro método de conservación dependerá de las características climáticas y necesidades de la zona de procedencia de los animales.

Con el **TRATAMIENTO DE SALADO**, lo que se pretende es saturar la humedad existente en la piel mediante sal, obteniendo con ello un efecto inhibitor de los procesos naturales de putrefacción. Las pieles saladas pueden ser almacenadas durante largos periodos de tiempo y su buena conservación depende de factores tales como la cantidad de humedad residual en las pieles, el grado de saturación de la humedad, la temperatura y la humedad relativa del almacén y, también, la duración del almacenamiento.

En el caso del **TRATAMIENTO CON SALMUERA**, las pieles recién desolladas se lavan y se dejan colgando durante un corto periodo de tiempo para que drenen el exceso de agua superficial. Después, se colocan en grandes tinas que contienen salmuera saturada enfriada a 6°C y en cantidad suficiente para cubrir las. Las pieles tratadas así salmuera dan un mayor rendimiento si las comparamos con las que han sido saladas, resultando de ellas un cuero más grueso, firme y exento de manchas de sal.

EL **MÉTODO DE CONSERVACIÓN DE LAS PIELES POR SECA-DO** consiste en la deshidratación de éstas por la evaporación de la humedad. Para ello se disponen las pieles extendidas al aire libre mediante unos bastidores, de tal modo que quedan expuestas a las corrientes de aire. La ventaja de este método consiste en que el aire circula libremente por ambas caras, con lo que la evaporación es mayor. Una vez realizado este proceso, las pieles son enviadas a los curtidores para continuar con un acondicionamiento que haga posible su uso para la encuadernación.

Todos estos primeros procesos de conservación que hemos visto hasta ahora, conllevan un estado de deshidratación de las pieles, más o menos intenso, cuya finalidad es preservarlas de la descomposición, y ésto hace que lleguen a las tenerías en un estado de deshidratación muy poco adecuado para la recepción de los productos curtientes. Para su curtición, las pieles deben volver al mismo estado de hidrata-

ción e hinchamiento que tiene en el animal vivo para permitir la penetración y absorción de los productos curtientes. Los llamados **trabajos de ribera** no son sino el conjunto de operaciones mecánicas y de procesos químicos, químico-físicos y encimáticos, cuyo objeto es eliminar de la piel los componentes inadecuados para la obtención del cuero y preparar la estructura fibrosa del colágeno para la ulterior fase de curtición. Todos ellos se caracterizan por el empleo de grandes cantidades de agua, de lo cual se deriva su nombre.

Todos los procesos que se desarrollan en esta fase han de efectuarse a temperaturas inferiores a los 37°C–39°C para no perjudicar al tejido de colágeno. Hay que tener en cuenta que, a partir del momento en que la piel recupera su estado ideal de hidratación, es susceptible de ser atacada por las bacterias proteolíticas.

Los trabajos de ribera comprenden distintos pasos como son el *remojo*, el *apelambrado*, el *desencalado*, el *rendido*, el *desengrasado* y el *piquelado*. En primer lugar, **EL REMOJO** consiste esencialmente en un tratamiento de la piel en bruto con agua abundante. Su misión es limpiarla de estiércol, barro, microorganismos, sangre y de otros productos empleados en la conservación, así como disolver parcialmente las proteínas solubles en el agua y llevar la piel al estado de hidratación que tenía en el animal vivo y que se había perdido debido a los anteriores procesos. La intensidad del proceso de remojo depende del tipo de conservación a que se haya sometido la piel antes de llegar a la tenería. El caso más fácil, pero también menos frecuente, es el de las pieles remitidas al curtidor sin tratamiento de conservación alguno, de modo que sólo precisan una limpieza y un remojo de pocas horas. En el caso de que hayan sido saladas el remojo debe ajustarse de tal modo que la actividad de los microorganismos no pueda afectar a las propiedades del material a curtir. Pero la máxima dificultad se presenta cuando las pieles han sido tratadas por secado ya que, en ese caso, las fibras están completamente adheridas entre sí por lo que resulta muy difícil la difusión del agua. El agua de remojo debe estar lo más limpia posible de bacterias orgánicas y proteolíticas. Es por ésto que para esta opera-

ción se prefieren aguas de pozo o fuente y no las de superficie.

La misión del **APELAMBRADO** es doble y consiste en eliminar la epidermis en la que se encuentran el pelo y la lana para conseguir el afloramiento de la estructura fibrosa del colágeno, con el fin de prepararla adecuadamente para los procesos de curtición. Mediante una serie de agentes químicos, se destruye la unión natural entre la dermis y la epidermis al mismo tiempo que se ablanda la raíz del pelo. Mediante un depilado mecánico, el pelo es fácilmente separado de la piel. Simultáneamente, el apelambrado produce el hinchamiento y el afloramiento de la estructura fibrosa de la piel, que será tanto mayor cuanto más intenso sea el tratamiento. El método más corriente de apelambrado es el que emplea cal apagada o hidróxido cálcico en polvo. Se combinan los baños de cal recién preparada con otros más empobrecidos, procedentes de desencalados anteriores, que se refuerzan en caso necesario con la adición de nuevas lechadas. De esta forma es posible obtener un rápido aflojamiento capilar y un hinchamiento gradual de la piel.

EL DESENCALADO tiene por misión neutralizar el hinchamiento y la alcalinización producida durante el proceso anterior. En una piel apelambrada podemos encontrar cal disuelta en los líquidos absorbidos, depositada sobre las fibras y combinada con las grasas. Una parte de esta cal puede ser eliminada sin emplear productos desencalantes, simplemente mediante un lavado, pero al cabo de 3 o 4 horas el proceso no progresa y, entonces, es necesario emplear ácidos o sales amónicas. Resulta conveniente utilizar agentes que no tengan efectos de hinchamiento sobre el colágeno y que, al neutralizar los productos alcalinos, produzcan sustancias fácilmente eliminables mediante un lavado con agua. Otros procesos de desencalado emplean melazas o azúcares. Esta operación se efectúa generalmente en una tina con molineta o en un bombo y su intensidad depende de la clase de cuero que se desea obtener. Cuanto más completo sea este proceso de desencalado más blandos y suaves serán los cueros obtenidos.

Si se necesita que el cuero tenga un tacto blando y suave y una capa de flor fina y sedosa, resulta

imprescindible **LA OPERACIÓN DE RENDIDO** cuyo principal objetivo es debilitar la estructura del colágeno, por medio de encimas proteolíticas, de tal forma que se consigue eliminar totalmente el hinchamiento residual de las fases anteriores. El procedimiento más antiguo consiste en el tratamiento de la piel con extractos acuosos de excrementos de perro y aves, cuyos componentes activos son encimas bacterianas y encimas procedentes del aparato digestivo, capaces de degradar las proteínas y las grasas. Estos materiales, al ser antihigiénicos y de difícil control, se han visto desplazados por el empleo de rindientes artificiales que permiten una exacta dosificación y, con ello, un control racional del proceso. Una vez llegados a este punto, el contenido normal en grasa de las pieles vacunas o cabrías es inferior al 1%, de modo que éstas no presentan dificultades en las posteriores fases de curtición y acabado. En cambio, otros tipos de pieles como son las lanares o porcinas, todavía contienen entre el 5% y el 25% de grasa natural. Si este elevado contenido en grasa no se elimina antes de la curtición, puede dar lugar a una absorción irregular del curtiente, a tinturas mal igualadas y acabados poco homogéneos. Conviene, por tanto, proceder al siguiente trabajo de rivera, **EL DESENGRASADO**. El método más sencillo es el de prensado. Para ello se calientan previamente las pieles, sumergiéndolas en agua a 30 °C, para que la grasa sea lo suficientemente fluida y pueda ser exprimida. Después, se amontonan en una prensa hidráulica y se las somete a presión durante varias horas. Al principio lo que se elimina es solo agua pero luego junto a ella sale también una considerable cantidad de grasa. El desengrase se efectúa en tinas con molinete o en bombo, tratando las pieles con una solución emulsionante durante varias horas, a temperaturas de más o menos 30°C.

La operación del **PIQUELADO** puede considerarse desde tres puntos de vista: como complemento del desengrasado, como fase preparatoria de la curtición mineral y como procedimiento de conservación. Respecto al primer aspecto, diremos que se incorpora a la piel una importante cantidad de ácido para así poder eliminar los restos de la cal absorbida en la operación del desengrasado. Como fase previa a la



Pila de remojo y batido.

curtición mineral, el piquelado es de gran importancia ya que si la piel llega al baño de curtición con un exceso de álcali, el resultado final será la contracción de la capa de flor de la piel y la consiguiente devaluación del cuero obtenido. El baño del piquelado, como tratamiento conservante, tiene como principales elementos los ácidos clorhídrico o sulfúrico y, menos frecuentemente, los ácidos fórmico, láctico y acético junto con un segundo componente que es la sal común, aunque en algunas tenerías se emplea el sulfato sódico. El piquelado no es de aplicación general en la curtición vegetal pero puede resultar conveniente en los casos los en que se requiere un desengrasado completo de la piel, para dar a ésta mayor suavidad. Las pieles piqueladas presentan menor hinchamiento que las procedentes directamente del desengrasado y rendido.

Una vez concluidos los tratamientos de rivera, las pieles todavía pueden ser atacadas por microorganismos, por lo que todavía no son utilizables. Para evitarlo se realiza **la curtición**. Desde el punto de vista físico-químico, este proceso comienza con la absorción del curtiente por la piel. Esta absorción, al combinar el colágeno con la sustancia empleada, tiene como resultado la insolubilización de estos dos

elementos. Atendiendo al tipo de curtiente utilizado, podemos dividir este proceso en tres grandes categorías: la curtición vegetal, la curtición mineral y otras curticiones que emplean distintos productos, principalmente aceites.

En el proceso de **CURTIDO VEGETAL** se emplean sustancias o mezclas de sustancias procedentes de la corteza, frutos, hojas, raíces y leños de plantas que contienen taninos en su composición. Los taninos, llamados también ácidos tánicos, son fácilmente solubles en agua y en alcohol y se obtienen por la extracción acuosa de las agallas y la posterior evaporación del extracto acuoso al vacío. Son abundantes en algunas familias de fanerógamas y criptógamas vasculares y se aíslan del zumaque (*Rhus coriaria*), del quebracho (*Schinopsis lorentzii* y *Schinopsis balansae*), de las agallas de China (*Rhus semialata*), de las agallas de Turquía (*Quercus infectoria*), del castaño (*Castanea sativa*), etc. Este proceso se lleva a cabo generalmente en un bombo y, en ocasiones, en molineta. Los cueros se colocan en capas que se alternan con la materia curtiente. Cuando las pieles son gruesas, esta materia debe ir renovándose con una concentración cada vez mayor. El cuero curtido exclusivamente con tanino presenta las fibras muy aisladas entre sí y cubiertas por una gran cantidad de curtiente, lo que les confiere importantes propiedades como son una buena resistencia mecánica e hidrotérmica.

En el proceso de **CURTICIÓN MINERAL** se emplean, en cambio, distintas sustancias de origen mineral, principalmente sales de cromo y aluminio, pero también de hierro y circonio. Eventualmente pueden emplearse polifosfatos e incluso sílice. *El curtido al cromo* puede practicarse en un solo baño o en dos baños diferentes. En el primer caso, las pieles «*en verde*» se sumergen en baños sucesivos de sulfato crómico, cuya concentración se va aumentando progresivamente. En el otro caso, el primer baño contiene dicromato potásico acidulado con ácido clorhídrico mientras que el segundo es un baño reductor de tiosulfato o bisulfito sódico. La piel curtida se lava después con agua y se trata con bórax, fosfato sódico u otro cuerpo ligeramente alcalino. Finalmente, se lava de nuevo y se deja preparada para las diversas operaciones de acabado según sea su destino. Las

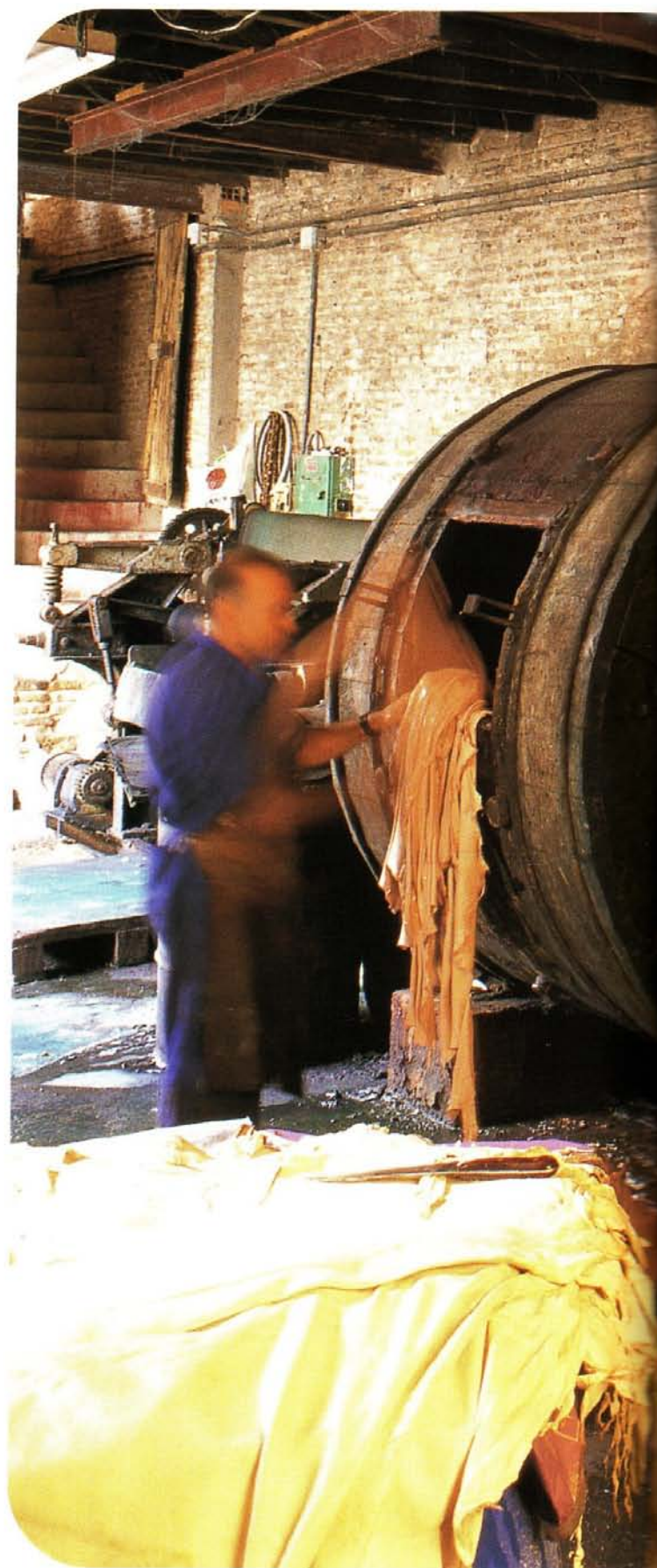
pieles curtidas de este modo pueden contener entre el 2-4% de óxido crómico. En *el curtido blanco o al aluminio* se emplea como curtiente una disolución acuosa de alumbre en sal común. Permite obtener cueros blancos y de tacto suave que, por contra, tienen poca resistencia al lavado con agua y una baja estabilidad hidrotérmica. De todo esto se deduce que las sales de aluminio tienen un poder curtiente muy limitado. Para obtener *pieles «glacé»* es necesaria una pasta hecha con una solución de alumbre y sal a la que se añade yema de huevo y harina. El alumbre origina el efecto curtiente, la harina cumple una función de relleno, la sal impide el hinchamiento de la piel y la yema de huevo produce, gracias a los fosfátidos que contiene, un efecto de engrase.

Existen otros procesos que emplean como curtientes diferentes compuestos de carácter orgánico tales como aldehídos, quinonas, parafinas sulfocloradas, resinas y, más corrientemente, aceites. *La curtición al aceite* puede ser considerada como el más antiguo de los procedimientos y en él se utilizan preferentemente aceites de pescado, si bien hay otros aceites no saturados, como el de linaza y el de colza, que poseen también poder curtiente. Se emplea fundamentalmente para pieles de ante, gamuza y otras similares. En primer lugar, las pieles se impregnan con el aceite, y se “zurran” con unos martillos, accionados mecánicamente, en una operación que se conoce como *bataneado*. Una vez realizada esta fase, las pieles se dejan expuestas a la acción del aire en cámaras especiales, a temperaturas inferiores a 40°C, para que se produzca la autooxidación. Estas pieles agamuzadas están constituidas por unos 2/3 de piel y casi 1/3 de agua. Esta última mantiene una pequeña cantidad de sales minerales y hasta un 7% de grasa soluble sólo en parte en sulfuro de carbono. Presentan la característica de ser muy resistentes al agua, por lo que pueden lavarse con agua y jabón.

El acabado de las pieles. Es el último paso de los procesos que han de seguirse para obtener diferentes texturas, rugosidades, grosores y colores para la utilización en la encuadernación. El cuero procedente de la curtición, proceso que acabamos de rela-

tar, no es todavía un artículo comercial utilizable y, por ello, debe someterse aún a una serie de tratamientos. La piel ha experimentado hasta ahora modificaciones fundamentales de sus propiedades, transformándose en un producto imputrescible, con estabilidad hidrotérmica y que no cornifica al secar. No obstante, su posible utilización está condicionada por una serie de propiedades que afectan no sólo a su aspecto externo (color, brillo, finura de superficie) sino también a sus características físicas y mecánicas (flexibilidad, suavidad, firmeza, rigidez), propiedades todas ellas que es posible conferir al cuero mediante una serie de tratamientos químicos y de operaciones mecánicas agrupadas bajo los nombres de *tintura*, *engrase* y *acabados*, cuya misión es ennoblecer el producto obtenido en la curtición. En algunas clases de cueros, estos tratamientos y operaciones son muy reducidas. Pero por el contrario, muchos otros, como es el caso de los destinados a la encuadernación, precisan de suavidad y blandura, propiedades que se logran principalmente en el proceso de engrasado. En algunos casos, además, conviene modificar y mejorar el aspecto externo del cuero dándole coloración y brillo mediante la tintura y el acabado. En la mayoría de los casos, después del proceso de curtido, se pasa directamente a la tintura, de modo que el engrasado se efectúa sobre los cueros ya teñidos, resultando necesario efectuar un secado antes de dar comienzo a las operaciones de acabado.

LA TINTURA DEL CUERO tiene como objeto el conferir a la piel curtida una coloración determinada, bien sea en su superficie, o bien en todo su espesor o en parte del mismo. Aún cuando el cuero puede teñirse de muy diversas maneras, lo más frecuente es el empleo de colorantes sintéticos. La afinidad de éstos con el cuero dependerá en gran parte del tipo de curtición aplicada y de los eventuales tratamientos a que se haya sometido después de la curtición y antes de la tintura. Para esta operación existen varios procedimientos de los que son los más corrientes el teñido con cepillo, el teñido por inmersión, el teñido con molinete y el teñido mediante un bombo o tambor. Un procedimiento poco empleado es *el teñido con cepillo*, que consiste en la aplicación de la solución





colorante mediante un cepillo. Para que los resultados sean óptimos, es necesario emplear un colorante que se adhiera fuertemente al cuero y con cierta facilidad. El colorante debe aplicarse en varias capas sucesivas, hasta que se consigue la intensidad de color deseada.

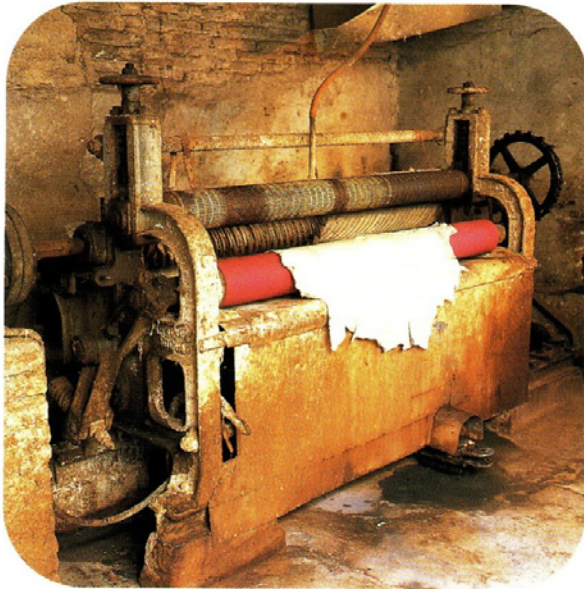
El teñido por inmersión es el método más antiguo. Se lleva a cabo en una cuba poco profunda, de sección rectangular, que contiene la solución del colorante. En esta cuba se colocan las pieles de dos en dos y encaradas por el lado de la carne, moviéndose en el líquido hasta que se colorean debidamente. La temperatura del baño se mantiene entre 45 y 55°C. El problema es que este proceso resulta caro por su escaso rendimiento.

El teñido con molinete permite la tintura de la piel por ambas caras. El molinete es una cuba con un doble juego de paletas que hace circular el líquido contenido en ella. Se llena con agua a una temperatura de 55°C que, una vez introducidas las pieles, desciende a 40°C o 45°C. Después, se pone el aparato en movimiento y se añade el colorante. Se suelen emplear molinetes de doble fondo, para poderlos calentar con vapor de agua.

Para *el teñido mediante bombo o tambor* se emplea un bombo de dos puertas que da de 10 a 12 vueltas por minuto. El eje de rotación es hueco de modo que por él se puede introducir el colorante, mientras el tambor continúa girando. Para obtener buenos resultados se recomienda emplear siempre el mismo volumen de líquido y la misma temperatura, añadiendo el colorante en pequeñas cantidades. Cuando el cuero está suficientemente teñido, se suspende el movimiento giratorio y se lava con agua corriente.

Después del curtido, la piel adquiere un tacto bastante duro, carece de flexibilidad y frecuentemente presenta una cierta fragilidad en la cara de la flor. Es en este momento cuando se realiza el **ENGRASE** para separar las fibras del cuero rodeándolas de un material que, al actuar de lubricante, disminuye su roza-

Bombos de madera para el teñido de las pieles.



Prensa de rodillos.

miento interno. Con ello disminuye también la fragilidad de las fibras y mejora su resistencia al desgarramiento. Del mismo modo, al quedar éstas envueltas por el producto engrasante, no pueden secar del todo y el cuero queda relativamente blando, suave y elástico. Existen varios métodos de engrase cuya elección viene determinada únicamente por la clase de curtición efectuada y por la finalidad a la que se destina el cuero. En la práctica, el engrase puede efectuarse o bien por la incorporación directa de materias grasas (procedimiento de inmersión en productos fundidos), o bien por un tratamiento con emulsiones de agua en aceite (aceitado, engrase en frío sobre mesa y engrase en caliente en bombo) o bien por un tratamiento con emulsiones de aceite en agua (empleo de licores de engrase).

El sistema de *inmersión en productos fundidos* se emplea cuando se quiere incorporar al cuero grandes cantidades de materias grasas sólidas a temperatura ambiente. Antes de ser introducido en una mezcla fundida de productos de engrase, el cuero ha debido someterse a un intenso secado ya que, de lo contrario, su resistencia puede disminuir de un modo significativo. En este procedimiento la distribución de la grasa resulta irregular.

El aceitado se aplica preferentemente a las pieles que han sido sometidas a un curtido vegetal y su

misión es impedir la difusión de los taninos no combinados hacia el exterior ya que éstos, al oxidarse, provocan la aparición de manchas y un oscurecimiento general. Con este proceso se consigue una mayor suavidad. Sobre el cuero extendido en una mesa, y por la cara de la flor, se aplican los aceites o las emulsiones de los mismos.

El engrase en frío se realiza a temperatura ambiente aplicando, por el lado de la carnaza, varias capas delgadas del producto engrasante. El cuero ha de estar húmedo y debe colocarse, también sobre una mesa, lo más liso posible para que las materias grasas se distribuyan de un modo uniforme. Como agentes de engrase se emplean generalmente unas mezclas pastosas a base de sebo, aceites de pescado, lanolina, jabones, etc.

En el proceso del *engrase en un bombo* a elevadas temperaturas, se incorporan al cuero húmedo importantes cantidades de materias grasas, gracias a la rotación del bombo y a que las altas temperaturas disminuyen la viscosidad de la mezcla engrasante. Un exceso de agua en el cuero dificulta la penetración del producto de engrase, al mismo tiempo que un defecto de humedad da lugar a un producto final de tacto untoso y a una mala distribución de la grasa. La elección de la mezcla engrasante depende de las características que se quieren obtener. Un elevado porcentaje de sebo produce cueros de gran rigidez mientras que elevadas porciones de aceite de pescado dan, en cambio, cueros flexibles.

El engrase con emulsiones de productos grasos requiere trabajar con sistemas heterogéneos —llamados licores de engrase— en los cuales un componente graso, insoluble en agua, se ha transformado en emulsionable, bien sea por transformación química de su molécula o por la incorporación de un producto emulsionante. Aunque los licores de engrase pueden aplicarse a cepillo, lo más frecuente es el engrase en caliente en bombo. Los componentes de un licor de engrase son, generalmente, un agente engrasante (un aceite o una grasa de origen natural), un componente emulsionante (aceite sulfonado o yema de huevo) y agua.

Un método para mejorar ciertas propiedades del cuero tales como la impermeabilidad, la resistencia

al desgarro, la resistencia a la abrasión, etc., consiste en la *impregnación de la estructura fibrosa* con ceras, parafinas, grasas y otros productos. Como la impregnación no se realiza con materias grasas fundidas, los agentes impregnantes o sus mezclas se disuelven generalmente en disolventes orgánicos, en cuyas soluciones se introduce una o varias veces el cuero. Finalmente se deja secar por evaporación del disolvente. Cuando lo que se pretende mejorar es la impermeabilidad al agua, se pueden llevar a cabo dos procedimientos: la impregnación con siliconas y el tratamiento del cuero con soluciones de complejos de estearato de plomo.

Finalmente y en un sentido amplio, llegamos a los **ACABADOS DEL CUERO**, que comprenden cuantas operaciones tienden a conferir un aspecto específico a la piel curtida. En este sentido, pertenecen a los acabados los trabajos de blanqueo, desengrase superficial, aplicación de aprestos y pasteles, lacado, etc., así como una serie de operaciones mecánicas. Son, en definitiva, aquellas que, efectuadas después de la curtición y del secado, confieren al cuero —teñido o no— el aspecto deseable como artículo comercial. En el caso de la curtición vegetal, frecuentemente interesa proceder a un *blanqueo*, sobre todo si el producto final no debe ser teñido ni llevar capa alguna coloreada. En el caso de que el cuero vaya a ser coloreado, el blanqueo favorecerá siempre la pureza de matiz. Esta operación consiste en aclarar el color del cuero y eliminar de la superficie los taninos oxidados y el exceso de curtientes no combinados.

La aplicación de aprestos en capas más o menos finas, generalmente incoloras y algunas veces coloreadas, tiene como objeto principal conferir al cuero una protección contra los agentes externos, suavizar su superficie y darle un cierto efecto de brillo, bien sea directamente o bien mediante un tratamiento mecánico posterior. Según sean sus componentes principales pueden distinguirse aprestos grasos, aprestos de resinas y ceras, aprestos mucilaginosos y aprestos proteínicos. Se emplean en forma de soluciones, emulsiones o pastas, cuyo disolvente principal es el agua.

Los *acabados con pasteles y lacas* se realizan para igualar las características externas del cuero, mejo-



Rodillo de vidrio para el abrillantado de las pieles.

rar su solidez a la luz y al frote seco y húmedo y cubrir, en lo posible, los eventuales daños de la capa de flor, manchas y otros pequeños defectos, además de conferir al cuero una protección contra los agentes externos. Estos acabados pueden dividirse en dos grupos: productos que forman la película de acabado por reacción química y los que la forman sin mediar reacción química alguna.

Las operaciones mecánicas, por sí solas o en combinación con los tratamientos químicos, juegan un papel importante en la fabricación de curtidos. Las operaciones mecánicas de acabado suelen ser específicas de cada tipo de cuero y son las siguientes: estirado, cilindrado, planchado, graneado, corrección de la flor, afelpado, cepillado, grabado y abrillantado. La piel viva cumple una misión de cobertura y, por ello, se adapta al cuerpo del animal, presentando formas alabeadas no deseables en el cuero terminado. Es necesario aplanar estas formas para poder trabajar con posterioridad. Esto se consigue mediante la operación del *estirado* que puede hacerse en húmedo o en seco, en el caso de cueros ligeros, para deshacer la adhesión de las fibras producida durante el proceso de secado.

Los cueros que necesitan una estructura muy compacta se someten al *cilindrado*. Como su propio nombre

indica, esta operación se realiza generalmente en una máquina de cilindros.

Mediante la operación del *planchado* se consigue un efecto de alisado y abrillantado. Puede realizarse de distintos modos : a mano, prensando entre una placa y un cilindro, entre dos cilindros o planchando en una prensa hidráulica.

El graneado es un tipo de ablandado que consiste en doblar el cuero, flor contra flor, y desplazar el pliegue formado con la ayuda de una herramienta llamada palmilla. También puede ser realizado a máquina.

La corrección del grano consiste en afelpar muy ligeramente la cara de la flor. Su objeto es uniformar la superficie y revalorizar las pieles que presentan la flor más o menos defectuosa.

El afelpado se realiza para que el cuero presente el lado de la carne especialmente homogéneo o con un aspecto aterciopelado . Se trabaja esta cara con papel o tela esmeril, piedra pómez o *carborundum* en unas máquinas especiales.

Cuando el cuero tiene un graneado natural que no permite su abrillantado mecánico o cuando en un cuero liso sólo interesa un acabado semimate, se procede a un *cepillado*, operación de la máxima importancia en los cueros afelpados.

Algunos cueros reciben un graneado artificial a elevada presión y temperatura mediante un *grabado* que, frecuentemente, imita el dibujo natural que forma la piel en determinados cueros. Esta operación se realiza en unas prensas de planchado en las

que se sustituye la placa lisa por una placa que lleva grabado, en relieve y en negativo, el graneado que se desea obtener sobre el cuero.

Muchas clases de cuero pueden presentar un acabado brillante por el lado de la flor. Este efecto se logra, en parte, al aplicar unas capas de apresto y se completa y acentúa mediante *el abrillantado*. Este proceso se realiza mediante un rodillo de vidrio, ágata u otro material



Máquina de agujas para obtener, en pies, las medidas de las pieles.

duro y liso, que se desliza a presión sobre la superficie de la flor, abrillantándola y alisándola. Al mismo tiempo, tiene lugar también una compresión del cuero, por la que éste suele presentar un tacto más duro.



AMILLO, S.L.

MATERIALES DE ENCUADERNACIÓN

Las Fuentes, 10 28013 MADRID Tels.: 91 542 03 79 / 91 548 16 27 Fax: 91 542 03 81



CURTIDOS PONCE, S.L.

Fábrica de pergaminos para la encuadernación
y parches para instrumentos musicales.

Baldes para pelota.

c/ Bernado Prieto, 9
Benimamet - 46035 Valencia
Tel. y Fax: 96 340 19 16

Alicia Pascual-Heranz
Angel Gómez Pinto
Margo Cabeza Sanz

Escuela y taller de
encuadernación y
restauración de muebles

Grupos reducidos de mañana
y tarde

C/ Fernández de la Hoz, 60 – Bajo A
28010 Madrid – Teléfono: 91 441 80 08

UNA ENCUADERNACIÓN DEL SIGLO XIX CON FOTOGRAFÍAS ORIGINALES

Ruined Abbeys and Castles... 1862-1864

Por Gerardo F. Kurtz

Cuando en el París de 1839 se hace pública la invención del daguerrotipo y da comienzo la andadura de la fotografía, ésta suscita una enorme curiosidad entre la sociedad en general, no en vano se palpaba que con este invento se había logrado una vez más vencer a la propia naturaleza, ahora hurtándole su capacidad de dibujar la realidad por medio de un verdadero mecanismo técnico. La comunidad científica y artística del momento inmediatamente acogen el invento con emociones encontradas, los científicos por una parte ven en él una magnífica y prometedora herramienta que les permitirá abordar asuntos hasta entonces fuera de su alcance, y los artistas por otro lo reciben con la lógica susceptibilidad de quien ve aparecer una máquina que se les antoja capaz de hacer, prácticamente sin esfuerzo, lo que los pintores y dibujantes apenas pueden acercarse a ejecutar tras largos años de estudio y práctica. El tiempo se iría encargando de poner estas impresiones en su sitio y, lentamente, el propio medio fotográfico va desarrollándose como técnica a la vez que irá definiendo los distintos medios en los que tendrá aplicación práctica.

Uno de los sectores que en aquel tiempo vio en la fotografía un gran aliado fue el de la edición de libros, estampas o material gráfico general. En aquellos años los medios gráficos ya estaban plenamente incorporados al de la edición general, la Enciclopedia de Diderot primero y la aparición en escena de la litografía después, marcarían a finales del siglo XVIII el comienzo del imparable desarrollo de la incorporación de la ilustración al libro. Desde que el propio concepto del libro existe se utilizan diversas técnicas para incorporar ilustraciones en él, pero es hacia principios y mediados del siglo XIX cuando comienza realmente a concebirse la imagen como un partícipe natural de la información contenida en el medio impreso. Desde el punto de vista técnico, cuando aparece la fotografía, los sistemas tradicionales usados en la producción de ilustraciones para el libro realmente no permiten que ésta se realice de una manera realmente fácil y a un bajo coste.

En cualquier caso, cuando aparece la fotografía, el medio editorial y todas las artes afines relacionadas con la producción de material impreso, ven en ella la posible solución técnica de muchas de las limitaciones que hasta entonces encontraban para llevar a cabo la incorporación de imágenes a este medio. Inmediatamente se pone en marcha la búsqueda de aplica-

Encuadernación por Westleys & Co. de Londres de la obra de *Ruined Abbeys and Castles of Great Britain* publicada en 1862. Fotografía original en cubierta por W. R. Sedgfield.

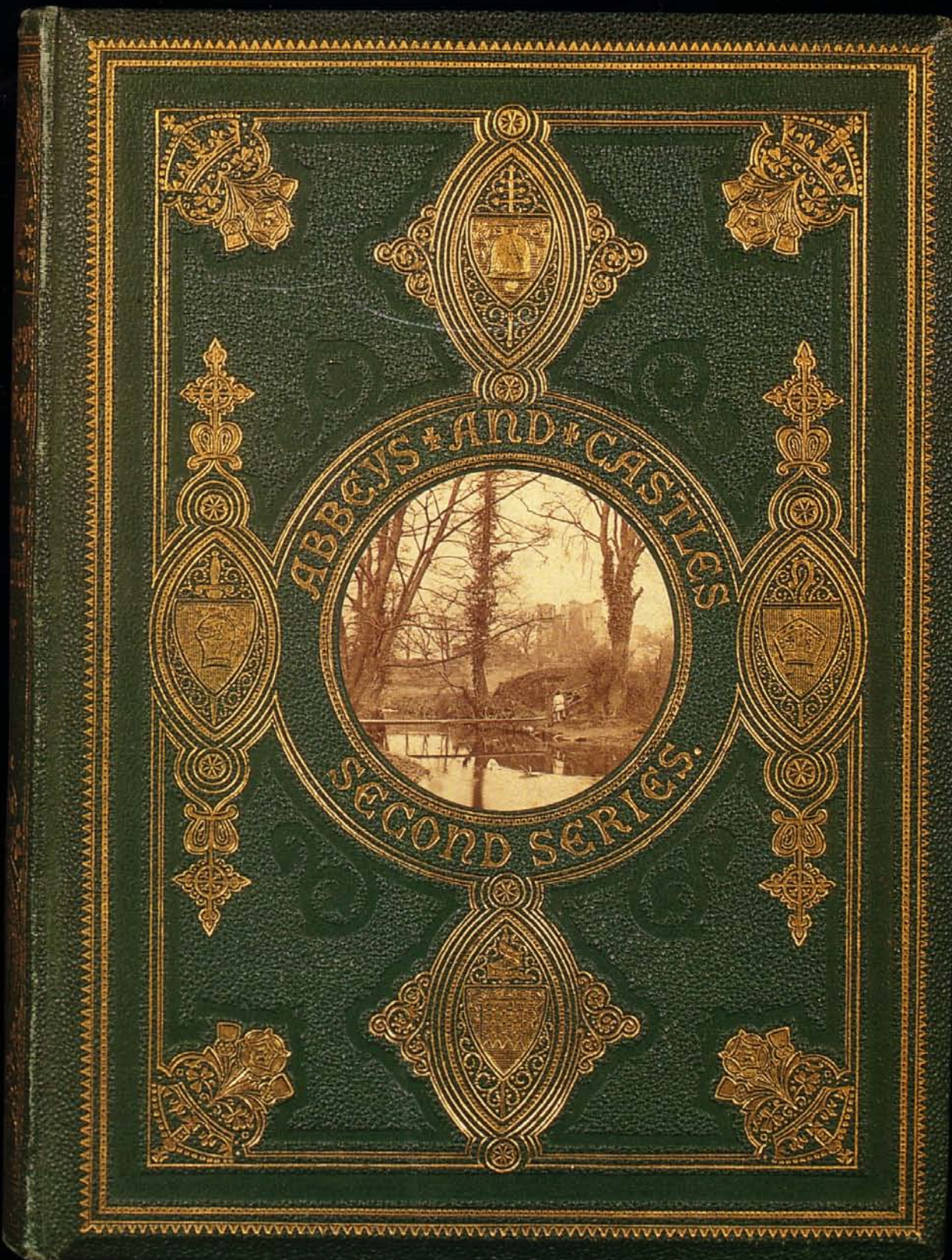


ciones y soluciones fotográficas y durante varias décadas no cesarán de aparecer diversas soluciones y procesos destinados a producir específicamente imágenes para el consumo editorial, pero la evolución real es necesariamente lenta. En un primer momento de esta evolución, las imágenes fotográficas servirían como fuente de referencia de las que copiar para hacer un dibujo que trasladar a una plancha de grabar o a la piedra litográfica; tampoco faltaron quienes utilizaran la fotografía misma como matriz para la producción de la plancha de grabar. El primer proceso fotográfico útil del que se dispuso fue el daguerrotipo, un proceso que genera una imagen fotográfica sobre una capa de plata adherida a una plancha de cobre, y era lógico pensar que esta plancha fuera susceptible de ser convertida en plancha de grabar y efectivamente varios técnicos de la época, como Alfred Donné (1801-1878) o Hippolyte Fizeau (1819-1896) por citar los más destacados de la escena parisina, logran estampar en tintas la imagen fotográfica directamente del daguerrotipo. Pero la naturaleza física del daguerrotipo no permite que se puedan producir más de media docena de imágenes de calidad aceptable.

Los experimentos de Donné y Fizeau marcan el comienzo del desarrollo de la fotomecánica misma al poner en marcha una fructífera conjunción técnica donde se asocian, para producir imágenes, las técnicas tradicionales de estampación y la nueva técnica fotográfica. Los avances en el desarrollo de la fotomecánica con el tiempo transformarían profundamente el panorama de la producción del libro, pero la historia de este desarrollo está plagada de dificultades al estar muy condicionada al desarrollo de otras técnicas asociadas (óptica, estudio de las gelatinas, fabricación de mecanismos de estampación móviles, etc.), y hasta que fuera capaz realmente de producir imágenes en cantidades y calidades realmente significativas, se probaron muchos y variados procedimientos.

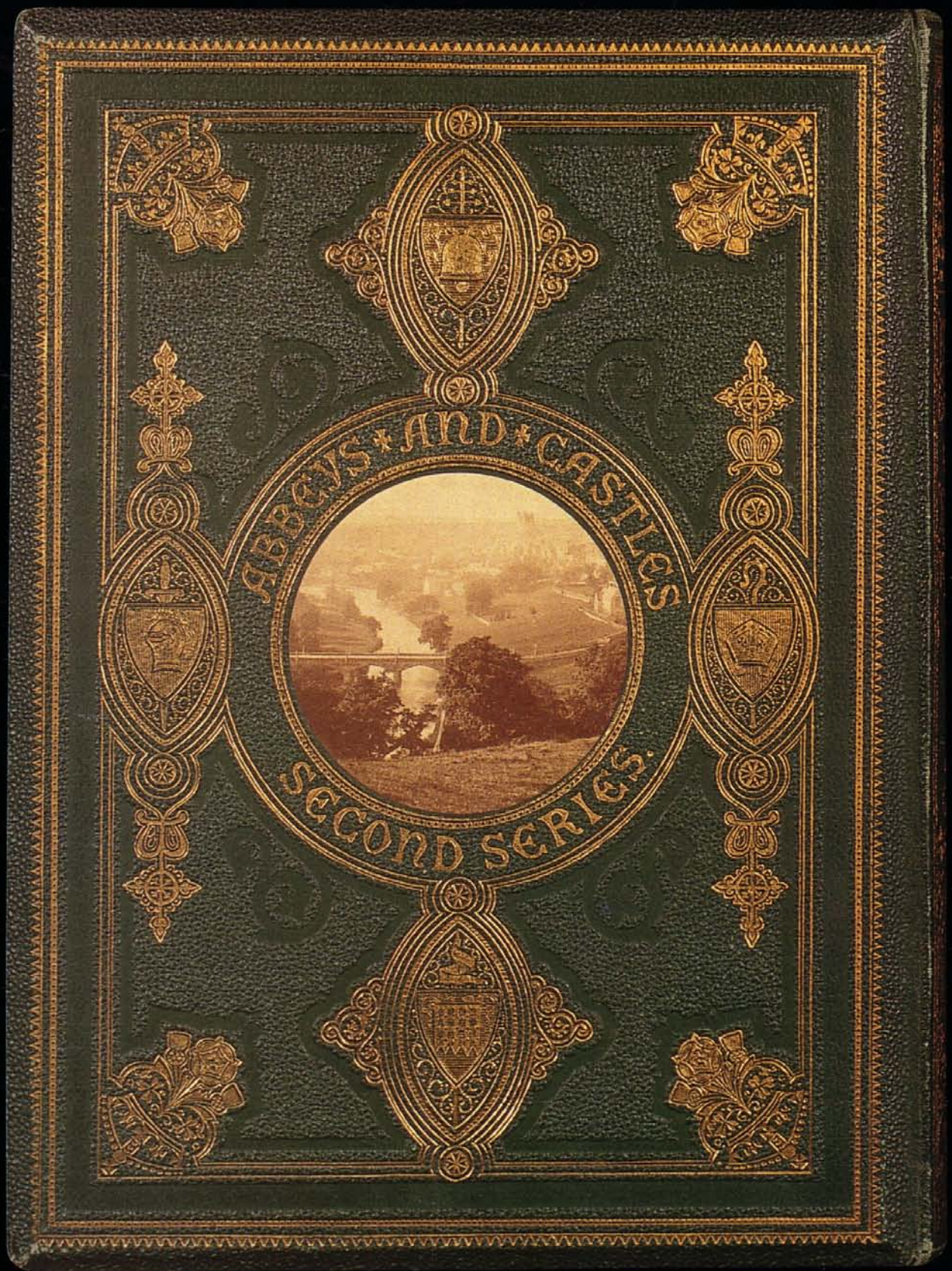
Mientras tiene lugar este desarrollo de la fotomecánica, una de las soluciones para incorporar imágenes al material impreso fue la de sencillamente pegar la fotografía a la hoja impresa en un lugar reservado al efecto. Ya en 1841 se había introducido en el panorama fotográfico el nuevo procedimiento del calotipo que produce fotografías en papel a partir de un negativo (también de papel). William Henry Fox Talbot (1800-1877) desarrolla este proceso fotográfico, entre otras cosas, con la intención de producir ediciones de imágenes, ediciones susceptibles de ser vendidas como verdaderos portafolios gráficos que fascinaran al lector de su época, tanto por las maravillosas cualidades de la imagen fotográfica que tan sorprendente resultaba para los contemporáneos de su invención, como por los propios motivos artísticos y evocadores de las imágenes que podían realizarse con el nuevo arte de la fotografía. Una vez desarrollado su procedimiento y resueltos los problemas operativos del mismo, monta efectivamente una editorial gráfica con la que producir sus portafolios o libros fotográficos. Su empresa editorial sucumbiría entre otras cosas por las limitaciones impuestas por la estabilidad de las imágenes fotográficas obtenidas con su proceso, que resultaban especialmente inestables. En un espacio de tiempo relativamente breve los *libros* ilustrados que producía comenzaban a dar muestras de deterioros serios en la imagen (imágenes desvaídas y amari-

Cubierta del segundo volumen de *Ruined Abbeys and Castles of Great Britain and Ireland* publicado en 1864. Encuadernación por Westleys & Co. de Londres; fotografía original en papel albúmina por S. Thompson



ABBEYS AND CASTLES
SECOND SERIES





lentas, aparición de manchas en la imagen, falta de uniformidad general, etc.), un considerable revés para el comprador que habría pagado por este tipo de producciones sumas nada despreciables.

En 1851 se introduce un nuevo proceso fotográfico derivado del de Fox Talbot, aparece en escena el negativo (sobre vidrio) de colodión húmedo, proceso con el cual el desarrollo de la fotografía empieza a dar verdaderas muestras de madurez técnica. La introducción del negativo de colodión húmedo coincide además con la del papel albúmina, un tipo de papel que en principio es capaz de producir una imagen mucho más estable que la que se generaba con el proceso del calotipo, de manera que la fotografía experimenta entonces un importante impulso. Si bien el problema de la estabilidad en la imagen fotográfica seguirá siendo un factor importante como limitación de este medio, la aparición de la combinación del negativo de colodión y el papel albúmina supone una aportación importantísima hacia la resolución de esta significativa limitación.

Unos años después, hacia 1854, comienza a incorporarse la imagen fotográfica en el medio impreso con especial fuerza, por un lado la fotomecánica ya ha presentado su primer sistema realmente útil –la fotolitografía de Poitevin–, y el papel albuminado es ya suficientemente estable como para que el editor no tenga que temer reclamaciones como las que hubo de sufrir Fox Talbot con sus calotipos. Tímidamente comienzan a aparecer en el panorama bibliográfico más obras donde la imagen fotográfica participa activamente de la ilustración del libro. Pacientemente se pegaba en el lugar destinado al efecto la imagen fotográfica producida en el establecimiento fotográfico, bien intercalando la fotografía entre las páginas de texto a modo de lámina, que a la hora de encuadernar la obra se insertaba en el lugar correspondiente, o directamente sobre la página impresa en un espacio reservado para tal fin.

En cualquier caso esta práctica de insertar fotografías originales en los libros fue, aunque históricamente muy significativa, de aplicación bastante restringida. Es fácil entender que para la ilustración de un libro este proceso resultaba además de caro, poco ágil y los resultados no siempre eran tan satisfactorios como hubiera podido desear el editor. En la actualidad se estima que durante el siglo XIX se pudieron producir de esta manera una cantidad cercana a los cuatro mil títulos; una cifra más que revisable, pero que en cualquier caso pone de relieve la extraordinaria rareza de este tipo de producción editorial. Sea como fuere son verdaderos testigos y representantes de una fase experimental en el desarrollo de las técnicas para ilustración del libro, una fase donde coexisten junto con las técnicas tradicionales un sin fin de soluciones técnicas aportadas durante el siglo, muchas de ellas derivadas del propio desarrollo de las técnicas fotográficas.

Ruined Abbeys

La relativa escasez de obras de este tipo y el desconocimiento general sobre el desarrollo técnico de la fotografía, así como el hecho de que no han suscitado hasta muy recientemente una atención general acorde con la importancia del papel que desempeñan en el desarrollo

Contracubierta del segundo volumen de *Ruined Abbeys and Castles of Great Britain and Ireland* publicado en 1864. Encuadernación por Westleys & Co. de Londres; fotografía original anónima en papel albúmina

de la historia del libro, son los motivos por los que son muy escasos los estudios que los analicen y describan. Históricamente hablando, uno de los primeros personajes en apercebirse de la verdadera importancia de estas obras fue Rolf S. Schultze (1902-1967), bibliotecario honorario de la *Royal Photographic Society of Great Britain*. Tras ocupar en 1938 el cargo de bibliotecario en el laboratorio de investigación de la casa Kodak en Harrow (Inglaterra), estará involucrado en diversos proyectos relativos a la historia de la fotografía y en 1963 pasa a ocupar las funciones de conservador del Museo Kodak situado en esa misma ciudad. A lo largo de toda su carrera reunió una gran colección personal de libros ilustrados con fotografías originales, y en 1962 organiza una magna exposición de su colección en la National Book League de Londres¹ titulada *Victorian Books with Original Photographs...* Sus trabajos establecen la base desde la que se comienza a tener conocimiento de la magnitud y relevancia histórica del libro ilustrado con fotografías originales. Otro momento fundamental en el interés por este tipo de material bibliográfico tiene lugar en 1980 con la publicación por The Grolier Club del libro *The Truthful Lens. A Survey of the Photographically Illustrated Book 1844-1914*², en los que se pueden encontrar un par de lúcidos textos sobre esta materia por Lucien Goldsmith y Weston Naef.

Entre los libros de este tipo que hoy ya son más o menos conocidos gracias a los mencionados trabajos, destaca muy especialmente la encuadernación de la obra de 1862 de William³ y Mary⁴ Howitt titulada *Ruined Abbeys and Castles of Great Britain* (Monasterios y castillos en ruinas de Gran Bretaña).

Ruined Abbeys and Castles of Great Britain

By William and Mary Howitt.

The Photographic Illustrations by Bedford, Sedgfield, Wilson, Fenton and others.

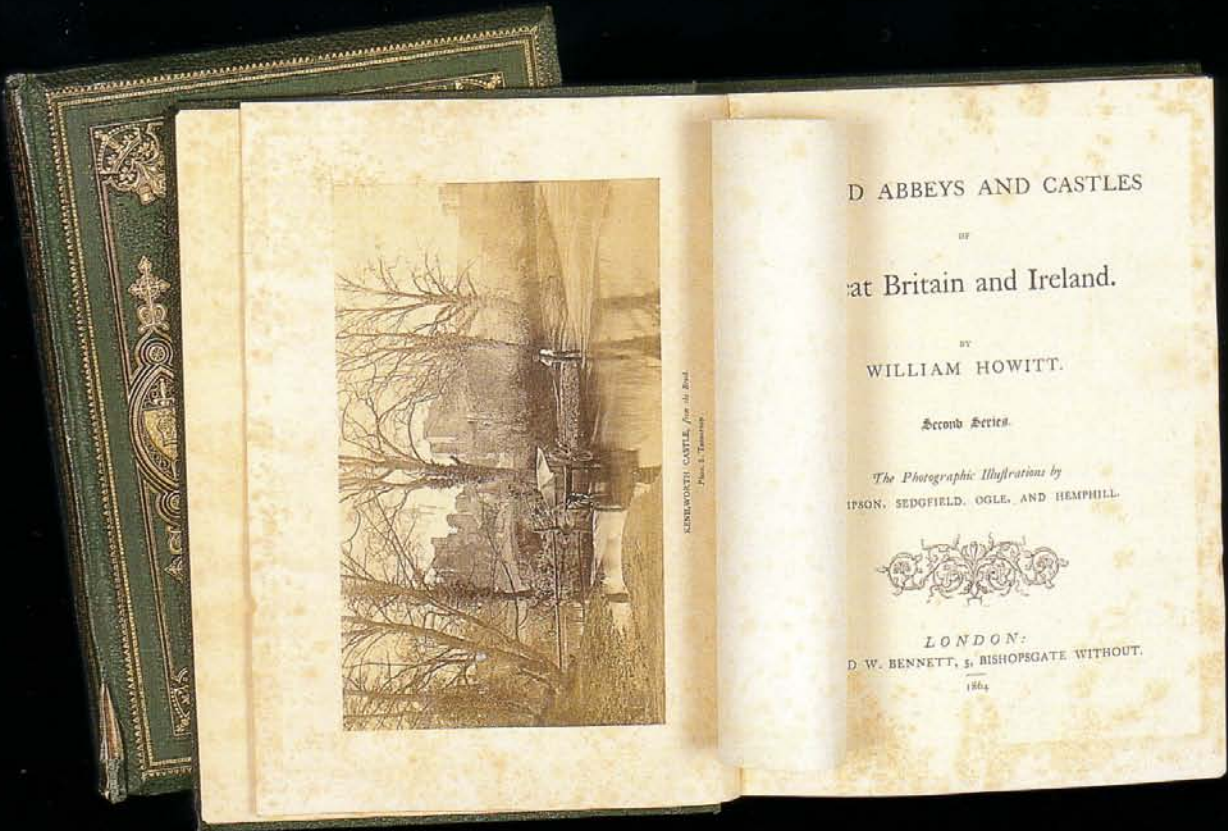
London: A.W. Bennet, 5, Bishopsgate Without. 1862

Bounded by Westleys & Co. - London

Richard Barrett, Printers - Mark Lane, London.

Contiene un total de 27⁵ positivos en papel albúmina de diverso tamaño diseminados por el texto a modo de ilustración de cada uno de los castillos o monasterios tratados. El texto describe exhaustivamente cada uno de los monumentos, relata su historia y contexto geográfico particular a la vez que se hace una descripción de su participación en la literatura y el arte británico. Lo que más llama la atención de este libro es el hecho de que incorpora fotografías originales en la propia encuadernación original que realizara para el libro la empresa WESTLEYS & CO. de Londres (según puede averiguarse por la etiqueta insertada en el interior de la contracubierta). Si la inclusión de fotografías originales entre el texto de libros del siglo XIX es rara, que las contenga en la propia cubierta y contracubierta del libro es ya excepcionalmente raro. La gran delicadeza de este tipo de imágenes hace que sean poco adecuadas para que fueran incorporadas en cualquier elemento que hubiera de estar en contacto direc-

Superior: Frontispicio y portada del segundo volumen. Fotografía original en papel albúmina por W. R. Sedgfield. *Inferior*: Páginas del interior del segundo volumen con fotografía original en papel albúmina por S. Thompson, pegada directamente en la página



D ABBEYS AND CASTLES

at Britain and Ireland.

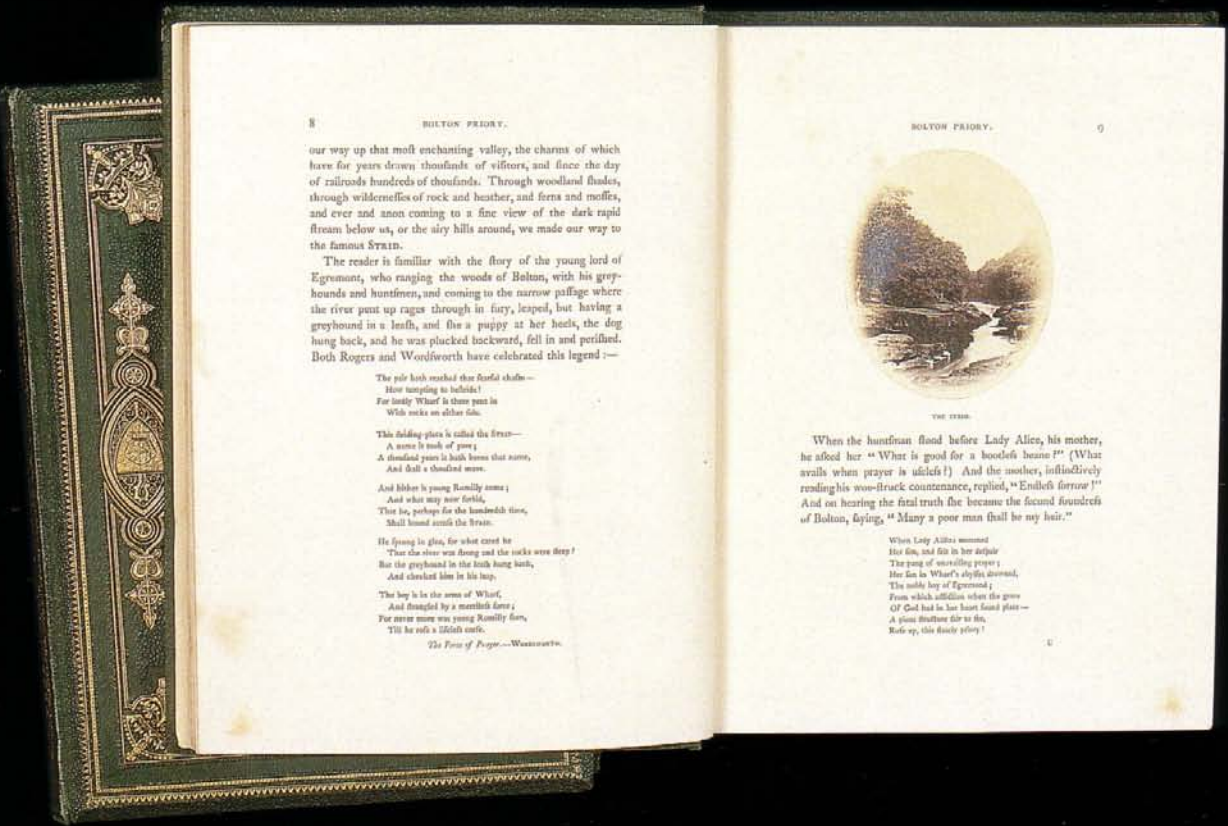
BY WILLIAM HOWITT.

Second Series.

The Photographic Illustrations by
IPSON, SEDGFIELD, OGLE, AND HEMPHILL.



LONDON:
D. W. BENNETT, 5, BISHOPSGATE WITHOUT.
1864.



our way up that most enchanting valley, the charms of which have for years drawn thousands of visitors, and since the day of railroads hundreds of thousands. Through woodland shades, through wildernesses of rock and heather, and ferns and mosses, and ever and anon coming to a fine view of the dark rapid stream below us, or the airy hills around, we made our way to the famous STRID.

The reader is familiar with the story of the young lord of Egremond, who ranging the woods of Bolton, with his greyhounds and huntmen, and coming to the narrow passage where the river went up rugged through in fury, leaped, but having a greyhound in a leash, and the puppy at her heels, the dog hung back, and he was plucked backward, fell in and perished. Both Rogers and Wordsworth have celebrated this legend:—

The pair both marked the fatal shade—
How tempting to behold!
For lo! "What is done past in
With rocks on either side.

This falling place is called the Strid—
A name is mark of grief;
A hundred years is both bones that name,
And still a chafed weir.

And hither is young Rosalind come;
And when may now forth,
That he, perhaps for the hundredth time,
Shall bound across the Strid.

He sprang to give, for what care he
"That the river was strong and the rocks were deep!"
But the greyhound in the leash hung back,
And checked him in his leap.

The boy is in the arms of Whirl,
And flung by a maddish force;
For never more was young Rosalind seen,
Till he saw a little more.

The Four of Pique.—Walsworth.



THE STRID.

When the huntman stood before Lady Alice, his mother, he asked her "What is good for a hoodless hearse?" (What avails when prayer is useless!) And the mother, indistinctly reading his woe-bruck countenance, replied, "Endless sorrow!" And on hearing the fatal truth she became the second foundress of Bolton, saying, "Many a poor man shall be my heir."

When Lady Alice weened
Her son, and fell in her despair
The pang of unavailing prayer!
Her son in Whirl's eddies down,
The noble boy of Egremond;
From which affliction when the grave
Of God had in her heart found place—
A giant Strid's air to die,
Robe up, the body story!



Fotografía original en papel albúmina realizada por W. R. Sedgfield para la ilustración de la cubierta del primer volumen de 1862 y del texto referente al castillo y puente de Conway (p. 107)

to con el aire o que fuera a ser accesible directamente al ser manipuladas, como es el caso de las tapas de un libro.

La cubierta y la contracubierta de la encuadernación de este libro presentan una serie de motivos decorativo-iconográficos estampados en oro sobre tela verde que directamente hacen alusión al tema del libro (escudos, cruces, coronas, etc.), y como motivo central y principal de toda la composición incorpora una fotografía original de formato circular. Todo el trabajo decorativo está realizado de tal manera que el espacio destinado a la fotografía está en el plano inferior del relieve, y está todo dispuesto de tal modo que la fotografía queda ligeramente embutida en la tapa para protegerla del roce natural al que se pudiera someter a esta superficie. Esta extraordinaria solución en el diseño para la protección del elemento decorativo principal de la encuadernación demuestra hasta que punto el editor y el encuadernador están diseñando un libro en el que la participación de la ilustración fotográfica es considerada parte fundamental de éste.

La participación de la imagen fotográfica en el libro lo argumenta el editor en un breve prefacio que introduce la obra. Allí explica en breve los motivos que le impulsan a utilizar fotografías para la confección de este libro, y curiosamente no hace alusión a ningún otro aspecto del libro que no sea precisamente el de la incorporación en el mismo de estas imágenes. Este protagonismo de la fotografía en el prefacio es una circunstancia más que resulta fundamental para la consideración de este libro como una producción extraordinaria para su tiempo.

En el mencionado prefacio nos cuentan que, “En este libro el editor se ha servido de la exactitud de la fotografía para mostrar al lector el aspecto preciso de los lugares que simultá-

neamente se le ofrecen en texto. El lector ya no ha de suponerse a merced de la imaginación, los caprichos, o las deficiencias del artista, en cambio puede considerarse ante la genuina representación del objeto examinado. [...] Con esta idea sacamos a la luz la presente obra, como un paso en la dirección a seguir, y como evidencia de la voluntad del editor de colaborar en autenticar el texto a través de los espléndidos logros del arte moderno”.

[In this volume the Publisher has availed himself of the accuracy of Photography to present to the reader the precise aspect of the places which, at the same time, are commented to his notice by pen. The reader is no longer left to suppose himself at the mercy of the imaginations, the caprices, or the deficiencies of artists, but to have before him the genuine presentation of the object under consideration. [...] With this sentiment we submit the present work to the public, as a step in the right direction, and as an evidence on the part of the publisher of a desire to assist in the authenticating literature by the splendid achievements of modern art.]

El argumento de la exactitud de la imagen fotográfica en un principio consta, en buena parte, de las obras ilustradas que de una manera u otra utilizan la imagen fotográfica para elaborar su material gráfico, y es la base con la que se da credibilidad a la exactitud de la “información” gráfica que incorporan en sus producciones. Con el tiempo estos argumentos van pasando a un segundo plano hasta desaparecer completamente de prólogos y créditos generales de una obra, pues a medida que el invento fotográfico va teniendo menor capacidad de sorpresa y está más presente en el medio social general, el uso de la fotografía como soporte en la producción gráfica en ediciones de calidad pasa a ser considerado como una especie de deprecio de la calidad artística “tradicional” del producto gráfico mismo. No en vano desde mediados de los años cincuenta y principios de los 60 del siglo XIX la fotografía toma ya caminos de cierta masificación a través de, entre otras cosas, la generalización de los gabinetes fotográficos en el entorno urbano con lo cual la imagen fotográfica comienza entonces a asociarse con la que se suministra en estos gabinetes. La calidad y bondad de los productos fotográficos de estos gabinetes no suele ser especialmente alta, de manera que contribuyen a un paulatino “desdoro” del propio medio fotográfico.

Cuando se produce este libro está a punto de tener efecto este fenómeno, pero desde luego no se observa en él muestra de degradación alguna en la calidad de sus fotografías, sino todo lo contrario. Sorprende la lista de los fotógrafos que producen estas imágenes, y la exquisitez general con que está realizado todo el libro, conceptual y físicamente, es prácticamente la misma que la aplicada en realizar las fotografías. Éstas están ejecutadas por un variado conjunto de fotógrafos británicos de la época, algunos de los cuales eran considerados entonces como los fotógrafos de más alto prestigio del Reino Unido. W. R. Sedgfield⁶ (que colabora con 9 imágenes), G. W. Wilson⁷ (8), F. Bedford⁸ (6), Mclean & Melhuish⁹ (2) y R. Fenton¹⁰ (2) son los fotógrafos que realizan las imágenes de este libro, todas ellas de claro corte gráfico “tradicional” realizadas con claras intenciones y soluciones documentales, sin más concesión romantizante que la que podría sugerir el propio tema y la cuidada colocación de personajes en la escena para que cumplan la doble función de referencia a la escala de la escena, por un lado, y la de aportar un elemento que potencie su condición de “escena viva”.

El formato y el corte dado a algunas de estas fotografías sugiere que podrían proceder de un par estereoscópico (pareja de imágenes tomadas desde puntos de vista ligeramente separa-



Etiqueta del encuadernador insertada en interiores de las contracubiertas.

dos que luego, al ser vistas a través de un visor especial, reproducen la impresión de volumen, la impresión “estereoscópica”), lo cual podría significar que la elección de las fotografías a incluir en este libro pudo haber sido realizada sobre imágenes ya disponibles en el comercio, pues en estos años la fotografía estereoscópica estaba ya ampliamente difundida y no era raro que fotógrafos comerciales de una ciudad tuvieran a la venta en sus establecimientos vistas de su ciudad y de los monumentos destacables, realizadas en este tipo de formato y sistema fotográfico. Nada nos dice al respecto el prólogo del libro y aunque no se puede descartar que el editor las encargara directamente a los fotógrafos, la existencia de una lista de ilustraciones fotográficas en el libro donde se hace una completa y detallada referencia (título, página y autor) al autor de cada imagen, sugiere que efectivamente son imágenes compradas sobre existencias comerciales. En el caso de ser imágenes que hubiera encargado el propio editor lo más probable es que no hubiera hecho mención alguna a los nombres de los fotógrafos, pues en aquel tiempo el concepto de autoría se atribuía a quien encarga la producción de una imagen, y es más que probable que no hubiera figurado en los créditos del libro el fotógrafo y hubiera entonces quedado relegado al papel de simple trabajador al servicio del proyecto del editor; en cambio, en este caso, no sólo aparece la lista de los fotógrafos que intervienen, sino que además algunos de ellos son mencionados en la propia portada del libro como autores de las ilustraciones (*The Photographic Illustrations by...*).

Las fotografías incluidas en ningún caso están desposeídas de una elevada calidad técnica y artística, y si bien varía la calidad entre las de un fotógrafo u otro, la mayoría son imágenes que constituyen extraordinarios ejemplos del paisajismo fotográfico británico, un paisajismo eminentemente documental en este caso, pero en el que resuenan algunos ecos del estilo pre-rafaelita. El pequeño formato de estas fotografías no permiten al fotógrafo hacer grandes alardes gráficos y artísticos, pero aún así casi todas tienen un marcado ambiente atmosférico acorde con el tema representado. Por otro lado, algunas cualidades románticas en las imágenes es inevitable al imponerse iconográficamente el tema mismo de las ruinas de monasterios y castillos sobre la composición general. La calidad artística del conjunto es realmente sorprendente.

La elección de la imagen que aparece pegada en la tapa-cubierta del libro (*Conway Castle*, fotografía por W. R. Sedgfield), corresponde a la única en la que la situación del motivo

representado obliga a la incorporación en la imagen de un moderno, y por entonces tecnológicamente innovador, puente basculante. Este puente aparece completamente integrado en la escena como parte del castillo representado y, ha sido tomado de manera que el propio puente aparece en el primer plano, el castillo en el segundo y, según nos informa el propio texto que encontramos en el interior donde se describe la escena (p. 122), una estación de ferrocarril al fondo de la imagen. La composición revela que el fotógrafo ha considerado el puente y la estación como elementos que son parte integral de la vista, no podía ser menos, pues el puente es el acceso mismo al castillo en cuestión y ha sido construido, al igual que la estación, en el mismo estilo arquitectónico que el castillo en un intento por integrarlos visualmente en la escena general del castillo. El que esta imagen en concreto sea la elegida para la cubierta del libro no puede ser casual, y resulta bastante claro que tal elección pretende explicar a quien viera este libro que su contenido y forma es, pese al tema, un libro moderno y avanzado, y en el sentido decimonónico, un libro “científico” (*philosophical* habrían dicho entonces los ingleses).

En el ejemplar examinado sorprende de igual manera la alta calidad técnica de las copias insertadas; sólo un escaso número de los positivos muestra señales de degradación y, en estos casos, ésta es leve y poco significativa. No hay duda de que el editor realizó algún tipo de esfuerzo para elevar la calidad de la permanencia de estas fotografías, probablemente exigiendo a los fotógrafos la entrega de positivos virados al oro y eligiendo un pegamento especialmente inerte para incorporarlas a las páginas y a la encuadernación. La combinación de todos estos factores participan en configurar una obra realmente sólida donde se han integrado con verdadera maestría las diferentes variables involucradas en su producción.

Nada se sabe sobre el éxito editorial real de esta obra o sobre la tirada de esta edición, y si bien el procedimiento para la ilustración haría pensar que la edición sería limitada, pues los requerimientos manuales para pegar cada una de las fotografías en las páginas necesariamente debía ser lento, laborioso y costoso, las noticias de otros libros también ilustrados con fotografías originales en la misma época nos obligan a reconsiderar esta impresión¹¹. En cualquier caso este libro salió a la venta en 1862 al precio¹² de 32 chelines (32s/6d, y 21s/, la versión en tela) y según cita Mirjam M. Foot¹³ es la obra por la que el encuadernador Westleys & Co. recibe una medalla en la *Great Exhibition* de 1862 en Londres. Según la misma autora el año en que se produce esta obra este importante establecimiento de encuadernación londinense está regentado por Frederick William Westley.

En cualquier caso la aparición dos años después (1864) de una continuación del libro, una *segunda serie* lo llaman (*Second series* lee la portada de este segundo volumen), en el que con idéntica forma y manera se incluyen más monasterios y castillos de Gran Bretaña y ahora también de Irlanda que no fueron abordados en el libro de 1862, induce a pensar que la obra debió ser un éxito editorial, de lo contrario sería raro que se aventurara el editor a sacar la *segunda serie*.

Ruined Abbeys and Castles of Great Britain and Ireland

By William Howitt

Second Series

The Photographic Illustrations by Thompson, Sedgfield, Ogle, and Hemphill.

London: Alfred W. Bennet, 5, Bishopsgate Without. 1864

Bounded by Westleys & Co. - London

Richard Barrett, Printers - Mark Lane, London.

Como autor del texto de este segundo volumen aparece sólo William Howitt, desapareciendo la mención a Mary Howitt que figuraba como coautora en el primer volumen. La encuadernación es prácticamente idéntica en maneras y formas a la del volumen de 1862, y las únicas variaciones señalables son el cambio de título en la cubierta y el lomo donde además se aprecia algún cambio en los motivos decorativos y donde ahora se incorpora (en la parte inferior) el nombre del editor. La disposición de las fotografías originales en las tapas es también idéntica y sólo cambian las imágenes insertadas (en ambos volúmenes la imagen de la contracubierta es una vista general “aérea” que no aparece en el interior). Además de estas dos fotografías, contiene 26 más acompañando el texto realizadas ahora por los fotógrafos S. Thompson¹⁴ (12), W. R. Segfield (7), T. Ogle¹⁵ (2) y Dr. Hemphill¹⁶ (5). La diferencia fundamental que caracteriza a este segundo volumen en cuanto a la disposición de las fotografías es la inclusión en el frontispicio de una imagen prácticamente a plena página (100 x 168 m/m).

Este frontispicio es una vista del castillo de Kenilworth realizada por Stephen Thompson, pero en la que el castillo es un mero elemento del fondo de una sencilla escena, más bucólica que documental. Un carro aparece parado en medio de un arroyo que atraviesa la escena diagonalmente cortando un camino que a su vez cruza la escena de izquierda a derecha, una fila de árboles desprovistos de más hojas que las de las hiedras que crecen sobre ellos constituyen el medio plano general de la escena; junto a la rivera aparece un personaje “sujetando” el apenas visible animal que tira del carro. Toda la escena está dominada por los mencionados árboles desnudos y por el remanso del río por donde cruza el camino, y sólo al fondo se descubre, entre una ligera neblina, la enorme mole del castillo de Kenilworth. Una escena difícilmente calificable de documental y más propia de una composición pictorialista o de un paisaje inglés de corte especialmente clásico. Esta imagen aporta al discurso general de la obra, el carácter de invitación a la evocación del viaje que ha de hacerse por la campiña bucólica para llegar a los castillos y monasterios que se presentan en este libro. Es éste el ambiente general que propone el editor como punto de partida para el lector; el punto de partida con el cual se da comienzo al periplo por los lugares representados en este volumen.

Epílogo

Ambos volúmenes son en la actualidad especialmente raros (parece que el primero algo más raro que el segundo), y son los más tempranos ejemplos que se conocen del uso de fotografías originales en una encuadernación, así como una de las obras tempranas más representativas del uso de la fotografía para la ilustración de un texto. R. S. Schultze¹⁷ señala en un texto donde describe su espléndida colección de libros ilustrados con fotografías originales, que no conoce más que un total de 12 libros que incorporen a la encuadernación fotografías originales. Son pues muy escasos los ejemplos que se pueden citar de este tipo de encuadernación; Schultze menciona, además de la aquí tratada, otra obra publicada por Bennet¹⁸ en 1867 con la que reedita la obra norteamericana de J. Greenleaf Whittier *Snowbound*. Describe también una serie de tres libros (uno de ellos un álbum) editados entre 1871 y 1889 donde las cubiertas son de madera. La última obra de este tipo que describe en su breve relación es la titulada *English Celebrities* de 1880 donde la cubierta muestra una interesante fotografía coloreada cubierta por un vidrio.

De la rareza de este tipo de libros se deriva buena parte de la falta de información general sobre los mismos, y rara vez se dispone de útiles para comprender su relevancia histórica y

estética. Los libros con fotografías pegadas en muchas ocasiones son meras producciones de regalo de las que se hacían muy pocas copias, o que apenas circulaban en cantidades significativas, por lo que frecuentemente no alcanzaban a ser descritos en las bibliografías. En otras ocasiones la inestabilidad de las imágenes fotográficas convierte al ejemplar en un objeto que se ha considerado inservible motivando que fuera “desechado” de una biblioteca. Todo ello hace que sean estas producciones raras y muchas veces desconocidas, pero que en todo caso son joyas del pasado bibliográfico y son muestras incomparables de los primeros estados de una de las más profundas transformaciones técnicas y estéticas que vería el libro en tiempos modernos.

Una vez que la técnica fotográfica y la fotomecánica permitieron imprimir de manera eficaz y rentable imágenes fotográficas en tintas, se abandona la práctica de pegar fotografías originales en los libros y comienza el despegue definitivo de los sistemas de reproducción e impresión que hoy conocemos, sistemas que si bien irrumpen en la escena bibliográfica lentamente, con el tiempo su participación en la transformación del libro como objeto y en la de su contenido, será decisiva en la conformación del libro tal y como hoy lo conocemos.

- 1 Los datos biográficos sobre Rolf S. Schultze están tomados de la necrológica escrita por M. D. GAUNTLETT.
- 2 GOLDSMITH, Lucien y NAEF, Weston, *The Truthful Lens. A Survey of the Photographically Illustrated Book 1844-1914*. Nueva York: The Grolier Club, 1980.
- 3 William Howitt (1792-1879), también autor de *The rural life of England...* de 1838; y *Madam Lorrington of the Dene*. Londres, 1851.
- 4 Mary Botham Howitt (1799-1888).
- 5 Deberían considerarse el total como 28, pues la fotografía colocada en la tapa trasera (cuarta de cubierta) no aparece entre el texto.
- 6 William Russell Segdfield, 1826-1902, trabaja entre 1842 y 1872, socio de Stephen Thompson.
- 7 George Washington Wilson, 1823-1893.
- 8 Francis Bedford, 1816-1894.
- 9 M'Lean, Melhuish & Haes. Estudio comercial en activo durante los años 60 del siglo XIX.
- 10 Roger Fenton, 1819-1869.
- 11 El libro escrito por Charles Piazzy Smyth titulado *Tenerife, An Astronomer's Experiment...* editado en 1858 por Lovell Reeve en Londres, contiene un total de 20 fotografías estereoscópicas originales pegadas (junto con un visor estereoscópico) y tuvo una tirada de 2.000 ejemplares, la cual es una cifra más que considerable.
- 12 SCHULTZE, R. S., *Victorian Book Illustration with Original Photographs and by Early Photomechanical Processes. Catalogue of an exhibition held at the National Book League, London 1962. Compiled by R. S. Schultze*. (Versión mecanografiada por la G. Eastman House.)
- 13 FOOT, Mirjan M., *Studies in the History of Book-Binding*. Aldershot: Scolar Press, 1994. P. 248.
- 14 Stephen Thompson. H., 1830-1893. Fotógrafo inglés activo durante los años 50 a 70 del siglo XIX, socio de William Russell Segdfield.
- 15 Thomas Ogle. Fotógrafo inglés activo durante los años 50 y 60 del siglo XIX.
- 16 Hemphill, William Despard. Fotógrafo irlandés activo durante los años 50 y 60 del siglo XIX.
- 17 SCHULTZE, R. S., *Books Illustrated with Original Photographs: Notes on a Collection and Bibliography?*
- 18 En el mismo artículo Schultze dice que el editor A. W. Bennet llega a producir entre 1862 y 1868 más de diez libros ilustrados con fotografías originales. P. 141.

BRUNO VALLS GABAUD

Encuadernador profesional

ENCUADERNACIÓN ARTESANAL CLÁSICA Y MODERNA

Taller-Escuela

(Grupos de máximo 3 alumnos)

CURSO DE INICIACIÓN Y PERFECCIONAMIENTO. CURSO DE DORADO. TECNICAS ESPECIALES, ETC.

C/ Costa Brava, 17. 2º D
28034 MADRID. Tel: 917345916

GRABADOS EN MAGNESIO, ZINC
Y FOTOPOLIMERO PARA:

- ENCUADERNACION ARTESANAL
- ENCUADERNACION RUSTICA
- RESTAURACION
- TIPOGRAFIA
- ESTAMPACIONES EN ORO
- RELIEVES
- SECOS
- MARROQUINEROS
- ESTUCHERIA

FUNDADO EN 1949



Losán

Industrias Gráficas de Reproducción
FOTOMECAICA - FOTOGRAFADO

C/ Pajaritos, 19 - 3ª Planta - 28007 Madrid
Tfnos: 915 527 575 915 019 387 Fax: 915 019 386

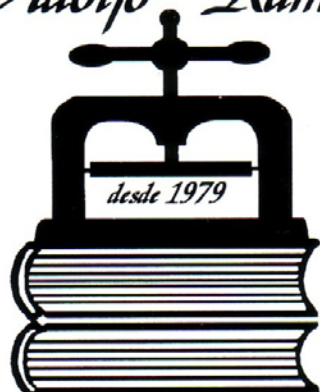
PAPEL
de GUARDAS

Montse Buxó

- Marmorizados
- Peinados
- Y todo tipo
de estampados

Nueva dirección
Santa Agata, 16 1º
Teléfono 93 217 10 08
Barcelona 08012

Adolfo Ramos



Escuela y Taller de Encuadernación

Grupos reducidos, mañanas y tardes

Técnicas: Bradell, encartonado, medieval, ...

Decoraciones: dorado, gofrado, mosaico...

Papeles a la cuba...

Montera, 22 - 3º 28029 MADRID

Tel.: 91 532 28 10

Librería anticuaria

ASTARLOA

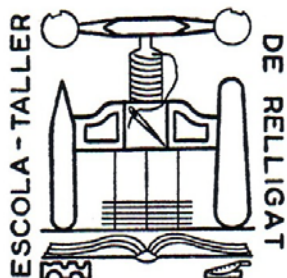
Libros antiguos, raros y curiosos

Compra · Venta · Tasación



c/Astarloa, 4
48001 Bilbao

Tel: 94 423 16 07



- Iniciació a l'enquadernació
- Lloguer del taller per mesos
- Cursos monogràfics

HORARI
de 10 a 13 i de 16 a 21
(de dill. a div.)

C/. La Nau, 3 baixos • 08003 BARCELONA

Tel.: 93 310 27 96

NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicación especializada, de difusión
internacional, para:

- Libreros anticuarios
- Bibliófilos y coleccionistas
- Lectores selectos
- Cartas al Director
- Bolsa del Bibliófilo

Suscripción anual: 3.600 Ptas.
(más gastos de envío)

Información en:

C/ Pedro Barreda, 16. Bajo D
28039 Madrid (España)

Tel. y Fax: 91 554 58 82

E-Mail: Noticias@globalnet.es

ARTEGUÍA DE
la escritura

LA PRIMERA
REVISTA
ESPAÑOLA
SOBRE LA LETRA,
LA ESTILOGRÁFICA
Y SU ENTORNO

Coleccionismo y pasión
por las plumas estilográficas
y otros instrumentos
de escritura

Cada dos meses
en los principales quioscos
y en los mejores
establecimientos especializados

ARTEGUÍA

Luna, 28 - 1º. 28004 Madrid
Tels.: 91 532 94 09 / 91 532 19 82
Fax: 91 532 56 82

SUSCRIPCIÓN PARA ESPAÑA
4 números: 3.500 ptas.



Nicaragua, 17
28016-Madrid
Tef: 91 3 59 76 69

**MATERIALES DE
ENCUADERNACIÓN**

Serruchos, Plegaderas, Reglas, Escuadras,
Punzones, Agujas, Cutters, Chiflas, Rejones,
Compases, Filmoplas, Hilos de lino, Martillo
para cajos, Kit álbum de fotos, etc.

PAPELES

Papeles de Aguas, guardas de color, guardas
blancas, japoneses, Remay, Krafft, Onglet,
Carte Bulle, Goudron. Papeles gofrados
imitación arpillera, cocodrilo, serpiente, moiré.

CARTONES

Cartón gris, Cartón cellophane Ph neutro
(nº: 13, 15, 18, 20, 22 y 24) y cartón rojo de
fabricación propia (nº: 8, 10, 12, 14, 18, y 20).

AMPLIA SELECCIÓN DE OBRAS SOBRE
LAS ARTES DEL LIBRO.

**TALLER
ESCUELA**

ENCUADERNACIÓN Y
RESTAURACIÓN DE LIBROS

Julio Escobar

Encuadernaciones
Medievales en piel
y Pergamino

Sistemas de Decoración
de encuadernaciones

Carpentería y Objetos de
Escritorio

Horarios de mañana y tarde
Grupos reducidos (7 personas)
C/ Angel, 12 Tf. 91 366 58 61

MAESTROS ENCUADERNADORES PARA "EL INFINITO"

20

PROVINCIA DI MACERATA
In collaborazione con:
GIUNTA REGIONALE DELLE MARCHE
COMUNE DI MACERATA
PROVINCIALE CASA DI BORGHI MACERATA

L'Infinito

MAESTRI RILEGATORI PER L'INFINITO
BICENTENARIO
GIACOMO LEOPARDI
1798-1838

PRIMA MOSTRA INTERNAZIONALE
DI RILEGATURA D'ARTE IN ITALIA
MACERATA Cattedrale di San Paolo
12 SETTEMBRE - 30 OTTOBRE 1998

VENERDÌ 12 SETTEMBRE ORE 11.00
CERIMONIA DI INAUGURAZIONE

DOMENICA 13 SETTEMBRE ORE 20.00
PREMIAZIONE DEI
125 MAESTRI RILEGATORI PER L'INFINITO

"DE ESALTARIS"
Manifestazione internazionale

ROBERT KILGER
PROFESSORE DI BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITÀ
MILAN
MICHELE WITZACK
PROFESSORE DI BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITÀ
JUAN DE RONS
CONFERENTE BIBLIOTECARIO E RILEGATORE IN LA VALLÉE DE CAUL



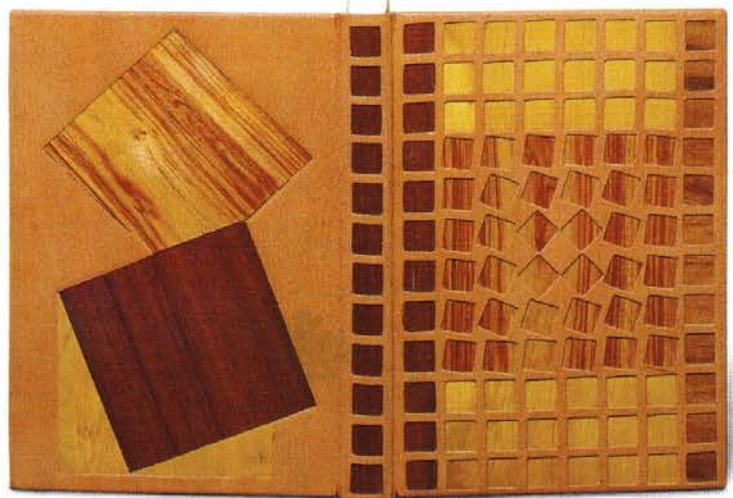
MANUEL BUENO.
Encuadernación en marroquín rojo, decorada con trazos en oro. Cortes dorados y cabeza cincelada. Guarda en papel Japón.

Como muchos de vosotros ya sabéis, en Macerata (Italia) ha tenido lugar hasta finales de octubre una importante exposición, derivada de la convocatoria que Antonio Toccaceli lanzó a los encuadernadores de todo el mundo para trabajar sobre el conocido poema escrito por Giacomo Leopardi, *El Infinito*.

El resultado de esta convocatoria ha sido la selección de 125 Maestros y una importante representación de la encuadernación artística de países como Francia (19%), España (10%), Bélgica (9,5%), Japón (8%), Gran Bretaña (7,5%), Alemania (7,5%), Italia (6%), Canadá (4%) y E.E.U.U. (2,5%). Menos numerosos, pero también representados en la selección, han sido los artistas de Canadá, Austria, Hungría, Holanda, Grecia, Brasil, Suiza, Chile, Noruega, Estonia, Suecia, Dinamarca, Colombia, la República Checa, Nueva Zelanda, Rusia y Australia.

Tenemos que felicitarnos por el hecho de que trece de los seleccionados hayan sido españoles: Santiago Brugalla Aurignac, Manuel Bueno Casadesus, Isabel García de la Rasilla, José Luís García Rubio, Ramón Gómez Herrera, Concha y Rosana López Bermejo, Beatriz Moreno de Borbón, Jesús Pagola Salinas, María Pan de Soraluze, Alfonso Rodríguez Castro, Soledad Roy Romero, Ana Ruiz-Larrea y Marielle Zarraluqui. Muchos de ellos son artistas premiados y reconocidos y otros no lo son tanto. Algunos son encuadernadores profesionales y otros son aficionados. La trayectoria de algunos de ellos es larga mientras que otros son prácticamente noveles. Encontramos a profesores de escuelas junto con alumnos. ¿Qué sucede...? Puede pensarse que esto es un claro reflejo de lo que hoy en día encontramos en el mundo de la encuadernación española; del incentivo que los numerosos aficionados están aportando al mundo de la encuadernación profesional; del necesario paso por escuelas privadas ante la ausencia de una titulación oficial similar a la que se concede en países

MARÍA PAN DE SORALUCE. Encuadernación en Harmatan color teja, decorada con incrustaciones de maderas. Cabezas bordadas en seda. Guardas de pecari.



cercanos como Francia, Bélgica, Gran Bretaña, etc.; y, en fin, de la actualización que desde hace unos años está consiguiendo la encuadernación de arte en España.

La destacada presencia española en esta muestra es fruto de todo ello y del esfuerzo de muchas personas por dar a "conocer" y a "reconocer" lo que una encuadernación artística ha de tener, no sólo de técnica, que ha de darse por supuesta, sino de creatividad y de proyección personal. Este camino está empezando a ser paralelo al que, desde hace tiempo, se está recorriendo en muchos países destacados en el arte de la encuadernación.

Os presentamos, a continuación, unos breves artículos de la mano de tres personas con ciertas cosas en común: los tres son miembros de nuestra asociación y, amablemente, han querido colaborar con nuestra revista; los tres han visitado la exposición en Macerata; los tres son encuadernadores y los tres han presentado sus obras en esta muestra, habiendo sido seleccionadas dos de ellas. Con ello queremos aportar una amplia opinión sobre este acontecimiento.

Dolores Baldó

La visita de la primera Exposición Internacional de Encuadernación de Arte en Italia, sin duda la muestra más importante nunca realizada, produce asombro y admiración.

Hemos tenido la suerte de encontrar al artífice de la muestra, Antonio Toccacelli, quien se ha prestado encantado a contestar a algunas preguntas que nuestra curiosidad provocaba.

El Cavaliere Antonio Toccacelli (nombrado Cavaliere por el Presidente de la República italiana) es un hombre de unos sesenta años, con la fogosidad y el entusiasmo de un joven y una formación humanística enciclopédica. Nacido en Las Marcas, cerca de Urbino, próximo a la cuna de las papelerías Cartiere Miliani de Fabriano, famosas desde 1272, y en medio de bibliotecas desbordantes de joyas del medievo y del renacimiento.

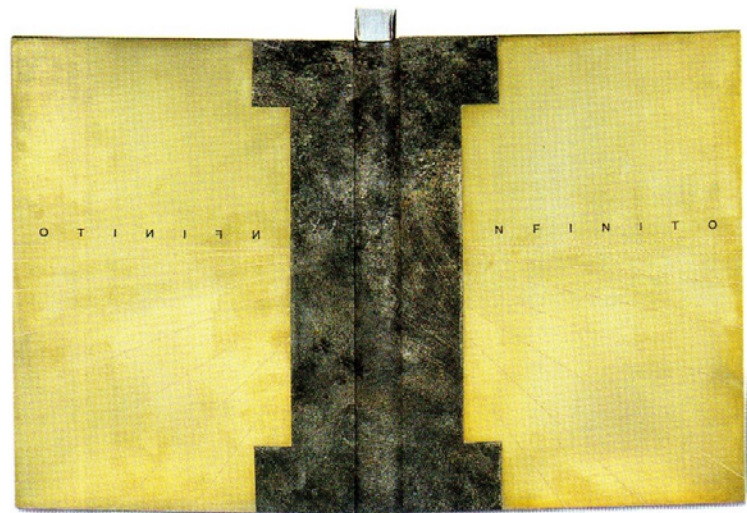
Se especializa en Filatelia y en Numismática, y se convierte en el máximo experto internacional en monedas romanas. Compagina estas actividades con las relaciones públicas de un gran banco y con las acciones políticas. Confiesa que sacrificó la Alcaldía de Ancona, donde reside, para promocionar la encuadernación.

Toccacelli encuaderna para mejorar su propia biblioteca y se presenta sin excesivas

pretensiones a ciertos concursos, entre ellos la Biennale Européene en el País Vasco francés, donde nace, hace dos años y medio, la idea que no le ha dejado descansar ni un sólo día hasta su realización.

En Ciboure, en efecto, a las únicas tres obras italianas expuestas, Gaston d'all Ara les puso una banderita irlandesa... El Cav. Toccacelli se indignó entre risas y su amigo se justificó alegando la imposibilidad de prever la enseña italiana cuando la encuadernación de su país era prácticamente inexistente.

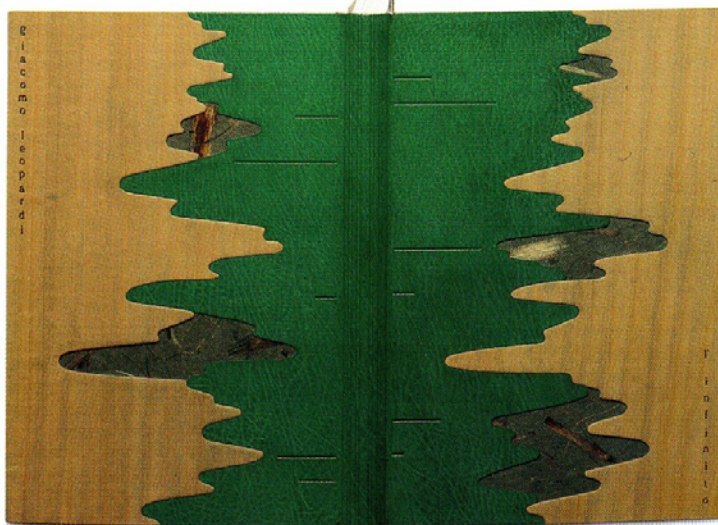
SOLEDAD ROY.
Encuadernación con el lomo en piel de cabra teñida y planos en latón serigrafiado. Cabezadas bordadas en seda. Guardas en piel y ante. Diseño: Macua y García Ramos.



Nuestro interlocutor decide en ese momento demostrar lo que se puede hacer en Italia. Su plan nace ambicioso y va más allá de una Exposición Internacional. Él va a crear el primero y único Museo de la Encuadernación del mundo en la pequeña ciudad de anticuarios y artistas de Pollenza, a 8 kilómetros de Macerata. Del gobierno local ha obtenido la donación de un palacio antiguo, ahora en proceso de restauración. Este Palazzo está llamado a albergar además del museo, una escuela de encuadernación, que otorgará un diploma oficial al cabo de cinco años de prácticas. También se conferirá el título de restaurador de libros antiguos, tan necesario en un país que fue modelo en la edición de libros que llenan bibliotecas riquísimas y que ha perdido esta tradición. Toccacelli trabaja sin descanso para que su querida Italia recupere su carta de nobleza en el mundo del libro. Afirma que no descansará hasta conseguir que las autoridades hagan oficiales los títulos para los artistas y artesanos del libro. Entre sus variados proyectos se incluye el montaje, cerca de las papelerías Fabriani, de una escuela de confección de papeles, libros en papel y similares, con aportaciones de japoneses, suecos, suizos y otros.

Como es de suponer, la locomotora que anida en Toccacelli no se va a detener en una sola exposición. Quiere que su Mostra sea Triennale. Su idea es volver a editar una obra bibliofílica que, partiendo de un texto italiano, sea traducida a varios idiomas, de manera que sea la más sugerente e inspiradora posible para encuadernadores del mundo entero.

Toccacelli no es partidario de organizar concursos. Quiere seguir poniendo en práctica la idea de nombrar "maestros", sin una clasificación entre ellos. Está convencido de que esta fórmula es más justa: elimina agravios, permite la concentración de los monstruos consagrados junto a los principiantes y proporciona a los participantes un eco internacional suficiente como para compensar su esfuerzo.



CONCHA Y ROSANA LÓPEZ BERMEJO. Encartonado de doble tapa y lomo de tiras verticales con sistema de "apertura total" en oasis verde, decorado con madera teñida, con incrustaciones de papel verde reciclado y con líneas gofradas. Cabezadas de papel. Cortes teñidos. Guardas en seda y papel.

La exposición de Macerata ha tenido un éxito absoluto, que ha superado todas las expectativas. La belleza del marco ha albergado el diseño exquisito y la iluminación moderna de las vitrinas, a lo que se une el grafismo de los carteles y del catálogo. A este respecto hay que hacer una mención especial de Daniele Fava, presidente de Consulm, quien ha trabajado codo con codo con Toccacelli, en la creación de la exposición.

De Macerata la muestra va a viajar a la Biblioteca Wittrockiana de Bruselas, y de allí a las Bibliotecas de la Villa de París y de la Haya. En su periplo, el deseo de los organizadores es que pudiera venir a Madrid. También la reclaman Estocolmo, Atenas, Londres, Tokio, Shanghai, la Fundación Paul Getty de Los Angeles y un largo etcétera. El Cav. Toccacelli prefiere museos a bibliotecas, en su afán de dar a conocer al gran público la encuadernación de arte, y no limitarse a bibliófilos y especialistas en bibliotecas.

Toccacelli nos manifestó su entusiasmo por el éxito de participación: 650 libros presentados; y 40 llegados fuera de plazo, procedentes de 32 países de los cinco continentes; 917 libros solicitados y otros casi 400 pedidos después de expirado el término establecido. "Japón con 30

participantes y 10 maestros y, sobre todo, España, han sido las grandes sorpresas positivas”, señala el organizador.

Nuestro país estuvo representado nada menos que por 101 obras, siendo su participación la más numerosa después de Francia. Su nivel de calidad, por otra parte, ha sido muy superior a la media. De los maestros escogidos 13 son españoles. A juicio de Toccacelli, “España está superando los viejos esquemas y aunque la estructura de los libros sigue siendo más bien clásica, la escuela madrileña se distingue por la delicadeza del diseño y de los materiales, y luce una sobriedad de gran clase. Los españoles siguen siendo virtuosos del color y del mosaico. Aunque *El Infinito* sugirió a más de uno el uso de tonos oscuros. Casi todos los materiales fueron utilizados. Piel noble como el *box*, el *veau*, el marroquín o el pergamino, pero también multitud de pieles innovadoras como el reptil o el pez. Hay metal, madera, tela, papel. Se nota la preocupación del encuadernador actual por encontrar una estética a base de materiales novedosos, con menos trabajos de mosaico u otros tradicionales”.

La “sorpresa española” no hace más que confirmar a nivel internacional el importante y entusiasta empuje de la encuadernación en nuestro país. Las nume-



rosas exposiciones sobre este tema, organizadas por AFEDA, son testigo del creciente interés que despierta este “arte” entre el público. Se multiplican las escuelas de encuadernación... Pero podemos deplorar que aquí como en Italia, no haya un baremo de calidad..., en fin, ¡un título oficial! España está en un momento óptimo de afición, dedicación y creatividad. Los maestros tradicionales están espoleados por un número cada vez mayor de “nuevos encuadernadores” que aportan

JOSÉ LUIS GARCÍA RUBIO.
Encuadernación en marroquín y *box* negros, unidos en el lomo borde a borde. Tapa en *box* con una placa de latón dorado y contratapa en marroquín decorado con oro y paladium.



ANA RUIZ-LARREA.
Encuadernación en *veau* color verde, decorada con distintas formas de nobuk y piel de cerdo colocadas a nivel y en relieve biselado. Guardas de ante amarillo.

ISABEL GARCÍA DE LA RASILLA. Bradel con el lomo en piel plateada y las tapas en *box* negro, decoradas con formas geométricas en plata y bronce, y con bordados con hilos dorados y plateados. Bordadora: Mariona Sanahuja.



renovadas exigencias de estética y de originalidad en la elección de diseño y materiales.

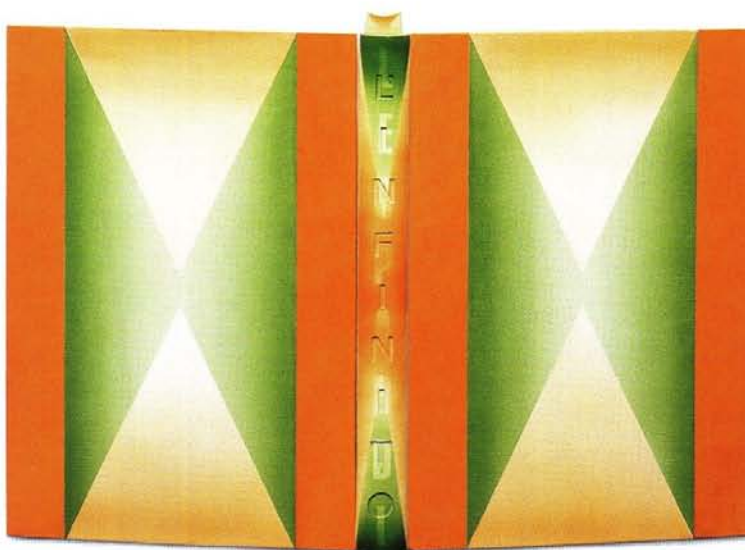
Regresando a Macerata, la Comisión Científica se enfrentó a una ardua labor debido a la alta calidad de los libros presentados. Tanto es así que hubo que ampliar el número de galardonados de los 100, inicialmente previstos, a 125. Este trabajo comenzó por la selección, en primer término, de las obras maestras. Tras ellas, se tuvo en cuenta de modo especial el aspecto técnico de la encuadernación. No fue ajeno al criterio selectivo el aspecto cultural del país de origen y su tradición en el mundo del libro. “Un alemán, un griego o un brasileño no pueden sentir *El Infinito* de la misma forma. Tampoco tienen las mismas oportunidades de aprender”, explica Toccacelli. En el trabajo de la Comisión Científica hubo después lo que llama Michel Wittock, en su prólogo al catálogo, consideraciones importantes de orden geopolítico, intentando que esta muestra, que va a viajar por varios países, sea un ejemplo de lo que se hace en el mundo de la encuadernación, más allá de los países tradicionalmente punteros, como Francia o Bélgica.

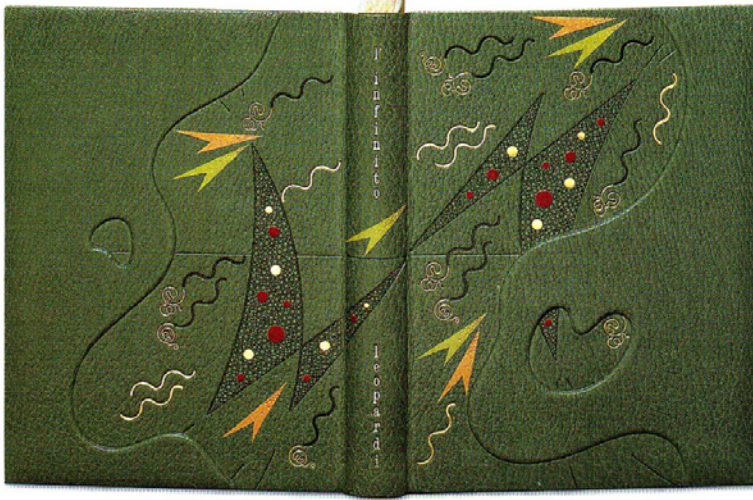
Para Toccacelli no cabe duda de que “siempre se puede pensar que no están

todos los que deberían estar y que están algunos que no deberían, pero hay que rechazar estas consideraciones siempre inevitables cuando hay selección”.

En realidad los *maestri rilegatori* son 124 más 1. Este uno tiene anécdota. Se trata de la obra del colombiano Fabio Mayayo Formiga, quien remitió su obra desde Medellín, a través de Inglaterra. Lo barroco de su obra y, sin duda, su origen, produjeron sospechas vehementes en los aduaneros de turno quienes vieron en este libro un original vehículo para el

JESÚS PAGOLA SALINAS. Bradel con el lomo de pergamino y los planos en chagrín naranja y papel pintado con acrílicos, motivo que se repite en la guarda cartón. Guarda volante de gasa transparente y papel pintado. Cortes de cabeza y pie cóncavos en su unión con el corte delantero.





SANTIAGO BRUGALLA AURIGNAC.
Encuadernación en marroquín azul grisáceo, decorada con mosaicos en relieve y con hierros dorados y gofrados. Cortes dorados y acanalados. Guardas en piel y ante de dos colores, decoradas con hierros dorados.

transporte de droga y, ni cortos ni perezosos, procedieron con fruición a destrozarse la obra a cuchilladas y martillazos. ¿Es ésta quizás la primera vez que un libro es maltratado por algo distinto de su texto? Los restos maltrechos se exhiben en la muestra en vitrina aparte.

En este fin de milenio donde los medios audiovisuales, internet, CDRoms y ediciones de “libros-Kleenex”, auguraban un negro porvenir para las artes del libro, es muy alentador poder contemplar esta magna confrontación de distintas culturas interpretando una misma obra. Y se puede comprobar con júbilo que la Encuadernación de Arte, o la Encuadernación Original, como prefieren llamarla algunos, no solamente no está muerta, sino que goza de una salud envidiable.

MARIELLE ZARRALUQUI

“Es una ceremonia nueva y extraña para mí, es la primera vez que asisto al premio o selección de la envoltura de un libro”, fueron las palabras que oí de una espectadora ajena al mundo de la encuadernación y que no comprendía que el libro estaba suficientemente reco-

nocido y valorado en sí mismo por las 74 traducciones del célebre poema de Giacomo Leopardi *El Infinito*, obra que debía ser encuadernada para esta muestra con la que se celebraba el bicentenario del nacimiento del poeta en Recanati, traducido a casi todos los idiomas. El libro fue editado especialmente para esta muestra por los estudiantes de la Escuela del Libro de Urbino, con grandes y graves problemas por coincidir con los terremotos que asolaron Italia. Tuvieron que trabajar en los momentos más críticos para terminar la composición y dar a la imprenta el libro. Con ese motivo se celebraba la Primera Muestra Internacional de la Encuadernación de Arte en Italia, cuya presentación tuvo lugar el sábado doce de septiembre a las 11 horas en un marco inusual, el precioso teatro Lauro Rossi de Macerata, en la región de Las Marcas, en el cual había un lugar para todos, tanto para los seleccionados como para los invitados y, por supuesto, para los organizadores, las autoridades y los representantes de los diferentes países que acudieron a la “Proclamación de los 125 Maestros Encuadernadores para *El Infinito*”. Empezó la ceremonia con la presentación de los 125 encuadernadores nombrados en orden alfabético a la vez que se proyectaban las diapositivas de las encuadernaciones seleccionadas entre las



BEATRIZ MORENO
DE BORBÓN.
Bradel con tapas arti-
culadas en búfalo gris,
decoradas con palos
de madera. Guardas
en búfalo y papel
Japón.

casi setecientas presentadas por participantes de treinta países.

La "operación cultural inédita", como la denominaron, estuvo presidida por autoridades y representantes de la administración y cultura italianas y extranjeras, entre las que se echó de menos la adhesión española.

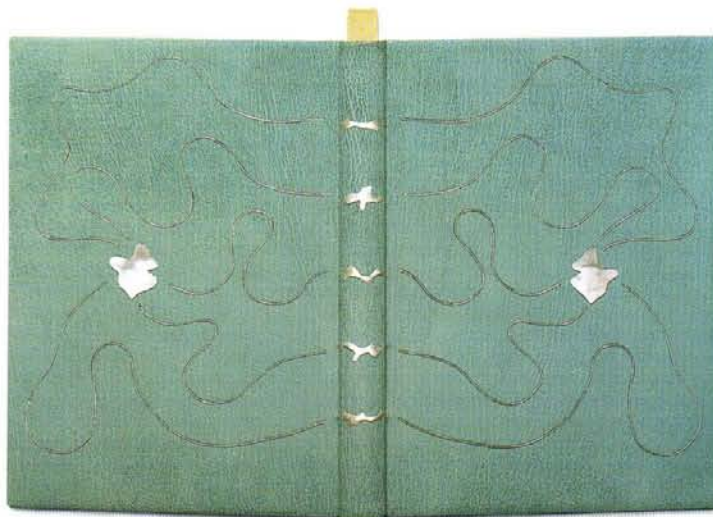
A continuación se inauguró oficialmente la Muestra en el incomparable marco de la Basílica de San Paolo. Con una exquisita y elegante presentación, las obras estaban expuestas en vitrinas transparentes distribuidas en dos salas. En la primera estaban las encuadernaciones no seleccionadas que, en su gran mayoría, merecían estar en la segunda, la de los "elegidos", porque al ver las obras expuestas en las primeras vitrinas comprendimos lo que habían dicho los organizadores de la Muestra acerca de lo difícil y arduo que había resultado el dictamen y la razón de que tuvieran que ampliar a ciento venticinco la selección. Fuimos recorriendo la exposición, con

una agradable música de fondo, en la que ocupaba un lugar preeminente una copia del manuscrito del poema *El Infinito* de Giacomo Leopardi.

Al día siguiente, en el mismo teatro Lauro Rossi, tuvo lugar la ceremonia de entrega de medallas y diplomas a los seleccionados en la que previamente intervinieron diferentes personalidades, entre ellas M. Wittcock, representante de la comisión científica, que habló sobre la evolución de la encuadernación en Francia desde principios de siglo hasta 1970. A continuación el señor Toccacelli, organizador de la Muestra el cual, tras los agradecimientos a las personas que habían colaborado para llevar a buen término la "empresa", dio un toque de atención a las autoridades educativas por la desatención que existe en el aspecto de la encuadernación en un país con tanta tradición bibliófila, con unas bibliotecas que cuentan con unos fondos bibliográficos incalculables y, no obstante, no existe una Escuela de Encuadernación.

Se puede, junto con él, pensar que nuestra situación es la misma. Resulta contradictorio que, habiendo sido España el segundo país en número de obras presentadas, casi un centenar, después de Francia, la mayoría se deba al tesón, empeño y deseo de aprender de sus autores y al trabajo de profesores particulares que, en sus talleres privados, los apoyan, los dirigen y enseñan los nuevos caminos que el arte de la encuadernación va abriendo en este siglo.

SOLEDAD ROY



En un principio, la Muestra de Encuadernación convocada con ocasión del bicentenario del nacimiento de Giacomo Leopardi iba a celebrarse en Recanati, lugar de nacimiento del atormentado autor. Nos imaginamos que razones organizativas motivaron el cambio a Macerata, situada a 64 km de Ancona y próxima a Recanati. Esta ciudad cuenta con Universidad, celebra un certamen anual de ópera y su casco antiguo es realmente bello.

En un edificio en restauración, la basílica o iglesia de San Paolo, no está claro, se

encuentran los libros expuestos. En la fachada de ladrillo visto, carente de todo adorno, resaltan unos carteles blancos que anuncian lo que ahora contiene. En el interior, unos paneles aíslan la iglesia del espacio de la exposición aunque, al no ser muy altos, nos permiten contemplarla. Estos paneles conforman el espacio en tres salas. Nada más entrar, en la primera parte de la nave central y en tres filas de vitrinas paralelas a ella, se encuentran los libros no seleccionados. A continuación y en ambos lados del crucero, los 125 selec-

ALFREDO RODRÍGUEZ CASTRO.
Encuadernación en piel oasis azul, con incrustaciones de hilos de plata y piezas de plata labrada en tapas y lomo. Cabezadas en piel bordadas con hilo de plata. Guarda en cartón con láminas de madera pirograbadas con el motivo de la decoración de las pastas, guarda volante en ante.



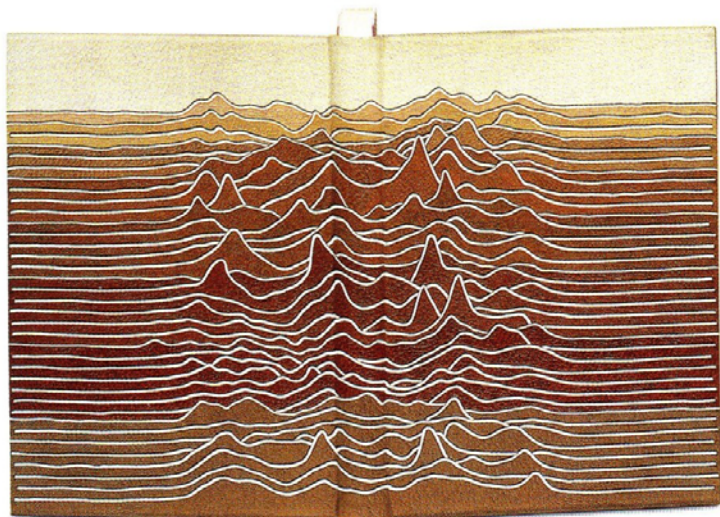
MARIELLE ZARRALUQUI.
Encuadernación en box negro y marfil decorado con formas geométricas en distintos niveles y con galuchat. Cabezadas bordadas en seda. Guardas en box negro y marfil.

cionados dispuestos en otras doce vitrinas de diseño curvo y, finalmente, al fondo y en una tarima próxima al altar, se encuentra el manuscrito original de Giacomo Leopardi.

La idea de utilizar la basílica como marco de la exposición me parece un acierto y la configuración interior y el diseño del espacio a ocupar por los libros, también. En cambio, de la calidad de la luz ya no puedo decir lo mismo. Está muy bien estudiada su dirección lateral hacia las vitrinas, que resalta los relieves, pero no su intensidad, que se debía haber completado con otra ambiental. Una exposición es para ver, estudiar, criticar y alabar las obras expuestas de las que, en este tipo de certámenes, siempre se aprende, y no para "adivinar".

Una segunda crítica se refiere al amontonamiento. No sé si estoy en lo cierto, pero creo que en general la encuadernación y su decoración está pensada para verla entera y, en Macerata, los libros están entornados. Quizás sea un problema de espacio pero, dada la gran calidad de las obras expuestas, bien se podía haber puesto alguna vitrina más.

¿Y qué más cosas se pueden decir? Criticar a los organizadores porque si en un principio dijeron que mandarían el catálogo a todos los que compraran el libro, luego han dado marcha atrás y sólo tienen derecho a él los participantes que finalmente enviaron la obra encuadernada, aunque todos hayan pagado lo mismo. Por otro lado, mencionar el retraso de la publicación de la lista de los seleccionados, que no apareció en Internet hasta el 14 de septiembre, cuando se habían comprometido a sacarla el 1 de julio. Muchos les habiéramos agradecido, para organizar el viaje a Italia, que la ampliación de la exposición hasta el 30 de octubre se



hubiera anunciado antes de lo que se hizo, pero quizás esto no sea culpa suya.

En fin que, como siempre ocurre, hay aciertos y errores y conviene tomar buena nota de todo. Para empezar, es indudable el éxito de los organizadores que han conseguido que podamos admirar obras de los "grandes" junto a otras, de muy buena calidad también, de gente no tan conocida.

La exposición tiene muchas cosas muy bien hechas como el marco elegido, los carteles anunciadores, la distribución interior, las vitrinas y especialmente las de los 125 seleccionados, la iluminación lateral de estas vitrinas, el hecho de mostrar el manuscrito de Leopardi, el magnífico catálogo (aunque con deficiencias en la fotomecánica, como cada uno podrá comprobar en su libro), etc. Pero, aún a riesgo de ser repetitivo, uno se queda con la sensación de haber visitado algo de gran calidad y, a la vez, se siente defraudado por ir a ver y no ver...

GONZAGA GIL-DELGADO

RAMÓN GÓMEZ
HERRERA.

Encuadernación en marroquín decorada con formas en distintos tonos, separadas por un vivo blanco. Guardas en becerro gris, decoradas en mosaicos.



Películas autoadhesivas para la Protección y Reparación de Libros, Documentos y Encuadernación

Filmolux: Película de protección, transparente, en diferentes acabados superficiales y tipos de adhesivos especialmente creados para estos trabajos. Adhesivos acrílicos con PH neutro.

Filmoplast P-90: Antidesgarrante, sin celulosa, adhesivo acrílico, PH neutro. (Reparación de bordes, inserción de páginas, refuerzos, etc.).

Filmoplast P: Transparente. (Reparación interiores impresos).

Filmoplast R: Transparente. Técnica papel Japón. Se activa mediante calor, aproximadamente 120º. Invisible. (Conservación, protección, rotura páginas, etc.)

Filmoplast SH: Textil blanco. (Unir, reforzar, endurecer, reforzar juntas, reparar tapas, etc.).

La aplicación de nuestras Cintas Reparadoras

Filmoplast R

Papel japonés transparente

Papel japonés finísimo, libre de lignina y hemi-celulosa, con una proporción alta de alfa-celulosa, revestido con un adhesivo activado por calor a una temperatura aproximada de 120º C. Soplado con carbonato cálcico contra los efectos de ácido. Para reparaciones virtualmente invisibles de páginas rotas, conservación, protección y mejora de documentos modernos (aprox. posteriores a 1840).



Filmoplast T cinta textil

Disponible en varios colores

Textil compatible con el medio ambiente, biológicamente degradable.
Disponible en 8 colores.

Para endurecer libros, reparar tapas, laminar cubiertas, reforzar juntas.



Estación BLS para el laminado de libros

Para el laminado rápido, fácil y limpio de libros. Características especiales: cuchillas de corte lateral y horizontal incorporadas.

Si desea recibir más información gráfica de nuestros productos

Nombre:

Dirección:

Población:

D.P.:

i m a g e n



l e n g u a j e



A r t e m p u s

s o n i d o



interactivos

m u l t i m e d i a

ENCICLOPEDIA DE LA ENCUADERNACIÓN

Varios autores

17,5 x 25 cm., 356 pp. más de 250 ils.,
muchas de ellas a todo color. Cartoné.
I.S.B.N. 84-7895-105-9 P.V.P. 5.950 ptas.

LA ENCUADERNACIÓN RENACENTISTA EN LA BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

José Luis Checa Cremades

15 x 21 cm., 180 pp. 29 ils. en color. Rústica.
I.S.B.N. 84-7895-104-0 P.V.P. 3.250 ptas.

ARTE DEL ENCUADERNADOR Y DORADOR DE LIBROS

René Martin Dudin

17 x 24 cm., 192 pp., 16 láminas. Rústica.
I.S.B.N. 84-7895-076-1 P.V.P. 3.500 ptas.

MANUAL DEL ENCUADERNADOR

L. Sebastian Le-Normand

12,5 x 17,5 cm., 320 pp., 3 láminas plegadas.
Papel verjurado. Rústica sin cortar.
I.S.B.N. 84-7895-030-3 P.V.P. 4.750 ptas.

ENCUADERNACIONES ESPAÑOLAS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

22 x 29,5 cm., 160 pp., 136 ils. en color. Rústica.
I.S.B.N. 84-7896-038-4 P.V.P. 6.000 ptas.

ENCUADERNACIONES ARTÍSTICAS EN LAS COLECCIONES MUNICIPALES

17 x 24 cm., 212 pp., 157 ils. en color. Rústica.
I.S.B.N. 84-7895-037-0 P.V.P. 5.200 ptas.



OLLERO & RAMOS EDITORES

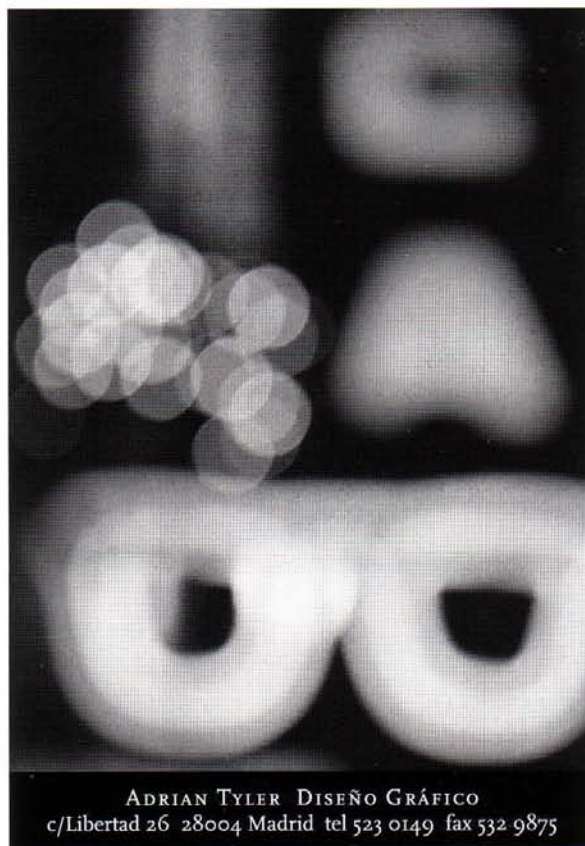
Cuesta de Santo Domingo, 3 - 28013 Madrid
Tfno. 91. 559 06 77 - Fax 91. 559 16 20
email: ollero Ramos@cestein.es



ENCUADERNACIÓN

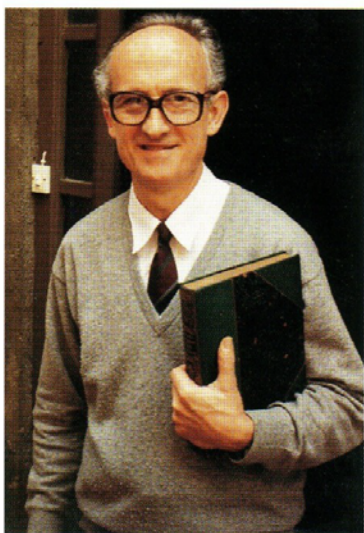
- **Taller artesanal: trabajos de encuadernación y restauración**
- **Escuela de encuadernación: profesores titulados. Varios turnos y horarios**

C/ ORDEN, N° 14 28020 MADRID
TEL.: 91 533 02 95



ADRIAN TYLER DISEÑO GRÁFICO
c/Libertad 26 28004 Madrid tel 523 0149 fax 532 9875

Santiago Brugalla Aurignac



Una vez más, queremos destacar de un modo muy especial la estrecha colaboración que Santiago Brugalla presta siempre a nuestra asociación, bien sea en respuesta a nuestras peticiones o, como en este y otros muchos casos, por su propia iniciativa. En esta ocasión, el motivo es la donación a nuestra biblioteca de un lote de obras sobre encuadernación, de gran importancia en cuanto a cantidad y a calidad. Muchas de ellas son hoy prácticamente imposibles de encontrar. Por ello y por su amable y siempre colaboradora actitud, vaya desde aquí nuestro más sincero agradecimiento.

Lista de obras donadas:

Almanaque del Instituto Catalán de las Artes del Libro para 1913: dedicado a los señores socios. Barcelona, 1913.

Bibliofilia, V. Valencia, Editorial Castalia, 1951.

Bibliothèque Raphaël Esmerian, (5ème partie). París, Blaizot et Guérin, 1974.

M. R. Blanco-Belmonte, R. de Córdoba y M. White, *El maestro Ibarra. Homenaje que la Casa Gans, al celebrar sus*

Bodas de Oro, dedica al gran impresor Joaquín Ibarra. Madrid, Casa Gans, 1931.

Catálogo de libros escogidos y selectas encuadernaciones procedentes en su mayor parte de la colección que fue del Excmo. Sr. D. Félix Boix. Madrid, Librería de Pedro Vindel, 1933.

Jules Fache, *Manuel de dorure des reliures à l'usage des débutants.* París, Jules Fache de, 1964

Juan Ferrando, *Arte religioso actual en Cataluña.* Barcelona, Editorial Atlántida, 1952.

E. Koch, *Atelier de dorure sur tranches.* París, 1949.

José M. Passola, *Artesanía de la piel. Encuadernaciones en Vich siglo XII al XX* (2 vols.). Vich, 1968.

Manuel Rico y Sinobas, *El arte del libro en España.* Madrid, Editorial Escelicer, 1941.

Pedro Vindel, *Don Antonio de Sancha, encuadernador.* Madrid, Librería de Pedro Vindel, 1935.

L. Voet, *Le Musée Plantin-Moretus.* Deurne-Anvers, Imprimeries C. Govaerts, 1957.

actualidad

Dolores Baldó

Encuadernación de la edición facsímil de la Biblia Visigótico-Mozárabe de San Isidoro de León

El 13 de junio de 1998 se presentó en la Biblioteca Nacional de Madrid la edición facsímil de la Biblia Visigótico-Mozárabe de San Isidoro de León, cuyo original data del año 960. En el proyecto se unieron las colaboraciones de la Real Colegiata de San Isidoro de León, la Universidad de León, la Fundación Hullera Vasco-Leonesa y la editorial Lancia. Esta obra, impresa por Julio Soto, S.A., ha sido encuadernada artesanalmente en el taller de Antonio Sánchez en Salamanca.

Queremos destacar que este tipo de obras, más o menos significativas, sean encuadernadas en su totalidad en un taller artesano y no de un modo industrial o semi-industrial. Así



Antonio Sánchez

garantizaremos la supervivencia de numerosos talleres que, de otro modo, pueden verse abocados a la desaparición o a la "industrialización".

La encuadernación de esta Biblia, uno de cuyos pasos queda reflejado en la fotografía, ha sido desarrollada artesanalmente en el taller de Antonio Sánchez, encuadernador profesional que ha realizado su trayectoria en la ciudad de Salamanca.

Exposiciones

El Arte en la Piel

(Del 8 de octubre al 30 de noviembre de 1998)

Sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano.

Marqués de Villamagna, 3. Madrid

Esta exposición recoge una selección de objetos, realizados total o parcialmente con piel, que proceden de la colección que durante más de cincuenta años formó Andreu Colomer y que se encuentra en Vic, en el Museu de l'Art de la Piel, que depende de la Generalitat de Catalunya.

Alain Taral. Relieur marqueteur

(Del 13 de noviembre al 5 de diciembre de 1998)

Librairie Auguste Blainot
164 Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris

Quatre siècles de reliure en Belgique
(Del 25 de septiembre de 1998 a
enero de 1999)
Bibliotheca Wittrockiana
21 rue du Bemel
1150 Bruselas

Con ocasión del 20 aniversario de su actividad profesional, la librería belga Eric Speeckaert ha reunido más de 150 encuadernaciones belgas, que abarcan de 1500 a 1900 y que son obra, entre otros, de Schavye, Meulemans, Desclée y de los Deflinne.

Jean-Luc Honegger, relieur-doreur
(Del 29 de septiembre al 21 de
noviembre de 1998)
Bibliothèque Publique et
Universitaire
Promenade des Bastions
Ginebra, Suiza

Se presentan cerca de sesenta encuadernaciones decoradas, muestra de veinte años de ejercicio de la profesión.

Containers for Intragrammes.
**Collection Internationale de reliures
expérimentales.**
(Del 20 de octubre de 1998 al 30 de
enero 1999)
Musée Royal de Mariemont. Service
des relations publiques
Chaussée de Mariemont, 100
B-7140 Morlanwelz
Tel.: 32 64-212193
Fax. 32 64-262924

Los *Intragrammes* son unas creaciones plásticas ideadas y creadas por Henri Lambert, director durante varios años de una galería de arte en Redu, Luxemburgo. Se trata de obras realizadas en un papel obtenido mediante una técnica singular de refibrilación puesta a punto gracias a la colaboración entre Jules Dekimpe, inventor de una máquina para restaurar papel, y André Colpin, artista creador de papeles a la cuva.

Dieciséis de estos *intragrammes* fueron enviados a encuadernadores de todo el mundo para que cada uno

de ellos creara un "contenedor" para estas obras. Carmencho Arregui, Guy Caron, Jules Dekimpe, Manne Dahlstedt, Sün Evrard, Florent Rousseau, Anne Goy, Hedi Kyle, Joanne Sonichsen, Sho Kida, Katalin Marghescu, Odette Drapeau, Jacqueline Sanders Pierre Thielen, Faith Shanon y John Tonkin han sido los creadores de estos "contenedores de intragramas".

"Libro de artista"
(Del 29 de octubre de 1998 al 28 de
febrero de 1999)
Museo de las Encartaciones
Abellaneda auzoa, z/g
48190 Sopuerta, Vizcaya
Tel.: 94-650 44 88
Fax. 94-610 49 90

Selección de obras de artistas consagrados junto con las de alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

O livro, Objecto de Arte
(Del 1 de octubre de 1998 al 10 de
enero 1999)
Fundación Calouste Gubelkian
Av. de Berna, 45 A
1067 Lisboa
Tel.: 351 1 793 51 31
Fax: 351 1 795 52 49

Exposición presentada con anterioridad en el centro cultural Calouste Gubelkian de París, de la que ya os dimos noticia, que ahora se presenta en Lisboa. En ella se muestran 70 joyas bibliofílicas, acompañadas por importantísimos trabajos de encuadernación.

Publicaciones

Henry Béraldi, La Reliure du XIX siècle
(4 vols)
Art & Métiers du Livre/Editions
55 bis rue de Lyon
75012 París
Tel.: 33 1 43 40 10 88
Fax. 33 1 43 40 10 89

Primera obra de la colección *Essentiels* que Art & Métiers du Livre Éditions ha sacado al mercado en el mes de septiembre. Se trata de la reedición de la obra que entre 1895 y 1897 editó L. Conquet en París. Ahora se añade un quinto volumen inédito de este mismo autor, *Reliures de la Restauration*.

La obra tiene un formato de 24,5 x 17 cm con un total de 1.760 páginas y está impresa en papel Odéon natural de 110 gramos con ilustraciones en blanco y negro. La tirada está limitada a 500 ejemplares numerados.

El precio de los cinco volúmenes es de 1.850 FF, más los gastos de envío que a Europa son 250 FF. Si el pedido se realiza antes del 30 de noviembre de 1998 el precio será de 1.720 FF, más los gastos de envío.

**El Arte en la Piel. Colección A. Colomer
Munmany**
Fundación Central Hispano
Marqués de Villamagna, 3. Madrid.

Catálogo de la exposición en el que, de la mano de Félix de la Fuente Andrés, director del Museo de l'Art de la Pell de Vich, nos adentramos en los orígenes de la colección y del propio museo. Cordobanes y guadameciles son objeto de dos interesantes estudios por parte de M^a Paz Aguiló Alonso y de la museóloga Anna Soler i Colomer. Finalmente, Trini Genís i Abel realiza una breve aproximación a la restauración de la piel y a la conservación de la propia colección.

Art & Métiers du Livre, nº 211
Septiembre/Octubre 1998
55 bis rue de Lyon
75012 París
Tel.: 33 1 43 40 10 88
Fax. 33 1 43 40 10 89

El "libro de artista" está ampliamente representado en este número con los tres artículos dedicados a Bernard Noël, Philippe Turpin y Béatrice Coron.

Fontenoy-la Joûte es "la ciudad del libro" que se nos muestra aquí, con las direcciones más interesantes.

Jacques Benard presenta un artículo sobre los papeles pintados a mano en las dominoterías de Orléans entre los siglos XVII al XIX. Continuando con el tema del papel decorado, una gran especialista en este tema, Marie-Ange Doizy, nos acerca a la ciudad de Rixheim, en la Alsacia, en la que destaca un museo dedicado al papel pintado y básicamente constituido por el fondo Zuber, con una interesante colección en la que está fantásticamente representada la historia del papel pintado en Europa. La Manufacture Zuber et Compagnie, fundada en 1790, continúa imprimiendo papel en los locales del museo, siendo la más antigua en su especialidad que aún continúa en activo.

Por fin, el capítulo de encuadernación de arte se dedica a Florent Rousseau, miembro fundador y presidente de la asociación AIR Neuf, cuya obra ha podido verse en una interesante exposición que, recientemente, ha tenido lugar en la Biblioteca Histórica de París.

A la exposición de las obras encuadernadas para *El Infinito* que han sido expuestas en Macerata y a la reproducción de una parte representativa de ellas también se les ha dedicado un espacio en este número.

The New Bookbinder, vol. 18, 1998
Designer Bookbinders
6, Queen Square
London WC1N 3AR

La vida y la trayectoria profesional del encuadernador Bernard Middleton aparece aquí resumida en un extracto de su libro de memorias *Recollections: My Life in Bookbinding* publicado en 1995. El artículo está ilustrado con algunas de sus obras que demuestran que nos encontramos ante uno de los más importantes exponentes del trabajo con los hierros en Gran Bretaña.

La encuadernación contemporánea británica está bien representada en la Colección Keatley Trust de

encuadernación de arte británica del siglo XX. Obras de Ivor Robinson, Jeff Clements, Edgard Mansfield, Trevor Jones, David Sellars, James Brocman, Bernard Middleton, Sally Lou-Smith, Dee Odell Foster y otros artistas forman parte de esta magnífica colección, un ejemplo de altruismo y de interés por fomentar y apoyar la encuadernación de arte.

Frederick Bearman nos muestra los orígenes y el significado de dos encuadernaciones textiles medievales de la Walters Art Gallery en un interesantísimo y documentado artículo.

Un aficionado, John Handley, encarga un libro, *Hannibal*, a un encuadernador, Paul Delrue. Las peculiaridades del encargo y su resolución por parte del artista aparecen descritas por el propio cliente en un artículo titulado "A Commission: the Client's Perspective on Paul Delrue's binding of Hannibal".

La encuadernadora Evangelia Tzanetatou hace un recorrido por la encuadernación contemporánea griega. Tras una brevísima introducción histórica, pasa a presentar a los principales artistas contemporáneos de su país entre los que se encuentra ella misma.

Janos Szirmai escribe un artículo sobre la arqueología de la encuadernación y de la restauración de libros.

Containers for Intragammes
Collection Internationale de reliures expérimentales
Musée Royal de Mariemont. Service des relations publiques
Chaussée de Mariemont, 100
B-7140 Morlanwelz
Tel.: 32 64-212193
Fax: 32 64-262924

Catálogo de la exposición que tiene lugar en el Musée Royal de Mariemont, con textos de Marie-Blanche Delattre, Sün Evrard, Pierre-Jean Foulon y Henri Lambert. Todas las obras presentadas en la muestra aparecen ilustradas en color. El precio de venta es de 350 francos belgas.

Le livre. Object D'art. Colecction Calouste Gulbenkian. France. XIX^e-XX^e siècles

Museo Calouste Gulbenkian, 1997

Tras una presentación de María Teresa Gomez Ferreira, Directora del Museo, Antoine Coron, Director de la Reserva de Raros de la Biblioteca Nacional de Francia, nos adentra en el origen de la colección y en la biografía de su autor.

El catálogo, que reproduce en color las 70 obras presentadas, ofrece completas referencias bibliográficas, así como descripciones de las encuadernaciones y de los ilustradores.

Premios y Concursos

"Belleza y Sencillez"

Inscripción:

A. Kulche

Square Marie Louise, 57

B-1000 Bruselas, Bélgica

Envío de las obras a:

Frère Edgard Claes

Couvent des Frères Croisés

12, Henri Verstappenplein

B-3290 Diest, Bélgica

Concurso organizado por la MDE (Meister der Eibandkunst) para 1999, en el que la belleza se expresará por medio de estructuras sencillas como el Bradel, el Pappband alemán, la encuadernación de tapas sueltas y otras similares.

Podrá participar todo encuadernador, profesional o aficionado, con una sola encuadernación sobre un libro de libre elección. Puede utilizarse cualquier tipo de material.

Todas las obras serán expuestas con motivo del Congreso Anual de la MDE que tendrá lugar en Ludwigsburg, cerca de Stuttgart, entre el 13 y el 15 de mayo.

La composición del jurado—encuadernadores, bibliófilos y bibliotecarios de varios países— será comunicada próximamente.

Los principales premios son:

- Premio a la encuadernación que mejor responda a los criterios que se piden: 7.000 FF (2.000 DM), de los cuales 3.500 FF (1.000 DM) serán ofrecidos por la revista *Bindereport*.
- Premio a la técnica más refinada.
- Premio a la encuadernación cuya originalidad iguale a su belleza.
- Premio a un/a joven encuadernador/a.

Además, varias firmas comerciales e instituciones han ofrecido también varios premios:

- La revista *Bindereport*: 3.500 FF (1.000 DM).
- La firma *Hoffman* de Stuttgart: 2 pieles de chagrín natural.
- La firma *Anton Glaser* de Stuttgart: dos pieles de cabra del Níger, naturales.
- La firma *Noris Blattgold*: 2 librillos de oro doble de 80x80 mm, de 23,7 kilates.
- El Centro del Bel Libro de Ascona: una semana de clases con Edwin Heim.
- La Escuela de La Cambre: una semana de clases con Liliane Gérard.
- La Buchbinder Colleg de Stuttgart: una semana de clases con Edgard Claes.

Se ha contactado con otras firmas y se espera recibir otros premios y regalos.

Todas las encuadernaciones serán devueltas a sus autores después del concurso. Algunos encuadernadores serán invitados a exponer sus trabajos en una futura exposición de la MDE que se celebrará en Colonia.

La inscripción se puede hacer mediante el envío de un cheque nominativo de 800 francos belgas dirigido a A. Kulche, debiendo poner en él Bruselas como lugar de emisión. También puede ingresarse el importe de la inscripción en la cuenta n° 426-3156931-44 a nombre de A. Kulche y la dirección arriba indicada. En el caso en que la obra se envíe desde un país muy lejano y los gastos de reenvío sean superiores a 800

francos belgas, se deberá pagar un suplemento.

Las obras encuadernadas deberán enviarse a la dirección ya indicada, antes del 30 de abril de 1999. Para evitar que los gastos sean demasiado elevados, los libros no estarán asegurados por la organización.

Premio a las Mejores Encuadernaciones Artísticas 1998

Encuadernaciones Artísticas 1998. El jurado, que se reunió el 21 del mes de octubre, estuvo compuesto por las siguientes personas: D. Fernando Rodríguez Lafuente, Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas (Presidente); D^a María de la Vega Cabrera, Subdirectora General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas (Vicepresidenta); D^a Lydia Corsini Giralt, Vicepresidenta y representante de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación de Arte (Vocal); D. Santiago Saavedra Ligne, representante de la Federación del Gremio de Editores de España (Vocal); D. Luis Alberto de Cuenca Prado, Director de la Biblioteca Nacional (Vocal); D^a M^a José Pita Gherardi, encuadernadora premiada en la edición anterior (Vocal); D. Luis Bardón Mesa y D. Alvaro Martínez-Novillo González, personalidades del mundo del libro y especialistas en artes aplicadas a la confección del mismo (Vocales); D^a Josefina Delgado Abad, funcionaria de carrera de la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas (Vocal) y D^a Teresa Atienza Serna, Jefe de Servicio de la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas (Secretaria con voz pero sin voto).

Tras una selección técnica en la que se admitieron quince obras de las 39 presentadas, los premios se concedieron a: Antonio Pérez-Noriega, Primer premio. Juan Antonio Fernández Argenta, Segundo premio.

Manuel Bueno Casadesús, Tercer premio.

Fueron seleccionadas para la exposición las obras de Ángel Gómez Pinto, Rosana y Concha López Bermejo, Marina Sánchez Jiménez, Beatriz Valverde Velasco, Marielle Zarraluqui Orsat, Ana Valenciano Garrido, Gonzaga Gil-Delgado Friginal, Soledad Roy Romero, Carlos Vera Carrasco, Santiago Martín Esteban, Ana Ruscalleda Roca y Angels Arroyo Benet.

Fueron calificadas como finalistas las obras de: Ángel Gómez Pinto, Rosana y Concha López Bermejo, Marina Sánchez Jiménez, Beatriz Valverde Velasco y Marielle Zarraluqui Orsat; y las obras de Ana Valenciano Garrido, Gonzaga Gil-Delgado Friginal, Soledad Roy Romero, Carlos Vera Carrasco, Santiago Martín Esteban, Ana Ruscalleda Roca y Angels Arroyo Benet, fueron también seleccionadas para la exposición.

Premio de encuadernación "José Galván", Cádiz

Os comunicamos que el plazo de presentación de las obras encuadernadas se ha prorrogado hasta el día 15 de marzo de 1999.

Donaciones a la Biblioteca de AFEDA

En primer lugar, queremos agradecer sinceramente al reconocido librero anticuario J. Miguel Madrid la donación de un magnífico grabado que, convenientemente enmarcado, preside ya la sala de reuniones de nuestra sede. Este aguafuerte original, resultado del buen trabajo de Martín Oliete, está dedicado a la encuadernación española y en él aparecen las siglas de AFEDA, como reconocimiento a su labor.

ISABEL GARCÍA DE LA RASILLA
El Arte en la Piel, 1998. Catálogo de la exposición de la Fundación Central Hispano.

LOLA GAVARRÓN

La Bibliothèque Littéraire Jacques Douce. Doucet Littérature, 1996

J. MIGUEL MADRID

La Encuadernación. Aguafuerte original, de 28x25 cm, estampado en papel Guarro Super-Alfa de 250 gr/m2.

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT

Containers for Intragrammes, 1998.

Catálogo de la exposición.

ANTONIO PÉREZ-NORIEGA

Livres de Jill Oriane Tarlau.

Adquisiciones para la Biblioteca de Afeda

José Bonifacio Bermejo (director y coordinador), *Enciclopedia de la Encuadernación*. Madrid, Ollero & Ramos, 1998.

José Luis Checa Cremades, *La Encuadernación Renacentista en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Ollero & Ramos, 1998.

Augusto Jurado, *La Imprenta*.

Orígenes y Evolución (2 vols.).

Madrid, Capta Artes Gráficas, 1998.

Cursos

Las Artes del Libro

Pamela Moore

Tel.: 93-412 09 25

El Libro animado

Fecha: Sábado 21 de noviembre de 1998

Horario: De 11,00 a 14,00 y de 16,00 a 19,00

Precio: 10.000 ptas.

Concertina en panal

Fecha: Domingo 22 de noviembre de 1998

Horario: De 10,00 a 15,00

Precio: 8.000 ptas.

Caja de conservación

Fecha: Sábado 5 de diciembre de 1998

Horario: De 11,00 a 14,00 y de 16,00 a 19,00

Precio: 10.000 ptas.

Mosaico de piel

Fecha: Sábado 12 y domingo 13 de diciembre de 1998

Horario: De 10,00 a 15,00

Precio: 13.000 ptas.

Suzanne Schmollgruber

Reina Cristina nº1, 3º 2ª

08003 Barcelona

Tel.: 93-319 18 78

Fax: 93-319 94 39

Encuadernación a la danesa

Fecha: Jueves 12 a jueves 27 de noviembre (46 horas lectivas)

Horario: Todos los días de 18,00 a 22,00 excepto el sábado 14 y el domingo 15 que será de 10,00 a 14,00 y de 16,00 a 19,00

Precio: 30.000 ptas.

Material necesario: Tijeras, plegadera, regla, lápiz, cutter, chifla, bisturí y papeles pintados de un gramaje entre 100 y 120 gr/m2.

Un estuche en finura

Fecha: Sábado 28 y domingo 29 de noviembre de 1998 (14 horas lectivas)

Horario: 10,00 a 14,00 y 16,00 a 19,00

Precio: 13.000 ptas.

Materiales necesarios: Tijeras, plegadera, regla, lápiz, cutter, chifla, bisturí, compás, un libro no mayor que DIN A5 y piel y papel a juego con el libro.

Encuadernación en papel continuo

Fecha: De jueves 17 a domingo 20 de diciembre de 1998 (22 horas lectivas)

Horario: Jueves y viernes, de 18,00 a 22,00.

Sábado y domingo, de 10,00 a 14,00 y de 16,00 a 19,00.

Precio: 18.000 ptas.

Material necesario: Tijeras, plegadera, regla, lápiz, cutter, chifla, bisturí, compás y papeles pintados de un gramaje entre 100 y 120 gr/m2.

Escuela de Encuadernación Cizalla

Doctor Esquerdo, 12. Bajo dcha.

28080 Madrid

Tel.: 91-401 22 04

Confección de estuches

Fecha: 15 de noviembre o 22 de noviembre de 1998 (6 horas lectivas)

Precio: 12.000 ptas.

Profesor: Vicente Cogollor

Gofrado

Fecha: 11, 18 y 25 de enero y 1 de febrero de 1999 (16 horas lectivas)

Precio: 25.000 ptas.

Profesor: Vicente Cogollor

Mosaico

Fecha: 8, 15 y 22 de febrero y 1 de marzo de 1999 (16 horas lectivas)

Precio: 25.000 ptas

Profesor: Vicente Cogollor

Varios

Vendo prensa de cajos pequeña.

Precio: 25.000 ptas. Llamar al teléfono 91-319 37 84.

Busco profesor/a de encuadernación con experiencia para mi taller en Valencia. Sustitución para los meses de enero/febrero de 1999.

Paloma Sánchez, tel: 96 395 28 07



TALLER DE ENCUADERNACIÓN



SUZANNE SCHMOLLGRUBER

c/ Reina Cristina 1, 3º-2ª
08003 Barcelona
Tel: 93 319 18 78
Fax: 93 319 94 39



¿Una gran compañía eléctrica
que *piensa en*

Sólo los más grandes son capaces de valorar los detalles más pequeños.

Como Iberdrola, una compañía orientada hacia el bienestar y la comodidad de todos sus clientes.

Así lo indica la constante creación de nuevos servicios. Como nuestro Teléfono del Cliente, que en 1997 atendió más de 4,5 millones de llamadas.

nosotros?

Como nuestra factura, clara y detallada.

O como la cuota fija mensual, que permite distribuir el gasto en once pagos iguales, ajustando las diferencias en el duodécimo.

Pequeños detalles que demuestran en qué piensa una gran compañía eléctrica como Iberdrola.

En algo grande: en usted. En todo.



IBERDROLA

La luz de cada día

La Calidad del Papel Estucado



Job Parilux: Estucado Arte

Job Parilux en sus acabados Blanco Brillo y Mate, Ivory Mate y Two - Tone (una cara blanco y la otra Ivory) asegura una perfecta definición en la impresión y un excelente resultado en el plegado. TCF, libre de ácidos y clorinas, biodegradable y reciclable.



EBIX

Distribuidor Exclusivo
Zona Cataluña
Valencia 266, prol.
tel 93 487 75 74
fax 93 487 06 12
08007 Barcelona

Zona Centro
Polígono Industrial Comar
Guadizana 1
tel 91 884 30 36
fax 91 884 31 48
28864 Ajalvir (Madrid)

Zona Norte
Pabellón Industrial nº 4
Polígono Sempino-Barrio Barco
tel 94 630 81 52
fax 94 630 83 61
48340 Amorebieta (Bizkaia)

Zona Sur
C/Alcoroque, Naves M2 y N2
Núcleo Industrial Virgen de los Reyes
tel 95 425 04 60
fax 95 425 09 14
41020 Sevilla

R4 Chorus Burgo: Estucado Industrial

R4 Chorus Brillante y Mate, es el papel de gran calidad, triple capa, de Burgo. Una superficie notablemente sedosa permite una perfecta reproducción y un extraordinario brillo de impresión.

R4 Chorus ofrece los mejores resultados, incluso en los casos más difíciles. R4 Chorus está garantizado por el Sistema de Calidad Burgo, que cumple con UNI EN ISO 9002.



R4 Chorus

ebix@ebix.es
<http://www.ebix.es>

