



**La encuadernación artística catalana
1840-1929**

**Autor: Carlos Aitor Quiney Urbieta
Tutor: Josep Bracons Clapès
Consultor: Jordi Colobrans Delgado
Avaluador Extern: Narcís Figueras**

La encuadernación artística catalana, 1840-1929

Aitor Quiney

Sumario

Contextualización catalana: industrial y sociocultural, 1840-1929	5
Cambios sociales, culturales y artísticos.....	5
Barcelona, capital de Cataluña y del catalanismo.....	6
La Renaixença.....	7
El Modernismo.....	7
Del Noucentismo a la Exposición Universal de Barcelona de 1929.....	8
Las artes gráficas: contextualización histórica	9
La encuadernación artística: contextualización histórica	9
La Pasta Española y Valenciana.....	10
La encuadernación catalana. Antecedentes	11
Primera mitad del siglo XIX.....	11
Editores, impresores y librerías: todos encuadernadores.....	11
La encuadernación catalana: segunda mitad del siglo XIX	13
La encuadernación artística y de bibliófilo: nombres propios.....	16
Pere Domènech i Saló.....	16
Josep Ruiz.....	18
Montserrat Esteban Orbáiz.....	19
Jaime Rovira y Adán.....	20
José Anglada Jovenich.....	20
La encuadernación catalana: siglo XX	21
El Eclecticismo como acto de Fe.....	21
Nacimiento del Modernismo catalán.....	22
La encuadernación catalana: primeras dos décadas del siglo XX	23
Hermenegildo Miralles.....	24
Pierre Schultz y Joaquim Montaner.....	25
Las exposiciones universales y artísticas: un punto de encuentro.....	26
Pierre Guérin.....	27
Método de obtención de calcos.....	29
Últimos años del taller.....	30
De la práctica a la teoría y de la teoría a la práctica	31
Ramon Miquel y Planas, teórico de la encuadernación.....	31
Joaquim Figuerola.....	31
Rafael Ventura.....	33
Josep Roca i Alemany.....	34
El taller de Àngel Aguiló y Pedro Torras.....	35

Eugenio Subirana.....	36
Antonio Torras.....	37
Hermenegildo Alsina Munné.....	37
Emilio Brugalla turmo.....	39
La Encuadernación Industrial.....	41
Un nuevo cambio de rumbo.....	41
El taller y su maquinaria.....	42
Las casas editoriales y las colecciones.....	42
La Biblioteca “Arte y Letras”.....	43
La “Biblioteca Clásica Española”.....	45
La “Biblioteca Verdaguer”.....	45
Los artistas.....	45
Josep Pascó.....	46
Alexandre de Riquer.....	46
Josep Triadó.....	47
Camilo Oliveras i Gensana.....	47
Josep Passos y Adrià Gual.....	48
Las ediciones de lujo.....	48
La editorial Montaner y Simón.....	48
L’Associació Wagneriana de Barcelona.....	49
Los grabadores.....	49
Francesc Jorba.....	51
Josep Tersol Farriols.....	51
Joaquim Figuerola.....	51
Josep Roca y Alemany.....	51
Conclusión.....	52
Bibliografía.....	53

La encuadernación artística catalana 1840 – 1929

Aitor Quiney



Contextualización catalana: industrial y sociocultural, 1840-1929

Cambios sociales, culturales y artísticos

Desde los años sesenta, principio de nuestro estudio, hasta los últimos años noventa del siglo XIX, la sociedad catalana se transforma radicalmente. Se transforman las mentalidades, las ideas y las tradiciones. La sociedad catalana, pero sobre todo la sociedad barcelonesa, pasa del Romanticismo liberal al positivismo, y a configurarse como una sociedad marcada por los ejes fundamentales del siglo XIX europeo occidental, como son la democracia, las ideas revolucionarias sobre el proletariado, una visión del pueblo como agente histórico, y sobre todo se produce la gestación del catalanismo político y cultural. A finales del XIX, la Cataluña ya modernizada, ya industrializada y centralizada en Barcelona a partir de la Exposición Universal de 1888, presenta unos lazos de unión mucho más fuertes con la cultura europea del momento. Se pretende colocar a la sociedad y la cultura catalanas en contacto directo con los nuevos fenómenos europeos, como será el Modernismo catalán. Este catalanismo incipiente es de carácter ecléctico, pues, al margen de políticas de partidos, remarca la idea esencial de que el país ha de renacer. Este renacimiento se hará por dos vías: la del progreso donde Cataluña se renueva, es moderna, pionera e industrial, y por la otra vía, la de la tradición. Con sus directrices renovadoras de un sentimiento basado en las artes modernas pero de raíces medievales, se conjugan la continuidad y la modernidad, combinando la modernidad del cambio industrial, político y cultural con la tradición de la lengua y de los símbolos del pasado. La modernidad es el eje central y eso quiere decir que la sociedad se ha de cambiar, pero al mismo tiempo, esta transformación se hará a partir de un cierto amor al pasado.

La industrialización catalana, que como veremos será el punto de arranque de nuestro estudio, es un elemento diferenciador respecto a la sociedad española de la época. La Cataluña del siglo XIX es una Cataluña industrial, cada vez más renovada, en la que

Barcelona es la capital indiscutible, además de ser la ciudad española más conflictiva al plantear al poder español retos a los cuales no estaba acostumbrado y que sorprenderán a lo largo de todo el XIX. Estos años son los del paso de un mundo obrero, de los años 30 y 40, pragmático y centrado en la construcción de sociedades obreras, que tenderá hacia el ideologismo. Con respecto a esto, no se puede decir que todos los obreros practicaran una ideología, pero en lo que respecta al sector de las imprentas, y por cercanía a las artes del libro, se elaboran lo que genéricamente decimos anarquismo o socialismo libertario. Como dice Josep Termes¹, “[C]onflueixen a Catalunya i de manera paradigmàtica a Barcelona, en l’espai i en el temps, una transformació de la societat catalana (en la qual el catalanisme es converteix en un element nou, en un element viu, que dóna sentit i vivacitat a la revolució econòmica, a l’evolució cultural, a la creació d’institucions) amb l’assumpció, per una part, de les masses obreres, de la idea que la societat ha de ser capgirada totalment, i que pretenen arribar a una societat sense classes i sense estat, en la qual l’element obrer s’ha emancipat. Per tant, doncs, en la segona part del segle XIX català coincidiran, en el mateix temps i en el mateix espai físic, els grans “esdeveniments positius” com els Jocs Florals, l’Exposició Universal de 1888, l’aparició dels grans textos doctrinals del catalanisme, la celebració de fastos i mil·lenaris, la restauració dels monestirs de Ripoll i de Montserrat; i també l’arribada de la màquina de vapor, del ferrocarril i l’electricitat coincideixen exactament, doncs, amb l’aparició del sindicalisme i de l’anarquisme, amb les vagues generals del Primer de Maig de 1890 i amb la gran onada terrorista de 1893 – 1897, amb les seqüeles dels processos de Montjuïc”.

Barcelona, capital de Cataluña y del catalanismo

Durante la época que nos ocupa, en este final de siglo, Barcelona pasa de ser una ciudad de provincia española a convertirse en capital de Cataluña y en una ciudad con aires europeos. Hasta este momento, los catalanes destacados que querían tener un papel importante dentro de la sociedad, marchaban a Madrid, capital del reino y centro del poder y de la cultura, como lo hicieron Jaume Balmes y el Padre Claret en el ámbito religioso; el general Prim en el ámbito de la política i del ejército; Aribau, Víctor Balaguer y Pi i Margall, por poner sólo tres ejemplos, en el ámbito de la política y la cultura. Pero poco a poco, mientras Barcelona se iba haciendo rica y fuerte, los hijos de comarcas, decidieron ir a Barcelona en vez de marchar a Madrid a triunfar. Figuras como Torras i Bages, Jacint Verdaguer; Pella i Forgas, Verdaguer i Callís, Prat de la Riba o Francesc Cambó, todos ellos de comarcas catalanas, emigran a Barcelona, sumando unas extraordinarias fuerzas que harán de Barcelona la capital de la política, las artes y las letras. Según Termes², “[A]ixò s’ha pogut fer perquè Barcelona ha crescut, però també perquè hi ha una universitat, perquè s’han creat unes grans editorials, perquè hi ha un caliu i un mercat”.

Efectivamente, este “caliu”, creado por una cultura nueva, que se hace tanto en castellano como en catalán, se alimenta entonces de las novedades directamente desde París. Si antes las novedades y la modernidad iban directamente a Madrid y de allí al resto de las provincias españolas, ahora Barcelona recibe directamente la influencia parisina. Barcelona, vía París, que absorbe las novedades británicas, alemanas, etc., conoce estas novedades i rompe con la vinculación del poder central, distribuyendo a la sociedad catalana las novedades, tanto en el campo de la literatura como en la pintura, en la arquitectura y en las corrientes político sociales.

¹ Josep Termes, Naturalismo, positivismo i catalanisme, 1860-1890, en Història de la cultura catalana, volum V, Barcelona, edicions 62, p. 40.

² Vid. Nota 1, p.44

La Renaixença

Durante todo este periodo se había consolidado el movimiento literario denominado “La Renaixença”, movimiento que consistía sobre todo en una difusión de la conciencia de cultura autónoma, que se identifica con el uso del idioma, y en un incremento notable de la producción literaria en catalán como “Literatura Nacional”. De hecho, estos dos designios surgen como consecuencia de una voluntad de afirmar la personalidad autónoma de Cataluña en el terreno de la Cultura.

Según nos dice el *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*³, “[L]a consciència de la Renaixença, potenciada per aquesta recuperació de la pròpia història i pel poder creixent de la burgesia liberal (sobretot la de Barcelona), progressà decidivament en la generació següent, decididament liberal i romàntica en els seus inicis, i la primera, per altra banda, que utilitzà amb una relativa normalitat la pròpia llengua al servei, a més, d’una producció literària seriosa i perseverant. En foren els membres més destacats: Marià Aguiló, Joan Cortada, Manuel Milà i Fontanals, Pau Piferrer i Joaquim Rubió i Ors, autor d’un dels textos més lúcids del període, publicat (1841) com a pròleg a les seves poesies.

A mig segle XIX, la Renaixença s’identifica ja amb el redreçament cultural català i, tot i que en el seu si es produeix una clara matisació ideològica que és a la base d’algunes polèmiques culturals, forma ja un moviment inqüestionable que es fa present en els òrgans de difusió del país o en crea de propis, és sostingut per algunes institucions com l’Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, la Universitat de Barcelona o alguns sectors de l’Església (que representen Jaume Collell i Torras i Bages), promou els instruments culturals més urgents (com gramàtiques i diccionaris, pel que fa a la llengua), crea els seus propis mites polítics (Jaume I o Felip V) i literaris (els trobadors) i estén la seva projecció més enllà de l’erudició i la lírica en un intent de catalanitzar d’altres camps com la filosofia, la ciència, l’art o el dret.

La Renaixença fou, a més d’una voluntat de cultura autònoma, una manera peculiar de servir aquest propòsit: un estil i una temàtica d’arrel romàntica, uns criteris lingüístics o bé acadèmics o bé arcaïtzants, i una actitud liberal i moderada que procedia de la seva arrel burgesa. En aquesta orientació, la Renaixença és ja sentenciada cap a 1890 amb els primers signes de vitalitat de la generació del Modernisme, la qual, fidel a l’essència de la Renaixença, la serví amb uns criteris i unes actituds notablement diferents i amb un sentit estètic profundament renovat”.

El Modernismo

Si bien es cierto que el Modernismo catalán fue fiel a cierta actitud reivindicativa del pasado nacional catalán promovido por la Renaixença, en su búsqueda del arte gótico medieval, puede decirse que este movimiento significó un avance hacia la actualidad europea y que el Modernismo fue inmediatamente adoptado por la nueva cultura burguesa. Puede decirse que la Exposición Universal de Barcelona de 1888 determinó el comienzo del Modernismo en Cataluña, propiciado por el auge de una poderosa clase burguesa que iba progresivamente enriqueciéndose con el avance de la industrialización y, también, promoviendo un espíritu nacionalista de acuerdo con lo que sucedía en Europa. El término "Modernismo catalán" no designaba un movimiento unitario, como eran el *Modern Style* o el *Art Nouveau*, sino la confluencia de una serie de tendencias, como eran la derivada de la fuerte tradición neogótica catalana, la procedente del

³ Entrada Renaixença en el *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 2000

realismo romántico o postimpresionista, las singulares versiones catalanas del simbolismo y las más relacionadas propiamente con el *Art Nouveau*. En general, hay una mayor permanencia de los elementos figurativos y un menor interés por las tendencias abstractas. Las principales difusoras de este nuevo estilo fueron, igual que en el resto de Europa, las revistas ilustradas. A través de *La Ilustración Ibérica*, publicación que dirigía el crítico Opisso, empezaron a conocerse en Barcelona las obras de los impresionistas franceses, las estampas japonesas, la pintura simbolista de Bocklin, Moreau, Whistler, etc., y las obras e ideas prerrafaelistas de Rossetti, Burne-Jones y Walter Crane, en resumen, lo que fue el fermento intelectual y estético del Modernismo. Destacaban, entre otras, *L'Avenç* (1881-1893), *Quatre Gats* (1899), *Pel & Ploma* (1899-1903) cuya dirección literaria estaba en manos de Utrillo y la artística en las de Ramón Casas y *Juventut* (1900-1906). En ellas colaboraron de un modo decisivo artistas como Riquer, Utrillo, Rusiñol, Apel·les Mestres, Riquer, Opisso, Nonell, Casas y Picasso. Fue la encuadernación editorial la que adoptó, en primer lugar y con unos resultados asombrosos, la estética modernista. Esta corriente tuvo una menor y más tardía repercusión en la encuadernación de arte, como ya veremos en su momento.

Del “Noucentisme” a la Exposición Universal de Barcelona de 1929

A diferencia del Modernismo, cuyo principal cometido era el artístico, y que tiene raíces europeas, el Noucentismo es un movimiento cultural de alcance político, netamente catalán, aunque basado en algunas doctrinas de *l'ecole romane* y en las aportaciones de Cézanne y la retórica de *l'esprit nouveau*, nacido aproximadamente en 1906 con la creación de la Solidaritat Catalana, y acaba en 1923, con el golpe de estado de Primo de Rivera, aunque en algunos casos artísticos continuaría hasta pasada la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Los noucentistas conjugan la política y la cultura y entienden que la burguesía ha de jugar un papel básico en la idea de una autonomía competente, que a nivel ideológico, represente la imposición de la razón, la precisión, la serenidad, el orden y la claridad. Es una reacción contra el simbolismo modernista, contra el liberalismo, el romanticismo y el positivismo, que servirá a la clase burguesa para reafirmarse como clase hegemónica. Si las raíces de *La Renaixença* y del Modernismo hay que buscarlas en el románico y en el gótico catalán, el ideario de los noucentistas son dos: el clasicismo y el mediterraneismo. Grecia y Roma se convierten así en los antepasados de una misma cultura, en una base referencial que servirá de guía y el Mediterráneo tendrá un valor de origen y espacio común. Los noucentistas tratan de reinventarse una nueva Cataluña con nuevas aportaciones que enseguida se conviertan en tradición, pues la tradición da señas de identidad a un pueblo. El programa teórico del Noucentismo se realiza paralelamente al despliegue institucional del catalanismo político y que alcanzará la cota más alta con la creación de la Mancomunitat. La Mancomunitat permitió crear una infraestructura normalizadora de la lengua y de la cultura catalanas, entre las que destacan: el Institut d'Estudis Catalans (1907), la Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913), la Biblioteca de Catalunya (1914), la Escola de Bibliotecàries (1915), la Xarxa de Biblioteques Populares. Fue importante también, la celebración del primer Congrés de la Llengua Catalana (1906) y la creación de la secció Filològica del IEC (1912). Esta fue crucial para la elaboración de la nueva normativa del catalán, con la creación de la càtedra de Pompeu Fabra (1912), y porque eso contribuyó a la promulgación de las *Normes ortogràfiques* (1913), la publicación del *Diccionari ortogràfic* (1917) y la *Gramàtica* (1918) y más adelante, el *Diccionari general de la llengua catalana* (1932).

Las artes gráficas: contextualización histórica

En lo referente al mundo de las artes gráficas y durante todo el siglo XIX se produjeron una importante serie de descubrimientos, invenciones e innovaciones que comportaron una gran cantidad de avances técnicos, muchos más que durante los cuatro siglos transcurridos desde la invención de la imprenta. La sustitución de las antiguas prensas mecánicas de madera por las nuevas máquinas, así como la utilización del sistema de bobinas de papel continuo en vez del empleo de hojas sueltas, entre otros, consiguieron que la velocidad de impresión aumentara de un modo bastante importante al mismo tiempo que abarataban los costes. A estos avances hay que añadir el empleo de la litografía, la cromolitografía y, finalmente, la fotografía, que en su aplicación directa del fotograbado, supusieron el progresivo abandono de los métodos tradicionales de ilustración.

Los nuevos cambios en los hábitos de lectura, con la aparición de la mujer lectora como focalización del editor con obras destinadas exclusivamente a ellas, y la aparición del interés por parte de los estados en la educación infantil, harán que estos progresos técnicos adquieran mayor importancia. Este hecho influyó muy directamente en el libro ya que, poco a poco, el empleo de la fotomecánica se fue imponiendo por su menor coste dando lugar a un aumento de la cantidad de obras editadas y a un claro descenso de la calidad de edición. Como reacción a este fenómeno de abaratamiento de calidad y de costes, comenzó a aumentar el interés por el libro cuidadosamente decorado y editado, en definitiva, por el libro de bibliófilo, opuesto totalmente a la vulgar impresión y a la uniformidad impuesta por la producción en serie. Se produjo, también, un cambio radical en el concepto sobre el papel del ilustrador. La ilustración dejó de ser una simple repetición gráfica del texto al que acompaña y comenzó a adquirir una mayor y completa consideración artística. Ahora, se trataba de la interpretación personal y subjetiva del propio artista que realizaba la ilustración. Aunque en España los artistas se dedicaron más a las revistas ilustradas que al propio libro, la abundancia de estas publicaciones ilustradas en Madrid y Barcelona, propias desde luego del Modernismo, nos ha dejado colaboraciones tan importantes como las de Josep Triadó, Alexandre de Riquer, Josep Pascó, Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Picasso, Utrillo y Nonell, entre otros.

La encuadernación artística, contextualización Histórica

En lo que a la encuadernación se refiere, en estos momentos de fin de siglo nos encontramos con un cambio importante. Después de una época brillante en la que nuestros artistas habían creado y desarrollado dos estilos de decoración claramente autóctonos -la encuadernación realizada con pieles teñidas (pasta valenciana y pasta española) y la encuadernación de estilo cortina- a los que había seguido el estilo romántico, nos encontramos con un momento en el que el principal y casi único estilo de decoración que encontramos es el llamado “retrospectivo”, basado en la inspiración y/o en la imitación de los principales estilos clásicos de encuadernación, junto con decoraciones absolutamente rutinarias e insignificantes. Los dos primeros, habían conseguido dominar el mundo de la encuadernación española e hispanoamericana, relegando a un segundo plano la hasta ahora más empleada encuadernación en pergamino.

La Pasta Española y Valenciana

Durante todo el siglo XIX, y en algunos talleres del XX, la pasta española y la valenciana dominaron el vestido del libro en el mercado español e hispanoamericano. Los encuadernadores más avisados, buscaban nuevas fórmulas para el colorido y las formas jaspeadas, formas que recuerdan el fuego avivado, añadiéndoles decoraciones doradas de filetes y de hierros, combinados con encuadramientos de ruedas que tras algunas complicaciones en el diseño, nacerá el estilo llamado de “cortina”

La pasta valenciana, una de las innovaciones técnicas españolas más trascendentes en nuestra historia de la encuadernación, consistía en el teñido de las pieles en colores vivos, como el rojo, verde, azul y ocre consiguiendo unos jaspeados muy similares a los ya conocidos de los papeles de guardas. Según Emilio Brugalla, su origen se debe a un hecho fortuito. Un monje estaba haciendo experimentos con ácidos que aplicaba sobre unas pieles y al sacar de la pila donde trabajaba una piel que había quedado taponando el desagüe, comprobó que la acción del agua y de los ácidos había producido sobre la piel unos jaspeados de aspecto decorativo francamente interesante. Fue el valenciano José Beneyto y Ríos quien puso a punto esta técnica de teñido de la piel tan empleada en la encuadernación española. La decoración de estilo cortina, fue creada por el encuadernador Antonio Suárez quien, también, aprovechó la riqueza decorativa de las pieles españolas teñidas junto con el motivo realizado con hierros dorados que dio nombre a este estilo decorativo. Las encuadernaciones románticas, según algunos estudiosos, fueron las últimas obras en las que puede hablarse de contenido original en la decoración exterior. Estas obras, profusamente enriquecidas con litografías y xilografías, repletas de orlas, capitulares y viñetas, tenían sus cubiertas decoradas con motivos relacionados con el contenido del texto y culminaron con la figurativa “encuadernación parlante”. Por tanto, nos encontramos con que, tras estos estilos de encuadernación a los que nos hemos referido, no aparecieron unas directrices concretas que aglutinaran al colectivo de los encuadernadores y que aportaran aspectos formales novedosos. En definitiva, no surgió un nuevo estilo ni se inició el camino hacia una nueva concepción estética. La tónica general fue la adopción de los modelos clásicos, especialmente e los siglos XVII y XVIII; eso sí, adaptándolos en algunos casos para conseguir nuevas composiciones. Muy imitados fueron, también, los modelos mudéjares, renacentistas y góticos propiamente españoles. Junto a esta proliferación de encuadernaciones retrospectivas se realizaba también un tipo de encuadernación mucho más simple en cuanto a decoración. Se trataba de obras en las que un enmarcado, mediante un simple hilo dorado o gofrado, y/o un superlibris constituían toda la concesión decorativa en estas obras para bibliófilos. A pesar de que en el campo de la creatividad artística podemos decir que este período fue prácticamente yermo, hay que destacar la perfección técnica que estos artistas llegaron a alcanzar respecto a la construcción del libro y, fundamentalmente, en el trabajo con los hierros que sobresale ahora por su notoria calidad y minuciosidad. En Europa, encuadernador y dorador se consideraban especialidades independientes, lo que permitía, ciertamente, que en cada una de ellas pudiera alcanzarse la máxima perfección. Esta no era, ni siquiera lo es actualmente, la situación general en España donde, normalmente, los encuadernadores realizaban todas y cada una de las operaciones necesarias en la encuadernación de un libro. Como luego veremos, algunos de estos magníficos doradores franceses se establecieron en España y realizaron importantes obras e, incluso, crearon escuela. En la última mitad del siglo XIX, el número y la importancia de los talleres madrileños era sensiblemente mayor que los de Barcelona, fundamentalmente porque la Corte se encontraba en Madrid y la encuadernación tenía un claro carácter cortesano. Los principales talleres de Madrid eran, en este momento, los de Ginesta, Victoria Arias,

Antonio Ménard, Adrian Durand e Hipólito Pomard, todos ellos dedicados a la encuadernación retrospectiva de modelos clásicos españoles y de los estilos decimonónicos franceses fundamentalmente. La reconocida Casa Ginesta, que había sido fundada por el encuadernador de Cámara Miguel Ginesta a principios del siglo XIX, estaba ahora dirigida por el nieto del fundador, también llamado Miguel. En este importante taller, llegaron a trabajar como oficiales los propios Victoria Arias y Antonio Ménard, y se formaron muchos de los profesionales que se dedicaron a la encuadernación a lo largo del siglo.

La encuadernación catalana. Antecedentes

Primera mitad del siglo XIX

Como adelanto al siglo XIX, podríamos decir, que la encuadernación en Catalunya, principalmente en Barcelona, comienza a adquirir su importancia con la creación de un Colegio de encuadernadores a finales del XVIII y el establecimiento en 1787, de las “Ordenanzas” de encuadernación y relligados. No obstante, y a pesar de la cantidad de encuadernadores diseminados principalmente por Barcelona, hablamos de una encuadernación rudimentaria, en algunos casos de gran calidad, pero de encuadernadores incapaces de acometer las decoraciones que se hacían en Francia.

Durante todo el siglo XIX, como veremos más adelante, la encuadernación, exceptuando pequeños talleres de comarcas, y algunos nombres propios de encuadernadores que destacaban por su pericia, siempre estuvo ligada a las editoriales familiares y librerías, que instalados en Barcelona, ofrecían sus libros ya encuadernados, normalmente en pasta, sin ningún afán artístico, exceptuando los pequeños motivos tipográficos de los lomos.

Editores, impresores y librerías: todos encuadernadores

De esta época, son importantes los talleres de Joan Francesc Piferrer, y el taller de los Brusi, donde se hacían encuadernaciones corrientes y de lujo. Los Brusi son una larga dinastía de impresores que arranca del siglo XVII (1673). En un anuncio del Diario de Barcelona, diario editado por ellos mismos, del año 1 de 1792, se da a conocer como “relligador de luxe i ordinari”. Brusi aprendió el arte de encuadernar en el taller de Piferrer.

La imprenta y librería-editores de Antoni Bergnes y C^a., también destacó en su taller de encuadernaciones entre los años 1815- 1845, siendo considerado insuperable tanto en la encuadernación corriente como en la de lujo. El librero, editor e impresor Ignasi Estivill tenía taller de “relligat comú y de luxe”, así como los librerías Ignasi Oliveres y Josep Oliveres. Catañeda, en su diccionario de encuadernadores⁴, nos dice de J. Oliveres, que tuvo talleres en la calle Escudillers n^o 57 de Barcelona y que concurrió a la Exposición Industrial y Artística de Barcelona en 3 de octubre de 1860, presentando: “Un ejemplar del álbum religioso dedicado a SS. MM y AA., premiado por S. S. Pío IX, y otras cuatro encuadernaciones en mosaico de lujo”. Se le otorgó como recompensa Medalla de Plata.

Otros encuadernadores notables fueron el librero J. Mayol y más tarde la Viuda e Hijos de Mayol, encuadernadores de lujo. En este taller se formó Josep Monserdá, que montó

⁴Vicente Castañeda y Alcover. Ensayo de un diccionario de encuadernadores españoles. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1957, t. 141, p. 465-655; 1958, t. 142, p. 9-76

taller en la calle de la Palla y después en Nou de la Rambla, donde murió en 1862. Este taller se especializó en la encuadernación de lujo, cuyos obreros eran en buena parte artífices escogidos y hechos venir de Francia. Monserdá fue el primero en España en utilizar la prensa de dorar. Colegas de Monserdá en el taller de la Viuda de Mayol, fueron Pere Doménech i Saló, del cual hablaremos más adelante, y el político y poeta Víctor Balaguer, que no perseveró en el oficio.

Hacia el año 1830 se da a conocer otro importante encuadernador de lujo, Antonio Tubella, con taller en la calle Montsió, 11. Hacia el año 1844 cambia la ubicación y se traslada a la calle de Santa Madrona. Tubella regentó alternativamente dos talleres, el suyo propio y otro, en la librería Española de M. De Rialp, en el nº 30 de la calle Ancha. Este taller anuncia encuadernaciones “*A la Roschild*, para libros de comercio. *A la Universidad*, para libros de estudio. *A la inglesa*, para los que deseen tener encuadernaciones con presteza, uniformidad y lujo en su biblioteca. *A la elegancia*, para el bello sexo...Y por fin encuadernaciones finas, entrefinas, comunes y medias encuadernaciones”. Matilde López Serrano⁵ nos dice que “Antonio Tubella fue un dorador excelente pero tradicional, siguiendo el gusto por las decoraciones de tipo imperio más que por las románticas, novedad de la época”. De distinta manera lo describe Castañeda en su diccionario, incluso cambiando el nombre de Antonio por el de Francisco: “es un destacado artista de la época de Fernando VII, siendo su obrador uno de los más acreditados de Barcelona, por las bellas encuadernaciones que con sus actividades consagra, realizadas con pieles finas y la típica decoración de ruedas y hierros en oro, con señalada influencia francesa, e iniciaciones románticas”.

En 1836 se conoce un taller de gran actividad, el de Jaime Comet en cuya etiqueta atestigua “la tradicional tardanza de los encuadernadores en cumplir los encargos recibidos, que pretende rectificar” diciendo: “Taller de encuadernaciones de Jaime Comet, calle del Hospital nº 113. Barcelona. Con un solo aviso a este establecimiento se pasará a buscar las obras todos los lunes y se devuelven encuadernadas los sábados de cada semana. Los precios son equitativos”.

Otro encuadernador, Mateo Noguer, que según Castañeda tenía noticias de sus actividades por una etiqueta que indica cómo había de realizar una encuadernación, en la que dice: “A tapas color encarnado”, sellada la nota: Mateo Noguer. Mataró”

La librería de Francesc Olivar, de la calle Argenteria, 9, poseía igualmente un importante taller de encuadernación. Según Feliu Elies⁶, este taller hacía las encuadernaciones en pasta a la perfección, con un acabado del cosido muy fino que facilitaba la obertura del libro, con unas cajas que cerraban “herméticamente” al libro y que se “conservan, al cabo de una centuria, suaves al tacto. Este taller introdujo en Barcelona la prensa mecánica francesa de hierro para los rellenos de oro”.

El impresor y editor Josep Pons abre un importante taller de encuadernación anexo a su librería en la calle Copons. Josep Bofill, (Bofill para López Serrano), monta taller de

⁵Matilde López Serrano, *La encuadernación española: breve historia*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1972,1 p. 83

⁶Feliu Elias, *Les arts del llibre a Barcelona (Historia del llibre català il·lustrat) 1775-1939*, manuscrito inédito que se conserva en la Biblioteca de Catalunya.

encuadernación común y de lujo en la calle Ancha. Su etiqueta reza así: “Fábrica de Libros rayados y Encuadernación de José Bufill. Discípulo de los mejores artistas de París. Calle Ancha, esquina a la de la Bomba, nº 1, pº 2. En dicho establecimiento se hallará toda clase de libros rayados para uso del comercio y oficinas, devocionarios encuadernados con esmero, en terciopelo y tafiletes. Modelos de diferentes encuadernaciones, álbumes, carteras, petacas, carpetas, tintas de varios colores y papel nota. Barcelona”. Sus encuadernaciones más cuidadas lo fueron en terciopelo y raso “siguiendo el gusto del momento, con dorados por planchas o grandes hierros”.

Jaime Subirana tenía un buen taller de encuadernaciones en la Plaza de la Constitución esquina Llibreteria, en el mismo local donde desarrollaba sus actividades como editor de libros religiosos, lo que le llevó a especializarse en la encuadernación de devocionarios y libros litúrgicos. Más tarde volveremos a encontrar la Casa Subirana, ya entrado el siglo XX; N. Jordachs hijo, trabaja en la calle Ancha; N. Santasusagna en la Plaza de los Encantes; Joan Sala en la calle Corribia; los hermanos Teixidor en la Baixada dels Lleons; Manuel Barceló, en la calle del Bou; Joan Rufart y Devitte, en la calle de los Capellanes; Josep Ruch en la calle Llibreteria; y así un largo etcétera de encuadernadores que más o menos hacían un trabajo digno sin grandes florituras, a pesar que no todas las encuadernaciones eran exigentes. El número de encuadernadores en la primera mitad del siglo XIX era considerable, mas en la mayoría de ellos, las encuadernaciones de lujo estaban fuera de su alcance técnico y de su maestría. La mayoría de los libreros y muchos de los impresores, como hemos visto, eran a su vez encuadernadores. Feliu Elies⁷ nos da el ejemplo de un anuncio publicado por la Casa Brusí, del año 1816 (no he podido encontrar la publicación), que presupone la correlación entre la librería y la encuadernación. El anuncio decía así: “Se necesita un mancebo librero que sepa encuadernar toda clase de encuadernaciones”.

La encuadernación catalana: segunda mitad del siglo XIX

Durante este segundo periodo, el concepto de encuadernador sigue estando unido al del editor y librero, aunque pronto el encuadernador podrá probar la suerte de la independencia. Poco a poco, los oficios de impresor, editor y librero que no acaban de diferenciarse con claridad, van separando sus actividades comerciales. Si durante la primera parte del siglo estas tres profesiones estaban representadas por una sola entidad, como podría ser Bergnes de las Casas, a partir de 1870, los editores necesitarán de talleres de artes gráficas mejor dotados y con una maquinaria mucho más moderna. Estos incipientes talleres formarán a su vez secciones de encuadernaciones industriales no artísticas, dedicadas a las tapas en pasta española y valenciana. A partir de 1869, podemos encontrar, por ejemplo, en la junta del Fomento de la Producción Nacional, institución de signo proteccionista, a editores como Joan Bastinos, Jaume Jesús, Lluís Tasso o los hermanos Espasa, al lado de encuadernadores como Pere Doménech i saló⁸.

Los talleres que trabajaban antes de 1850 y pasaron el ecuador del siglo, fueron el de Pujal, encuadernador muy activo y maestro en su arte, con taller en la calle Ancha, el de Las Casas i Veguer y el de Pere Nolasc Vives, que también ejercía el comercio de la librería; Pere Vives montaría su taller de encuadernaciones en la calle Portal del Ángel número 10, y en la Plaza de Santa Ana número 17, anunciándose como “Encuadernador

⁷ Vid. Nota 6

⁸ Datos obtenidos de Manuel Llanas, *Història de l'edició a catalunya. El segle XIX*. Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2004, p.50-51

de género común y de lujo”. López Serrano⁹ nos habla de él como “impresor y encuadernador de Sabadell y Barcelona, que trabajó ejemplares mosaicados en terciopelo de colores muy contrastados, muchos oros y cortes dorados y pintados; también hizo tipos en relieve, casi exclusivos de la producción catalana”. Fue un buen constructor de encuadernaciones, recias, con buen cosido, buenas pieles y buen cartón, pero casi todas con escaso decorado artístico; “en su trato era franco, despreocupado y agradable, aunque algo indolente, lo que determinó, que aún conociendo, sin secretos, todo lo referente a su arte, cual lo demostró en la obra que publicó en 1865, en Barcelona, *Indicaciones prácticas y varias recetas útiles a los encuadernadores*, no fuera, salvo contadas excepciones, encuadernador para bibliófilos”. “Del señor Vives,” – nos dice Pau Font de Rubinat¹⁰ – “que en sus últimos tiempos moraba en la Plaza Santa Ana, viejo ya y sin actividad alguna, conócense encuadernaciones que aunque imperfectas resultan ser de mucho efecto, particularmente las realizadas en forma de mosaico, de terciopelo de seda, y dorados a mano”.

Después vendría Joan Bastinos i Coll, que aprendió el oficio en los talleres de la casa Brusi y en los de Ignasi Estivill, y más tarde entraría en el taller de Las Casas i Veguer, del cual fue gerente. Bastinos se asociará años más tarde con Jacinto Sarriera. Según Feliu Elies, en datos que no he podido contrastar, parece que el director de este taller fue Pere Doménech i Saló, que debido a la gran actividad papelerera, editorial i librería de Bastinos, que no le dejaba tiempo para afrontar los trabajos del taller de encuadernación, tomó las riendas de este taller que se dedicó a la encuadernación corriente y a la de lujo.

Como ya hemos visto, algunos de los talleres nombrados que trabajaban antes de la segunda mitad del XIX, continuaron su labor ligatoria más allá de esta fecha: Subirana y Antonio Bastinos, superarían el cambio de siglo, Joan Ayet, Vives, etc.

En 1908, el hijo de Joan Bastinos continuaba con la labor editorial de su padre), escribiendo en su libro *De otoño a invierno*, un pequeño recuerdo a la encuadernación, que muestra las tendencias de ésta a la simplificación: “ Y puesto que mis comienzos en la senda del trabajo fueron la encuadernación, parte esencial en el decorado de los libros, justo es que dedique un recuerdo a los que se distinguieron en tan artística labor. Cuando no existían las máquinas para la encuadernación ni planchas para decorar las cubiertas, se necesitaba mucha pericia y buen gusto para combinar y ejecutar los dorados de aquéllas, con punzones de metal, conocidos por hierros de dorar; con éstos se adornaban las tapas, en muchas de las cuales había más de un centenar de piezas, estampadas con los dichos punzones, para lo cual precisaba idea para el dibujo, pulso y ojo experto para el debido ajuste y aplomo entre las varias piezas, además del conocimiento del calórico que regulaba en los punzones una perfecta estampación. Fueron hábiles encuadernadores Pedro Doménech, mi estimado padre Juan Bastinos, Jaime Subirana, Juan Ayet, y en época más remota los famosos Tobella y Farriols”. Bastinos, en esta casi necrológica de la encuadernación a pequeños hierros, nos da la idea de lo arduo y cansado que suponía dorar a mano, en contraposición de la facilidad de las planchas de su época, que simplificaban la labor de los talleres.

Ya hemos visto la cantidad de encuadernadores que hay en el periodo anterior, algunos de gran calidad, otros de menor, pero que da idea del estado de la encuadernación,

⁹ Vid. Nota 5

¹⁰ Pau Font de Rubinat. Pielés y encuadernaciones. *Las artes del libro*, enero-febrero 1934, año III, nº 18, p. 7-9.

rompiendo con lo que hasta ahora se viene diciendo, y como se quejaban bibliófilos de la talla de Miquel y Planas y otros, que en Barcelona, durante este largo periodo, la decadencia del arte de la encuadernación era total y absoluta. No ocurre de diferente manera que en la actualidad: de todos los talleres que existen en Barcelona, tan sólo destacan y pasarán a la historia grande, un número reducido de tres, tal vez cuatro¹¹. Y es normal que los bibliófilos, en su manera de entender sus colecciones, no acudan a talleres donde no puedan obtener una perfecta y digna encuadernación.

Trenc¹² nos dice con referencia a este período, que la encuadernación se dividió en dos corrientes. “Una tradicional, conservadora, aristocrática, defendida por los bibliófilos, que tenía por objetivo la renovación de la encuadernación artística, y la otra, moderna, industrial, se proponía cubrir a un precio económico la enorme producción librera en constante aumento”.

Esta opinión, es válida a partir de la segunda mitad del XIX, pero sin demasiado rigor, ya que por parte de los bibliófilos catalanes de la época, llegado el momento de hacerse encuadernar sus libros más preciados, dejaban de lado a los artesanos de aquí, para encargarse el trabajo a los artesanos franceses. Esto ocurría así, como dije arriba, porque los encuadernadores catalanes eran eso, sólo encuadernadores, y casi ninguno estaba a la altura de poder disponer de un título en oro sobre el lomo, y mucho menos colocar una rueda con una buena ejecución. La costumbre francesa de separar las dos especialidades, “relieur-doreur”, no tenía en España ni en Cataluña la aceptación que hubiera sido necesaria para poder contar con buenos especialistas en el dorado a mano.

Así pues, los bibliófilos, que entonces eran los grandes estudiosos y conocedores de los estilos artísticos de encuadernación, no tenían más remedio que aceptar dicha circunstancia y contratar los servicios en el extranjero. No faltará mucho, para que sea el propio encuadernador el conocedor de estos estilos artísticos de encuadernación, y sea capaz de exigir independencia creadora sin tener que depender de las exigencias de los bibliófilos, y poder demostrar, a su vez, la originalidad y maestría en la ejecución del dorado a mano.

En cuanto al aprendizaje profesional de los encuadernadores, hemos visto que todos se formaron desde jóvenes, como operarios de talleres de encuadernación, de tal manera que podría decirse que la escuela catalana de encuadernación hasta la primera década del siglo XX, será la formación de aprendiz en talleres profesionales, pasando por todos los escalafones hasta llegar al grado de maestro, que normalmente coincidía con la plena formación y la independencia profesional. De la poca bibliografía existente en manuales sobre encuadernación, hubo dos títulos básicos: *El Manual del Encuadernador* escrito en francés por Sebastián-Le-Normand y traducida la primera edición al castellano en 1846, editada por Manuel Saurí, y *El Manual Completo del Encuadernador*, otra obra francesa del encuadernador Sabrel, que a lo largo de la segunda mitad del XIX fue reimpresa en 1868, en 1883 y en 1899. Estos manuales eran muy útiles para los encuadernadores pues explicaban muy explícitamente todos los pasos necesarios en el arte de la encuadernación y teniendo en cuenta que los autores eran franceses, ayudaron a más de uno a cumplir satisfactoriamente sus trabajos. Todas las reediciones fueron copiando los mismos grabados que ya salieron en su primera versión, grabados que representaban utillajes, hierros, máquinas y alguna decoración a base de rocallas y

¹¹ La historia social de la encuadernación en Catalunya está aún por estudiar.

¹² Trenc Ballester, Eliseu. *Las artes gráficas en la época modernista*. Barcelona: Gremio de Industrias Gráficas, 1977, p. 63

planchas. A estos dos títulos hay que añadirle un tercero, ya citado antes, que publicó en 1865 el encuadernador y jurista Pere Nolasc Vives, titulado *Indicaciones prácticas y varias recetas útiles a los Encuadernadores*, por el que lo es de la real Casa Don Pedro Vives. La novedad que ofrece este manual, a diferencia de los de procedencia francesa, será la parte del tratamiento de la pasta valenciana, que como sabemos fue una de las aportaciones más importantes de la encuadernación española, la pasta española y el jaspe de los cortes y las guardas.

La encuadernación artística y de bibliófilo: nombres propios

Pere Doménech i Saló

Para demostrar la independencia de los encuadernadores, tuvo que emprender un movimiento restaurador ingente, el encuadernador Pere Doménech i Saló (Barcelona, 1821-1873), que como vimos antes, hizo su aprendizaje en la prestigiosa Casa Mayol, de donde salió en 1840. Montó taller propio en la calle Gignas de Barcelona, contratando como primeros oficiales a sus cuñados, que le ayudaron a establecer y lograr dar los primeros pasos en la ambiciosa empresa que se disponía realizar, la restauración del arte de la encuadernación en Barcelona, procurándose útiles modernos, ya conocidos por los encuadernadores franceses e ingleses, para la decoración a base de pequeños hierros.

Lo cierto es que los primeros pasos de Doménech al independizarse, tuvieron que ser básicamente autodidactas y no del todo excelentes, ya que en 1840, año de su independencia comercial de la Casa Mayol, el joven encuadernador tenía 19 años. Rovira nos cuenta¹³ cómo montó “un modesto taller de encuadernaciones, tan modesto que apenas tenía nada de la más preciso para recortar un libro; con muchas penalidades y medios rudimentarios, utilizando muebles y herramientas de otros oficios, que transformaba y acomodaba a las necesidades de la encuadernación, consiguió reunir lo más necesario...” Si nos detenemos en la figura de Pere Doménech es porque entendemos que su papel en pro del arte de la encuadernación son básicos para entender su posterior desarrollo en Barcelona. Jaime Rovira y Adán, en su artículo sobre Doménech, Brugalla y después Matilde López Serrano, se ocuparon de la figura de este visionario, que no está demás recordar.

Doménech, recuerda Rovira, fue uno de los primeros en restaurar el arte del dorado con hierros de composición, “uso completamente olvidado entonces entre nosotros; el montaje a la francesa con el igualado de canales y otros muchos procedimientos clásicos del arte de encuadernar, hasta llegar a los relieves compuestos y ejecutados a mano, acompañando el dorado y gofrado de las cubiertas y el cincelado, policromía y miniaturado de los cortes dorados. Sus talleres se fueron agrandando y extendiéndose en diferentes ramas de su arte hasta montar un gran establecimiento de su arte en la calle de Santa Mónica, esquina a la Rambla, el año 1860, en el cual, por primera vez en Barcelona se emplearon las grandes prensas de dorar, cilindros, cizallas, guillotinas y, en fin, todo el utillaje moderno”. Como veremos más adelante cuando nos ocupemos de la encuadernación industrial, Doménech se trasladó, en parte debido a la gran producción de las encuadernaciones de este tipo, adquiriendo para ello la maquinaria más moderna de entonces.

¹³ Jaime Rovira y Adán. Don Pedro Doménech y Saló, encuadernador. *Revista Gráfica*, 1901-02, p. 56-60.

De su taller salieron las mejores encuadernaciones que en aquellos momentos se realizaban en Barcelona, y por supuesto, todas aquellas de lujo que servirán como presentes de la ciudad y corporaciones, a mandatarios y a la realeza, como muestra la cantidad de obra de este encuadernador que se custodia en la Biblioteca de Palacio, en Madrid. Según Matilde López Serrano¹⁴, todos los ejemplares conservados en esta biblioteca, pertenecen a la época de apogeo de su taller, pues visten libros fechados a partir de 1860. Suelen ser ejemplares en zapa azul, verde, rojo, violeta, castaño y avellana. Su firma en la parte inferior del lomo o en la primera cubierta, impresa en seco, suele decir: “P. Doménech. Barcelona”.

Font de Rubinat, cliente asiduo del taller de Doménech, durante el periodo del hijo de Pere, Eduard Doménech, escribió: “Don Pedro Doménech visitó la Exposición Universal de París de 1878 con el único propósito de ver cosas de su arte. Entre los mejores encuadernadores de entonces contábase el Alemán Trautz, hombre de carácter dulce y pacífico al que los rancios aristócratas de la bibliografía consideraban como el dios de la encuadernación. Este señor montaba y ponía los dorados con tan rara habilidad y era tanta su destreza en el montaje de libros de lomo delgado que considerábase como un milagro pudiera lograr un acabado tan perfecto, como también un dorado de tan extraordinaria brillantez. No obstante estas peregrinas cualidades, era hombre de menguadas ideas y aún de más pobre imaginación, ya que copiaba con demasiada frecuencia y acostumbraba a decorar con filetes cruzados y entrecruzados. Además, incurría, a veces, en el defecto de tirar el título del lomo ligeramente ladeado. Su rival en arte era un tal Mercier, hombre de carácter bastante violento. Carecía de la habilidad de Trautz en el dorado, pero, en cambio, cubría con bastante perfección, desdeñando los viejos gustos de la época. Hizo encuadernaciones notables y era el encuadernador de los bibliófilos revolucionarios, partidarios de innovaciones. Ambos artistas concurren con sus obras al certamen, pero los bibliófilos conservadores lograron se otorgara la medalla de oro a Trautz y para Mercier la de plata. El señor Doménech pudo apreciar la habilidad de uno y otro, y como le satisficiera más la del segundo, fue a visitarle a su casa. Como desconociera aún el resultado del concurso, trató de inquirirlo por el propio Mercier. “Seguidme” dijo éste, y llegado que hubieron a un lugar excusado, Mercier alzó la tapa. Debajo de la misma aparecía, clavada, la medalla de plata, que por cierto y por los pocos días que hacía que allí estaba, había adquirido ya una pátina bastante negruzca”.

Como ocurrirá más tarde con los grandes talleres, el taller de Doménech no sólo se ocupaba de encuadernaciones, sino de todo tipo de trabajos y manipulados de papel como álbumes, libros rayados, carteras y útiles de escritorio, muestrarios y cajas de lujo, calendarios, asientos y respaldos de asientos, que en cierto modo ayudaba a sobrellevar la carga económica del taller, pues de las encuadernaciones para los bibliófilos no se vivía.

Una de las actuaciones más importantes de Pere Doménech en la recuperación del arte ligatorio en Barcelona, fue la creación de un catálogo, impreso por Luis Tasso en 1867, en tamaño folio, de veinte páginas y dos láminas, en el que figuran todos los artículos de taller que pudiera necesitar un encuadernador, con sus precios correspondientes¹⁵. El

¹⁴Matilde López Serrano, El encuadernador catalán del siglo XIX Pedro Doménech. *Revista Bibliográfica y Documental*, 1951, t. V, nº 1-4, p.167-178.

¹⁵ En el catálogo figura una interesante introducción del mismo Doménech donde explica el alcance de su industria.

hecho de editar el catálogo tiene su alto significado en la importancia que se le dio a partir de entonces, a los talleres de encuadernación, tanto artesanales como industriales, y convertirse, los encuadernadores, en promotores y empresarios.

El texto de su catálogo da muestra de sus intenciones. Decía así:

“Los muchos años de existencia que cuenta mi establecimiento de encuadernación, su importancia siempre creciente y las muchas obras notables que de él han salido, son una prueba patente de que he contribuido en la obra de adelantar dicho arte, más por amor al mismo que por idea de lucro. No me ha dominado la mira de exclusivismo ni he ocultado nunca las operaciones más primorosas a nadie, dando siempre las explicaciones que se me han pedido. Constante siempre en las mismas ideas y con el objeto de generalizar lo que la experiencia me ha demostrado ser más necesario al citado ramo de encuadernación, acabo de establecer un depósito general de enseres, pieles, chagrines, telas, etc., en una palabra, de todo lo concerniente a la encuadernación, donde se hallará todo reunido, sin que las personas que se dediquen a dicho arte tengan necesidad de acudir a distintos puntos para proporcionarse lo que necesitan. La práctica me ha demostrado cuales son los enseres y materiales más útiles y de mejor calidad, lo mismo que cuál es la maquinaria que reúne mejores condiciones, la que me encargaré de proporcionar a mis favorecedores al mismo precio de fábrica, sólo contando los francos a cuatro reales por comisión y cambios de letra”.

Durante este tiempo, Doménech trabaja junto a su hijo Eduard, y en algunos casos, con su otro hijo, el arquitecto Lluís Doménech i Muntaner, de quien hablaremos más tarde en el ensayo sobre la encuadernación industrial. A partir de la edición del catálogo, el taller de Santa Mónica recibe encargos de muchas ciudades, al margen de Barcelona, acrecentando la fama del establecimiento, dando lugar al peregrinaje de jóvenes aprendices de encuadernación, actuando casi como una escuela del ramo. De los discípulos de esta casa, podemos encontrar los nombres del dorador Miquel Cornadó, de Josep Ruiz, de Jaime Rovira y Adán y de Hermenegildo Miralles.

A la muerte de Pere Doménech, en 1875, continuó su labor su hijo Eduard, a quien años más tarde le veremos figurar como miembro destacado y activo del Institut Català de les Arts del Llibre, y como uno de los más prolíficos talleres de encuadernación industrial, de donde salieron las encuadernaciones más espectaculares para la colección “Arte y Letras”.

Josep Ruiz (1844-1899), fue uno de los discípulos del taller de Doménech. Feliu Elias en su tratado inédito, lo coloca trabajando en el taller de Vermell en 1841, fecha que se contradice totalmente con la de nacimiento que dan Trenc y J.F. Ràfols. Lo cierto es que fue aprendiz de Vermell y después de Doménech. En 1864, marcha a Valls trabajando allí hasta que regresa a Barcelona en 1881, donde inaugura un taller de encuadernación en la calle Còdols. Como quiera que había aprendido la técnica del dorado a mano con Doménech, el cervantista Leopoldo Rius, acudió a su taller para corroborar dicha técnica. Rius no quedó del todo satisfecho, pero entendiendo que estaba ante un posible maestro, - aunque la maestría en el dorado a mano difícilmente se consigue a los 37 años - le ofreció dirigir algunas decoraciones que deseaba para sus encuadernaciones, además de ofrecerle todo su conocimiento de los estilos históricos de la encuadernación. Josep Ruiz aceptó esta suerte de contrato tácito, y pudo admirar en la biblioteca de Leopoldo Rius, las notables encuadernaciones francesas que poseía. Ruiz quedó entusiasmado ante el descubrimiento de todo lo que se podría llegar a conseguir si dominaba el dorado a mano, y se puso de inmediato a perfeccionarse en todos los aspectos de la encuadernación. Así pues, estamos de un nuevo ante un autodidacta, que

como Doménech, intentaría superar el vacío existente en el arte ligatorio, consiguiéndolo en muchas de sus obras, pero sin llegar nunca a esa rara e inusitada perfección francesa. Los bibliófilos barceloneses, Marià Aguiló, Isidre Bonsoms, Arús i Arderiu, Batlló, Massó i Torrents, etc., lo consagraron entonces como máximo encuadernador, junto con Montserrat, y le honraban con su amistad y constantes visitas a su taller, que se convertiría pronto en tertulia bibliófila. En su necrológica de Ruiz¹⁶, Massó i Torrents lo presenta como una “mente ágil, de espíritu despierto y siempre inteligente”, rasgos que caracterizan a quienes de forma independiente superan las carencias pedagógicas inexistentes. A partir de su *alumbramiento* en casa de Leopoldo Rius, Ruiz no parará en gastos, comprando y encargando toda suerte de hierros de buen dibujo, especialmente de Grolier, Maioli, Venecianos y Monásticos. Comprará pieles de calidad y se dedicará al estudio de la restauración de libros en manuales franceses de la época.

Su taller fue agrandándose de forma imparable: montó tienda en la misma calle Còdols para después tener que volver a agrandarla, ayudado por su mujer en la cuestiones administrativas y directivas, debido a su ineptitud en la capacidad de dirección de su taller.

De una manera general, Massó i Torrents señala tres direcciones en sus encuadernaciones:

1. Encuadernaciones de *Estilo* o de bibliófilo.
2. Encuadernaciones de *Biblioteca*.
3. Encuadernaciones de *Fantasía*.

Las primeras fueron en las que trabajó con más entusiasmo, no llegando, como dije más arriba, a la exactitud del dorado francés. Massó i Torrents señala que alcanzó “una gran pulcritud en la distribución del oro, en la selección de las pieles, en el dorado y cincelado de cortes”.

De las encuadernaciones de *Biblioteca*, como es de imaginar, son de las que más hizo por razones actualmente vigentes de conservación de libros. Sus encuadernaciones en esta dirección, solía hacerlas en combinación con pieles, pergaminos y papeles, destacando por el uso de los tonos claros, en una voluntad de reaccionar contra la tiranía de las pieles oscuras y romper con su monotonía monocroma en los anaqueles de la bibliotecas. Una vez vistas una cincuentena de estas encuadernaciones que se conservan en la Biblioteca de Catalunya, hemos de diferir completamente de Massó i Torrents, ya que hemos podido contemplar la escasa “pulcritud en la distribución del oro”, sobre todo en los filetes de los lomos, en los arquillos y pequeños hierros, sin hablar de los títulos que por regla general estaban bastante torcidos.

Para las encuadernaciones que Massó denomina de *Fantasía*, tenía un predisposición especial, que según el autor, solía acometer las tapas del libro como “lo mateix que un dibuixant inaginaria l’il·lustració d’una coberta”. Josep Ruiz murió el 25 de abril de 1899¹⁷.

Montserrat Esteban Orbáiz (Barcelona, 1860-1922), fue otro de los encuadernadores predilectos de los bibliófilos catalanes durante este último cuarto del siglo XIX. Hijo de otro encuadernador, Segundo Esteban, establecido en Barcelona entre 1860-1870, marchó a París en 1878 donde cursó estudios de encuadernación artística, regresando de

¹⁶ Jaume Massó Torrents, Sobre l’encuadernador Josep Ruiz. *Revista Gráfica*, 1900, p. 9-11.

¹⁷ Trenc nos da la fecha de su muerte en 1897.

nuevo para trabajar en diferentes talleres del momento. Volvió a París, para seguir perfeccionándose sobre todo en el dorado a mano, hasta que vuelve definitivamente en 1886, a propuesta de Isidre Bonsoms, quien le ayudó a establecerse en el taller de la Ronda de San Pedro, 70, a la muerte de su padre ocurrida en 1888, ampliándolo y perfeccionándolo con nuevos útiles y herramientas. En la colección Bonsoms de la Biblioteca de Catalunya, se conservan muchas encuadernaciones de este maestro, ya comentadas por Emilio Brugalla en sus “Tres Ensayos”. Matilde López Serrano¹⁸ lo confunde con Luis Esteban Ripaux¹⁹, hijo y discípulo de Montserrat, a quien sucedió tras la muerte de éste. A Luis Esteban lo encontraremos trabajando en la primera y segunda mitad del siglo XX, con encuadernaciones ejecutadas de gran calidad, de estilos clásicos y modernos y algunas en colaboración con el esmaltador Modesto Morató que realizaba pequeños camafeos y placas para las tapas.

Jaime Rovira y Adán (Barcelona, 1854-1908), es otro destacado encuadernador, que tendrá un papel más destacado en la enseñanza de la encuadernación en Catalunya, que como artista. Rovira se dedicó, después de años perfeccionando su oficio, a la enseñanza de la encuadernación en la escuela práctica profesional del Instituto Catalán de las Artes del Libro, por entonces institución fundamental en el desarrollo y fomento de las Artes Gráficas, que tendrá un papel básico en el primer cuarto de siglo XX. En la anónima reseña necrológica de la Revista Gráfica de 1908, órgano oficial de dicha institución, queda presentada de manera somera la personalidad de este artista y pedagogo: “Todos cuantos en vida le conocieron, y en verdad que de todo el arte era conocido, rendían tributo a sus vastos conocimientos profesionales, que esparcía con inusitada modestia, considerándose el más inhábil de cuantos cultivaban el arte de encuadernar.[...] Pasó su vida estudiando y perfeccionando su labor profesional, y reunió tal cúmulo de conocimientos prácticos, debido a la experiencia que le produjo sus continuos ensayos, así en el orden económico como en el artístico, que fue el mentor de sus contemporáneos”.

José Anglada Jovenich (Barcelona, 1880-1943), encuadernador bastante particular, participó activamente entrado el siglo XX en la sección de encuadernación de la Escuela Práctica Profesional del Instituto Catalán de las Artes del Libro, cubriendo la vacante ocurrida por el fallecimiento de Jaime Rovira, de profesor de la clase de encuadernación, y más tarde, después de la celebración del I Congreso Nacional de las Artes del Libro, en 1911, participó en la creación de la Asociación Patronal de Encuadernadores, siendo nombrado vocal, junto a su socio José Basa, bajo la presidencia de Eduard Doménech. Esta Asociación se ocupó entonces de todo lo relacionado con la encuadernación a nivel sindical y patronal. Anglada tenía taller con otro encuadernador, José Basa, el cual años más tarde se dedicaría a los impresos de papel con relieves. En 1904 funda la Casa Anglada Impresor, de Barcelona.

Las encuadernaciones de José Anglada se caracterizan por unas caprichosas fantasías de pieles jaspeadas en tonos verdes tornasolados, y de ejecución algo irregular, combinadas con la composición de hierros dorados dispuestos, a veces, de manera singular, con un sentido musical de la composición, que resultan embriagadoras. De este tipo de encuadernaciones, la Biblioteca de Catalunya conserva las que hizo para el pintor y crítico de arte Sebastià Junyent Sans, quien dirigió las decoraciones para los libros de su hijo. De estas encuadernaciones, se hizo una exposición en la Sala Parés en octubre-

¹⁸ López: 1972, p. 89.

¹⁹ La confusión de López Serrano viene dada porque Luis Esteban firma sus encuadernaciones artísticas “Montserrat”, igual que su padre.

noviembre de 1904, en la reseña de la cual, desde la revista *Juventut*, Miquel y Planas aplaude la iniciativa de Junyent, de encargar buenas encuadernaciones, relativamente fáciles de ejecución, dignas del contenido del libro y del buen gusto de su poseedor. Y se congratula que “Les tapes dels llibres exposats a Ca’n Parés conseqüeixen ésser artístiques, no pas mitjançant un enfarfech d’ornamentació més propis dels treballs d’orfevre, sinò ab discreció y sobrietat, ab recursos sovint senzills y d’una execució relativament fàcil pera un daurador com cal”²⁰, terminando de felicitar a los artífices por saber interpretar tan bien los deseos de Junyent. Estas encuadernaciones van firmadas en el lomo como Anglada & Basa.

Discípulo adelantado de Anglada fue Vicente Quelart, nacido en Badalona en 1893, que al salir de su taller, trabajó para el “Foment de la Pietat”, estableciendo más tarde taller propio. Quelart se distinguió por la armonía y maestría de sus trabajos. En especial se destacan la que realizó para una “memoria de fundación de la Casa Martín & Rossi y para otra del trigésimo aniversario de la Casa Americana “Twenty century Fox”. Se especializó en las encuadernaciones de mosaico.

El Siglo XX

El Eclecticismo como acto de Fe

El gusto que a finales del siglo XIX imperaba en las artes plásticas y decorativas, tuvo su contrapunto en el mundo del libro. El libro como objeto es un producto susceptible de ser decorado y como tal, recibe las influencias del ambiente artístico en que vive. De esto deviene que la decoración de un libro sea in-temporánea a la decoración en general y así, recibe y refleja el gusto de cada época. A finales del siglo XIX, la decoración interna y externa del libro, fue en general, del gusto predominante: el modernismo o *Art Nouveau*. Esta decoración no sólo se refleja en la ilustración propiamente, entendiendo por ilustración la que hace referencia al texto, sino también a los elementos decorativos propios del libro como pueden ser viñetas, marmosetes (*culs-de-lamp*), orlas, capitales, tipos de texto, guardas, y a la encuadernación.

En este contexto entra en juego el papel de la bibliofilia catalana de finales del siglo XIX y principios del XX. A esta bibliofilia naciente la denomina Pere Bohigas²¹ como “bibliofilia modernista” y “...es el resultado de la fusión de dos corrientes. Una de filiación romántica, compuesta principalmente de coleccionistas y eruditos, muy vinculados a la tradición y a la arqueología, y otra integrada por artistas que trataban el grabado e ilustraban libros. Entre ellos había estrechas relaciones que originaron una producción ecléctica, mezcla de arqueologismo y de invención, muy de acuerdo con la estética que reinaba entonces en Cataluña”.

En cuanto a nuestro tema de la encuadernación catalana, cuando apareció el movimiento renovador del *Art Nouveau*, como decían en Francia, nuestro Modernismo, hacia el año 1890, comienza en Francia una restauración de los estilos clásicos de encuadernación, de los estilos medievales, del Renacimiento y del Barroco, los cuales fueron recreados con una técnica insuperable y superior a las contemporáneas de entonces. Junto a este renacimiento de los estilos clásicos en Francia, tenemos en nuestro país un resurgimiento de la encuadernación artística catalana, que desde 1890 hasta 1910 aproximadamente, se caracterizará, desde el punto de vista estilístico y material, por una tendencia a la imitación rigurosa de los estilos clásicos. Junto a este renacer de los

²⁰ Reproduzco las características lingüísticas catalanas del momento.

²¹ Bohigas, Pere, *La bibliofilia modernista*, Serra d’Or, nº 135, any XII, 1970, (pp.60-63)

estilos clásicos, y sin excluirse mutuamente, tenemos la encuadernación modernista que perseguía, en definitiva, la misma finalidad que la otra encuadernación de arte, pero con temas y técnicas modernas, desde 1910 hasta 1918 aproximadamente. Este tipo de encuadernación mantiene, por lo general, el tono que caracteriza al movimiento artístico de la época.

Los principales promotores de este tipo de encuadernaciones fueron el industrial Hermenegildo Miralles y Ramón Miquel y Planas. Alrededor de ellos dos, figuras capitales de las artes gráficas en general y del arte ligatorio en particular: Rafael Ventura, dorador; Joaquim Figuerola, grabador, dibujante y teórico de las artes del libro; Josep Roca i Alemany, grabador, Pierre Schultz, encuadernador y dorador y Pierre Guèrin, dorador.

Nacimiento del Modernismo catalán

La palabra modernismo en el ámbito catalán aparece de manera regular el año 1884 en la revista “L’Avenç”, que es por antonomasia la revista madre del modernismo, dirigida por el grupo que va a llevar a cabo este concepto en Cataluña. En los años 90, y hablando desde un punto de vista artístico, Fontbona²² nos recuerda que modernismo era todo lo que se consideraba moderno, todo aquello que era nuevo, y en el campo artístico, lo que era nuevo y lo que era moderno, se entendía venía de París, que constituía el centro de la cultura artística del momento. Y lo que era nuevo y moderno en París eran dos cosas: una, el Naturalismo, en el sentido que le daba Zola, aplicado a la pintura, que es el Impresionismo. Y otro más moderno, representado por los artistas franceses de última hora, que era lo que después se fue concretando más con lo que se llamó Simbolismo. Naturalismo o Impresionismo por un lado y Simbolismo por otro, son correlativos, -según Fontbona²³- en el arte francés: primero aparece el Impresionismo desde 1874 en la exposición del taller de Nadar, y el Simbolismo, de hecho, no tuvo gran importancia hasta los 90.

En cuanto a los artistas catalanes que fueron a París y que pudieron palpar este nuevo ambiente, en principio se sintieron mucho más atraídos por esta primera corriente que ya estaba consolidada, por esta corriente impresionista y, por eso, en los 90, cuando a través de la misma revista “L’Avenç”, el crítico Raimon Casellas consagra este nombre de Modernismo, lo refiere a esta tendencia del arte que lo relacionaba más o menos con el impresionismo. Será después, a partir de 1895, cuando se introducirá, ya de manera decisiva, este componente simbolista que será el que dará origen a este Modernismo, entendido como Art Nouveau, arte floral, un arte decorativo como el de las vidrieras, la joyería o, como veremos, la encuadernación.

Hasta aquí la influencia de raíz francesa. Después está la raíz inglesa, también considerada modernista, porque también era un arte moderno, que es la que se basaba en la corriente Pre-rafaelita inglesa, corriente muy ligada a la simbolista. De esta manera tenemos que la corriente francesa nos llega a través de Ramón Casas y Santiago Rusiñol -por nombrar sólo a dos- y el modernismo de raíz inglesa nos llega a través de Alexandre de Riquer, que será uno de los elementos fundamentales en las artes gráficas catalanas, y creador también de algunas de las encuadernaciones de estética modernista que veremos.

De estas dos grandes corrientes, la francesa de raíz impresionista y naturalista por un lado y simbolista por otro, y la inglesa, de carácter simbolista y literario, se ha consagrado lo que de manera popular se ha llamado en Francia Art Nouveau, Modern

²² Fontbona, Francesc, *Dibuix i cartellisme en l'època modernista*, Serra d'Or, nº 135, any XII, 1970, (pp.148-161)

²³ Vid. Nota 10.

style en Inglaterra y Modernismo en Cataluña. El Art Nouveau es el arte en la que todas las artes que hasta ahora han estado menospreciadas, las llamadas artes menores o decorativas, vuelven a tomar un cariz extraordinario, y tiene su principal origen en aquella Inglaterra que conoció Alexandre de Riquer y que se remonta, no a los años en el que él estuvo allí, que era la década de los 70, sino mucho antes, y que tiene dos nombres básicos: el de William Morris y el de Walter Crane.

William Morris, hombre complejo, artista completo en todos los sentidos y teórico del arte, no es de la generación de los artistas modernistas catalanes o extranjeros, sino anterior a ellos. Tiene la importancia de haber predicado el retorno a la naturaleza, el retorno a la belleza natural frente a la frialdad neoclásica, y sobre todo un retorno a la pureza medieval y una predicación del retorno a los oficios artísticos. Morris concebía la sociedad de una manera utópica, consideraba que se debía volver a esta asociación gremial pequeña medieval, que es la que realiza lo obra bien hecha, y que al mismo tiempo es la que puede defender la producción artística reducida frente a los errores de la masificación en la producción artística que ya se daba en su época. La arquitectura y las artes aplicadas derivadas del neoclasicismo se habían anquilosado, de tal manera, que lo que fueron los oficios artísticos prácticamente habían desaparecido o se habían devaluado. El quiere potenciarlos de nuevo, con una ideología progresista. Es uno de los destacados jefes del socialismo inglés de la época y también –y con esto liga una de las principales escuelas de la época-, un prerrafaelista. Se puede considerar que William Morris comenzó a tener una influencia decisiva sobre todo el arte europeo y la concepción del arte europeo, a partir de 1870.

Continuador de su línea, es Walter Crane, en quien aparecerá una de las características típicas del que sería el Art Nouveau, que es el valor dado a la línea. Si William Morris fue dado a la teoría y a la simetría, Walter Crane rompe esta simetría, basándose en elementos naturales, elementos florales sobre todo de su país. Hace aquellas tiras de planta que serán más tarde la característica definidora del Art Nouveau. Walter Carne es pintor, ilustrador, teórico, etc. Es otro hombre completo y es el que presidirá la sociedad denominada “Arts and Crafts”, entidad fundada en Inglaterra para potenciar la creación de todo este nuevo mundo artístico de las artes menores que había iniciado William Morris, y que tanto ha dado a las artes gráficas en general y a la encuadernación en particular.

Dentro del Art Nouveau se encuentran las características siguientes: floralismo y artificiosidad. Los artistas del Art Nouveau toman temas florales y los componen artificiosamente, con esa curva sinuosa bien característica. Otra de sus características es la de los colores planos, es decir, lejos de lo que es el Naturalismo, de lo que son los valores, las luces y las sombras, los artistas del Art Nouveau se centran en colores uniformes, como veremos en algunas encuadernaciones realizadas en mosaico de pieles. Si han de pintar un personaje vestido de rojo, es frecuente que este rojo sea absolutamente uniforme. Otro elemento es el japonismo. La estampa japonesa en aquellos momentos es un descubrimiento en Europa, y su influencia se centra también en otro tipo de floralismo y en una asimetría y delicadeza propios de los componentes del Art Nouveau.

La encuadernación catalana: primeras dos décadas del siglo XX

Hemos visto como la encuadernación en Cataluña comienza a mediados del siglo XIX a resurgir bajo la iniciativa de Pere Doménech i Saló, que vuelve a incorporar el uso de hierros para el dorado y edita un catálogo de maquinarias y herramientas de encuadernación. Desde la última década del siglo XIX y las primeras décadas del siglo

XX Barcelona es la ciudad más importante de la península como centro de producción editorial y donde se van transformando los pequeños talleres de encuadernación como son los de Hermenegildo Miralles, Miquel Rius y Àngel Aguiló, - hijo del bibliófilo Marià Aguiló-. En todos estos talleres se inauguraron secciones dedicadas a la encuadernación artística, debido al gran vacío que había por entonces de encuadernadores que pudiesen asumir las necesidades de la conspicua bibliofilia que por entonces continuaba en Catalunya. En aquella época, los bibliófilos²⁴ como Isidro Bonsoms, Pau Font de Rubinat, Marià Aguiló, Leopold Rius, ya encargaban sus encuadernaciones al encuadernador Montserrat o a Ruíz. A partir de ahora, estos mismos bibliófilos y los más jóvenes, representados en Joaquim Montaner, Farau de Saint germain o Ramon Miquel i Planas podían acudir entonces, a los talleres de estos recuperadores del arte de la encuadernación, para encargarse de sus más ambiciosos proyectos de encuadernación.

Inauguran este siglo dos grandes talleres de encuadernación artística e industrial, el taller del industrial Hermenegildo Miralles (1859-1931) y el taller Miquel-Rius. Estos dos talleres monopolizarán la creación ligatoria durante años, hasta casi la tercera década del siglo, siendo proverbiales en la encuadernación retrospectiva y en la encuadernación de gusto modernista, dos de las corrientes en boga en esa época.

Hermenegildo Miralles

La actividad encuadernadora de Miralles comienza en los talleres de Pere Doménech, uno de los nombres más importantes de la encuadernación catalana de las últimas décadas del siglo XIX, a quien se le debe la restauración del uso del dorado a pequeños hierros y el inicio de la actividad de la encuadernación industrial, en donde trabajó como directivo de la sección de encuadernaciones industriales antes de independizarse y formar taller propio.

Miralles, años más tarde y después de haber montado su gran taller de artes gráficas, consciente del vacío que planeaba entonces en el arte de la encuadernación y del dorado a mano en Catalunya, y junto con su afán por lo bien hecho, por la calidad y por la armonía, montó un pequeño taller de encuadernación artística, ubicado frente a su gran taller de litografía y encuadernaciones industriales, en la calle Bailén número 70, de Barcelona.

El temperamento activo e innovador de Miralles le obligaba siempre a dotarse de los adelantos más modernos en pro de una perfecta ejecución. Como nos dice Brugalla, “son evidentes la inquietud y el dinamismo que en todo momento animaban sus siempre renovadas ideas y así, al proponerse que de su taller salieran encuadernaciones artísticas, no se entretuvo en divagaciones y tanteos de dudoso resultado: le pareció, con gran acierto, que el medio más rápido y sin esfuerzos estériles para alcanzar su fin, o sea, para hacer la encuadernación de arte tal como él la concebía –ilustrado por sus constantes viajes por el extranjero y sus visitas a las más importantes bibliotecas y museos de Europa- consideró que sería interesante traer un dorador francés y adquirir herramientas y material de todas clases”²⁵.

²⁴ Para mayor información sobre el renacimiento de la bibliofilia catalana en el siglo XIX hasta 1910, ver la obra de Pilar Vélez, *El Llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista* (1850-1910), obra, a mi parecer, fundamental.

²⁵ Brugalla, Emilio, *Tres ensayos sobre el arte de la encuadernación*, Madrid, Ed. Ollero & Ramos, 2000. pp.109-110.

Hay que tener en cuenta que Miralles realizaba encuadernaciones industriales de lujo desde 1882, para la editorial Montaner y Simón, con las características propias de estilo, tendiendo hacia un decorativismo expresivo, un esteticismo depurado y un modernismo de tendencias *Art Nouveau*, que a lo largo de los años fue apareciendo en los libros de esta editorial. Esta experiencia le permitiría adentrarse en la decoración artística de las encuadernaciones artesanales, despreocupado por los posibles inconvenientes que podrían surgir, ya que tuvo claro que en vez de mandar a alguno de sus operarios a estudiar a Francia el arte de la encuadernación, lo mejor y más económico sería traerse a alguien de allá que trabajase para él. Miralles sabía que los deseos de los bibliófilos había que cumplirlos con la mejor de las disposiciones y que de nada valdrían los inútiles esfuerzos de los talleres, de copiar estilos clásicos y antiguos sin una formación adecuada, imposible en la Barcelona del momento.

Pierre Schultz y Joaquim Montaner

Debido a sus amistades en Francia dentro del ramo de las artes gráficas, Miralles supo de un dorador alsaciano que, huyendo de la guerra franco-prusiana se refugió en París. En 1891, con el espíritu de los desarraigados, Pierre Schultz, que así se llamaba este dorador nacido en 1866, aceptó la oferta de Miralles de instalarse en Barcelona y trabajar como único dorador en el taller, para atender la demanda de los bibliófilos con los que, además de una relación comercial, le unía una relación de amistad.

Desde entonces, el taller de la casa Miralles fue frecuentado por todos estos bibliófilos que veían cómo sus aspiraciones de conseguir un renacimiento en el arte de la encuadernación en Catalunya, estaba dando sus frutos.

Además de todo ello, Miralles le propuso a uno de sus mejores clientes, Joaquim Montaner, hijo de Ramón Montaner, fundador de la editorial Montaner y Simón, y Conde de la Vall de Canet, que dirigiera esta nueva sección de encuadernaciones artísticas. Los bibliófilos eran en su mayor parte los grandes estudiosos del arte de la encuadernación y por tanto, la dirección y adiestramiento por parte de un bibliófilo en la decoración exterior de los libros, no era nueva.

De este taller, al que muy pocos tenían la suerte de traspasar sus puertas, salieron las más bellas y perfectas encuadernaciones de la época. Para la realización de las encuadernaciones, Miralles encargó a un taller de París que “le encuadernaran varios libros de los que sólo uno estuviera terminado y se hallaran los otros interrumpidos en cada una de las diversas fases de la encuadernación, quedando así al descubierto todos los detalles y operaciones ocultas, a fin de poder apreciar el proceso de su montaje y hacer su estudio con toda minuciosidad”²⁶.

Antes de invertir todo este afán en la recuperación de las técnicas tradicionales, las encuadernaciones de Miralles adolecían muchas veces de no ser siempre apropiadas al libro que cubrían y también de no estar su lomo a la altura de las tapas. Estos pequeños defectos fueron debidamente subsanados por sus operarios en cuanto supieron realizar todos los procesos adecuadamente.

Estos operarios fueron los encuadernadores Luis Robles, Sebastián Jover, Joaquín Brustenga y Salvador Palet, que trabajaban además en la encuadernación industrial. Robles destacó por su habilidad y pericia en los gofrados y planchas tiradas en oro, al

²⁶ Íbidem, p.110.

relieve; los demás destacaron por una fina ejecución en la encuadernación, cuidando con esmero el cuerpo de la obra y recubriendo los volúmenes con perfección.

La biblioteca de Joaquim Montaner²⁷ quien dirigirá personalmente los trabajos de Schultz, comenzó a lucir encuadernaciones con decoraciones retrospectivas, elegidas entre los más complicados diseños, extraídos de las revistas especializadas de la época. Además, como coleccionaba obras españolas antiguas con sus encuadernaciones coetáneas, se servía de éstas como modelos y temas de inspiración para el decorado de sus encuadernaciones. Éstas, llevaban normalmente el superlibris de su propietario, bien en la tapa anterior, bien en la contratapa, y siempre centrado dentro de la decoración. En su mayoría son encuadernaciones de estilo *Grolier*, *Maioli*, *Aldino* o *Le Gascon*. Son encuadernaciones de una ejecución impecable, de una interpretación de estilo soberbia, y de un dorado perfecto. Las decoraciones de estas encuadernaciones no atienden a la época del libro, se limitan a interpretar los estilos clásicos, tanto en incunables, en libros del XVI o en libros del XX, libros estos últimos, editados la mayoría entre 1900 y 1910.

Son encuadernaciones que seguían el movimiento europeo de las decoraciones retrospectivas, movimiento que podríamos denominar como “la primera época” de la renovación de la encuadernación artística, que en el caso del taller de Miralles va de 1890 hasta bien entrada la segunda década del siglo XX, y que se caracteriza por la imitación de los estilos clásicos.

Les exposiciones universales y artísticas: un punto de encuentro

Con la entrada de Schultz en el taller, la Casa Miralles, asidua con instalaciones propias a las Exposiciones Universales o Artísticas e Industriales desde 1888, acude con sus encuadernaciones industriales y artísticas. Muchas de ellas eran propiedad de clientes de Miralles, entre ellos Montaner. En 1892 acude a la Exposición Nacional de Muestras Artísticas e Internacional de Reproducciones, con una instalación de 7 metros de ancho por 4 de fondo, en la que dio gran importancia a las encuadernaciones artísticas de estilo retrospectivo. En 1897 acude a la Exposición de Industrias Modernas de Madrid, “[...] distinguiéndose por su verdadero mérito sus encuadernaciones, ora lujosas, ora sencillas, pero todas artísticas”²⁸; en 1898 acude a la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, instalando además de sus trabajos de siempre, nuevas encuadernaciones artísticas; en 1900 acude a la Exposición Universal de París, donde además de volver a exponer sus encuadernaciones, entra en contacto con los más destacados encuadernadores franceses del momento como Gruel, Engelmann, Mercier, Marius-Michel hijo, Canapé, Ruban, Chambolle-Duru, Carayon, Bretault, Cuzin, David, Magnin, etc., artistas que acudieron con una grandísima representación de sus modelos retrospectivos y modernos de interpretación propia. “Les efforts de nos artistes-relieurs”, dice Lucien Layus, reportero oficial de la Section de la Librairie, “se sont portés, les uns vers la reconstitution de belles reliures anciennes, les autres vers la recherche des formules nouvelles de décorations”. Mercier y Marius-Michel fueron galardonados con la máxima medalla, además de consagrar a Marius Michel, como el

²⁷ Es de lamentar que la biblioteca de Joaquim Montaner se dispersara a su muerte siendo difícil la localización de estas encuadernaciones firmadas por Schultz. En 1948 se hizo en la “Biblioteca Central”, una exposición sobre las encuadernaciones de este bibliófilo realizadas por Guérin, Schultz y Miquel-Rius. Se conservan en la Biblioteca de Catalunya una fotografías en blanco y negro de las encuadernaciones de este coleccionista, y que presumimos corresponderían a las expuestas en dicha exposición.

²⁸ “Instalación del encuadernador y litógrafo D. Hermenegildo Miralles en la Exposición de Industrias modernas”, *La Ilustración Artística*, núm. 831, Barcelona 1897

gran maestro, condecorándolo como “Chevalier de la Légion d’honneur”.²⁹ Miralles recibió el mismo galardón que estos dos puntales franceses, la medalla de oro.

Esta Exposición marcará un hito en las Artes Decorativas en general y en las artes del libro en particular. Las decoraciones presentadas, al margen de las retrospectivas, son todas de estilo modernista, de tema floral, con líneas sinuosas, muchas de nuevas técnicas como la incisión o el repujado del cuero, etc.

El trabajo de estos artistas franceses era seguido en el ámbito catalán muy de cerca, ya que sus obras estaban reproducidas en revistas especializadas como “La Reliure”, o la inglesa “The Studio” a las que estaban suscritos los bibliófilos y algunos encuadernadores ávidos de nuevas experiencias. En el taller de Miralles había una pequeña biblioteca especializada, no sólo en encuadernación artística, sino en todo lo referente a las Artes Gráficas. Contaba por ejemplo, con los cuatro tomos de Henri Beraldi de *La Reliure du XIX siècle* de 1895, con *La Reliure Française* de Marius Michel, de 1880, con las obras de Fournier, de Bosquet, de Octave Uzanne, de Derôme, y un largo etc³⁰.

Pierre Schultz, que contrajo matrimonio con una operaria de la Casa Miralles – Maria Mercadé - de la sección del cosido de libros, y con quien tuvo dos hijos, Ricardo y Enrique, muere en 1813. A pesar de que sus dos hijos eran doradores, no fueron aprendices del taller de Miralles, ya que éste, celoso de sus actividades, sólo permitía la entrada de operarios cualificados. Ricardo Schultz, que dirigía entonces la sección de dorado en el taller de Ángel Aguiló, trabajó de forma esporádica para Miralles, hasta que éste contrató los servicios de un francés, Pierre Guérin.

Pierre Guérin

A diferencia de su predecesor, y mucho más joven que Schultz, Pierre Guérin, había conocido en París toda la nueva escuela de encuadernación que había experimentado la influencia de la estética contemporánea salida de la Exposición Universal de 1900. Guérin, como parte de esta escuela, cuyo mejor representante era Marius Michel, no era sólo un maestro en la realización de las decoraciones de las tapas, sino también un refinado artista, y fue, a partir de entonces, cuando el taller se convierte en el más importante del momento, capaz de realizar perfectamente encuadernaciones de todos los estilos, destacando en el mudéjar, *le Gascon*, *Maioli*, *Grolier*, *Padeloup*, etc. Sus libros se caracterizan por una delicada ejecución y cuidada selección de materiales. Guérin realizó encuadernaciones brillantes como jamás antes se habían realizado en Barcelona, con una técnica depurada e inmejorable, de esas “rarezas” francesas que tanto ansiaban los bibliófilos catalanes y algunos de Madrid. Estos bibliófilos, bien los mencionados más arriba, bien los nuevos, que junto a Montaner serían Moliné i Brasés, Churruca, Farauto de St. Germain, Charles Deering, etc., cada vez en mayor número se acercaban al taller para requerir sus servicios. Hay que decir que, simultáneamente, estos coleccionistas encargaban trabajos a la casa Miquel-Rius, siendo la calidad de ambos

²⁹ Sobre este tema ver: Devauchelle, Roger. *La Reliure*, París, Editions Filigranes, 1995

³⁰ La donación de la biblioteca de Miralles a la BC, no sólo fue de sus libros encuadernados, sino de la biblioteca especializada en Artes Gráficas y en encuadernación, incluyendo notabilísimas obras de esta rama del arte, monografías, revistas, junto a obras de Arte Decorativo, etc. Así mismo, se conserva en la BC, un álbum ficticio confeccionado por el propio Miralles, con reproducciones y fotografías de encuadernaciones modernas francesas, inglesas, catalanas, etc.

talleres muy similar, hasta el punto que a algunas encuadernaciones con el superlibris de Joaquin Montaner, sin firmar, es prácticamente imposible adjudicarles taller.

En esta época en que Guérin asumió la sección del dorado en la Casa Miralles, comenzó a hacerse difícil la relación entre el bibliófilo y el encuadernador: los primeros exigían mantener una tradición impuesta por los estilos clásicos en los que abundaba el oro y el mosaico de hierros; los segundos y, quizá los más emprendedores, querían inaugurar la encuadernación original exigiendo la total libertad para sus creaciones. Éstos fueron ayudados por la generación más joven de bibliófilos, que apoyaron la libertad creadora de los encuadernadores, pero exigiendo, igualmente, la perfecta realización de estilos clásicos.

Pocos encuadernadores consiguieron imponer sus criterios, y los que lo hicieron, tuvieron que demostrar su capacidad y pericia en todas las etapas de la encuadernación del libro, virtuosismo en el dorado y perfección en el mosaico, para realizar sus encuadernaciones originales. Es un pensamiento totalmente actual el de que a cada libro se le debe una encuadernación, sea por contenido o sea por época.

Durante este segundo período, que va de 1910 a 1929, junto a la imitación de los estilos clásicos que continúa todavía en nuestros días, nacerá una corriente moderna, reflejo del arte modernista contemporáneo, promovido y animado por Miquel y Planas, y otros jóvenes bibliófilos, y realizado gracias a cuatro excelentes artistas: el tándem Rafael Ventura, dorador, Joaquim Figuerola, grabador y dibujante, que trabajó para Miquel y Planas, Josep Roca i Alemany, Hermenegildo Miralles y Pierre Guérin. Este estilo se alargará más allá de las fechas del fin del movimiento modernista.

El binomio Miralles-Guérin duró unos cuantos años, resultado del cual, hoy podemos observar en el catálogo de encuadernaciones de la Biblioteca de Catalunya la insuperable labor realizada por los dos, a nivel decorativo y no menos a nivel de composición. Miralles, Carlos Llobet y otros artistas anónimos, se ocupaban de realizar los proyectos para la decoración de las tapas, el dibujo, la selección de los materiales y la encuadernación. Guérin se ocupaba del resto, es decir, de traspasar el proyecto original a las tapas, sea con dorados o mosaicos. En algunos casos, pocos, Miralles también se encargaba de esto último. Hay que decir que, al margen de la calidad, nos hemos encontrado con una misma decoración en diferentes libros, salvando algún rectángulo exterior hecho con rueda o filetes, si el tamaño del libro lo requería. La calidad no mermaba a pesar del ahorro de trabajo y dinero que suponía reutilizar un diseño en varias encuadernaciones; la conjunción de artista e industrial queda reflejada en este hecho manifiesto de abaratar costes de producción.

En esta época que Miralles se convierte en uno de sus principales clientes, llegando a formar una colección de más de 160 encuadernaciones artísticas de todos los estilos, la mayoría de su propia creación.

A propósito de su biblioteca particular de encuadernaciones, en una conferencia inédita pronunciada a los miembros de la Asociación de Bibliófilos de Barcelona el 15 de diciembre de 1961, Brugalla escribe que Miralles había contratado en “París a dos doradores, Schultz y Guérin, para satisfacer a un continuo grupo de bibliófilos y encuadernar de preferencia sus libros que en un momento dado le permitieron exclamar, “tengo una biblioteca de rey”. Para exhibirla, con aparato teatral daba cita a los invitados a primeras horas del día y, según nos ha contado nuestro gran amigo y gran

librero anticuario, don José Porter, en una ocasión se le brindó una visita particular, dándole entrada en la alcoba del señor Miralles, donde, confortablemente sentado en un sillón, tuvo el placer de escuchar un magnífico concierto de violín que dos doncellas le dedicaban al pie de su lecho todas las mañanas. En una de sus charlas nos contaba el Sr. Miralles que adquirió sus vastos conocimientos sobre la encuadernación de arte yendo con un mendrugo de pan en el bolsillo a pasar días enteros en las bibliotecas del extranjero donde estudiaba los estilos y tomaba frotos de hierros que después hacía grabar para aplicarlos a las encuadernaciones que en su taller se elaboraban.”³¹

Anécdotas aparte, en la Colección Miralles de la Biblioteca de Catalunya, se conservan los resultados de estas estadías en las bibliotecas del extranjero y de la Península, adonde Miralles acudió como investigador, en busca de motivación.

Uno de los métodos usados por Miralles para la copia de estilos clásicos fue la de tomar calcos de las encuadernaciones originales que él consideraba dignas de estudio. Durante un periodo documentado que va de 1910 a 1915, sabemos que recorrió las bibliotecas más importantes de Europa y de la Península. Para ello no dudó en recurrir a los consejos de los bibliófilos, libreros y bibliotecarios, de los que requería información acerca de las que ellos considerasen los mejores ejemplares o dónde podría encontrar buenas encuadernaciones para sus estudios. O incluso, como en el caso del Marqués de Villa-Urrutia, cliente suyo y embajador de España en París durante 1914, a quien le pidió una carta de recomendación para visitar La Bibliothèque National de Paris, y que le permitieran tomar calcos, así como en la de Mazarino y en la del Arsenal.

De estos calcos recogidos en su periplo, Miralles se inspirará para realizar las decoraciones de la mayoría de sus encuadernaciones. De algunas copiará todo, de otras, tomará algunos hierros que le resultaron interesantes, y de otras, hará versiones eclécticas, mezclando elementos, colores de pieles, diseños interesantes, etc.

Esta búsqueda comenzó en el año 1910, es decir, mientras trabajaba como dorador de su taller Pierre Schultz, de quien hemos dicho que era un excelente artífice interpretando cualquier diseño clásico y poco dado a proyectos de su propia inventiva. El viaje y en algunos casos ordalía de Miralles por las bibliotecas europeas empezó por el Reino Unido, Francia, Suiza, Italia y España

Método de obtención de calcos

El método de recogida de calcos, que será el mismo que utilizara Joaquim Figuerola para sus investigaciones, consistía para Miralles en la recogida mediante frotación de todos los detalles de la decoración. Para ello, iba equipado con papel de gran formato, minas de grafito grueso y papel de calco, normalmente azul. El libro se envolvía perfectamente con el papel; antes había colocado el papel de calco azul sobre las dos tapas y el lomo. Hemos de imaginarnos la cantidad de enseres que había de llevar, como tijeras, reglas, grafitos, papeles, carpetas, etc., para poder llevar a cabo su misión. El resultado de los calcos es sorprendente, ya que con este sistema, simultáneamente conseguía el positivo en negro de grafito y el negativo en azul, siendo este último de una exactitud muy generosa.

³¹ El mecanoscrito de esta conferencia se conserva en el archivo de Santiago Brugalla.

De algunos de los calcos, sobre todo de encuadernaciones españolas y catalanas, Miralles encargó igualmente reproducciones a tamaño real, al menos lo más cercano posible a la medida original, de tal manera, que cuando encargaba al grabador los hierros para realizar una decoración igual o similar, enviaba el calco con un recorte de la fotografía del hierro que necesitaba. De esta manera, por la documentación que se conserva, se pueden ver claramente los hierros encargados y su procedencia.

Últimos años del taller

Pierre Guérin se independizó del taller de Miralles entre 1920 y 1921, montando un pequeño taller en su casa dedicado exclusivamente al dorado a mano, por encargo de diferentes encuadernadores de la ciudad, sin detenerse a discriminar las buenas o malas encuadernaciones. Brugalla nos dice al respecto que “la encuadernación con dorados a mano fue adquiriendo difusión, aunque perdiendo parte del sentido artístico alcanzado en la Casa Miralles, pues no hubo quien se dedicara con preferencia a perfeccionar la encuadernación en todos sus detalles, limitándose por lo general a dar cumplimiento de la mejor manera posible a los trabajos imprevistos que de vez en cuando se encomendaban”.³²

En 1921, Eugenio Subirana ofreció a Guérin la dirección artística de su taller de encuadernación disuadido de su destreza y calidad en los trabajos que siempre realizó para Miralles. Pero lo que artísticamente fue un éxito, empresarialmente fue un fracaso, ya que Guérin no tuvo capacidad a la hora de dirigir un taller de las características del de Subirana, teniendo en cuenta que sus conocimientos de las técnicas de encuadernación eran escasos. Ese mismo año, Guérin tuvo que dimitir, siendo sustituido por Gonzalo Masó.

Guérin se instaló de nuevo en su casa de la Plaza Real, trabajando en encargos de poca valía artística, y en varias ocasiones, trabajaría para Miralles, como lo demuestran algunas encuadernaciones firmadas por Guérin con posterioridad a 1921, y una anotación manuscrita de Miralles sobre el proyecto para *Arte Cisoria*, de su biblioteca privada, donde anota: “Mayo de 1928. Dorado groseramente por Guérin, sin cariño, sin arte, sin nada”.³³ Guérin quedó paralizado por una enfermedad, viéndose obligado a volver a París, donde, según Brugalla, falleció al poco tiempo en un hospital de dicha ciudad.³⁴

A partir de la marcha de Guérin del taller de Miralles, no sabemos el nombre de su sustituto, pero sí sabemos que Miralles volvió a pensar en contratar un dorador francés, ya que indirectamente, hemos sabido por una carta de Alphonse Chary a Emilio Brugalla, con fecha 5 de enero de 1925, que Miralles pidió un dorador a la “Chambre Syndicale Ouvrière de la Dorure sur Cuir a la main”, de París. Chary era miembro funcionario de esta cámara, y le dice a Brugalla: “...j’ai reçu l’année dernière une lettre d’un patron de Barcelone, Miralles, je crois il demanant un ouvrier, français mais il avait un drole de style et aucun de nous n’a voulu se déplacer si loin devant de vagues promesses, si j’avais pensé que vous...”³⁵

³² Vid. Nota 2, p.112-113

³³ La anotación se encuentra en el proyecto XXIII B Miralles 40 – XXIII B Miralles 42, de la Biblioteca de Catalunya, en la sección de Unitat Gràfica. No sabemos si la tardía fecha de 1928, corresponde realmente a un encargo de Miralles a Guérin, o se trata de una anotación de esa fecha a un trabajo anterior.

³⁴ Este dato no lo he podido contrastar.

³⁵ Esta carta se encuentra en el Archivo de Santiago Brugalla

No cabe duda que Guérin fue el dorador más perfecto y delicado que hubo en Barcelona hasta la llegada de Emilio Brugalla, como lo demuestran las encuadernaciones que hoy presentamos en este catálogo y que se conservan en la Biblioteca de Catalunya. Su calidad artística y su inmejorable ejecución, hacen de él el maestro de maestros, cuyo origen francés no desvirtúa en nada el carácter que dio a las encuadernaciones mudéjares y de estilos diversos. Si la perfección alcanzada por la encuadernación francesa ha dejado su huella en hombres como Brugalla, que como sabemos aprendió su oficio en París, o al menos lo perfeccionó, la valentía empresarial de Miralles al traer a Barcelona a un dorador francés, supone la asimilación completa de lo que entonces era moderno en encuadernación, y la modernidad, como ya dijimos, venía de París.

De la práctica a la teoría y de la teoría a la práctica

Ramón Miquel y Planas, teórico de la encuadernación

El otro gran taller de encuadernación fue el de la antigua Casa Miquel-Rius, dirigida por el bibliófilo y erudito Don Ramón Miquel y Planas, célebre también por sus estudios históricos de la encuadernación española y catalana.

Junto a Miralles, Miquel y Planas desarrolla una actividad de difusión y defensa de la resurrección de los estilos clásicos, ayudado para ello por grandes profesionales como Rafael Ventura y Joaquim Figuerola. Estos estudios a parte de ser bibliográficos, son prácticos, estudios que profundizan sobre la decoración de las tapas, vaciando uno a uno los hierros empleados en las encuadernaciones e inaugurando así el estudio científico del arte de la encuadernación.

Éste se dedicó a la enorme tarea de reproducir, con la mayor fidelidad y perfección posible, las más hermosas encuadernaciones catalanas y castellanas conservadas en el Archivo de la Corona de Aragón, en la Biblioteca de la Catedral de Barcelona, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en otras importantes instituciones. En su Revista *Bibliofilia*, plasmó todo su ideario histórico de la encuadernación artística del momento, ideario que llevaría años antes a la práctica y por lo tanto, se puede considerar, como un estudio científico sin precedentes en nuestro país, basado en datos concretos y no en conjeturas.

Joaquim Figuerola

Joaquim Figuerola (Barcelona, 1878-1946), dibujante, grabador y exlibrista, profesor del ICAL y de la Escuela Elemental del Trabajo, fue el máximo colaborador de Miquel y Planas, y el principal artesano de la restauración del arte hispanoárabe en la decoración exterior del libro. Durante el verano de 1909 Ramón Miquel y Planas recibió el encargo del Institut d'Estudis Catalans de realizar la encuadernación del famoso *Cançoner Gil* actualmente en la Biblioteca de Catalunya. Se dirigió a Eudald Canibell, entonces director de la Biblioteca Arús, quien le recomendó a uno de sus discípulos, un joven que entonces se estaba perfeccionando en la decoración tanto exterior como interior del libro, después de haber trabajado durante doce años como grabador sobre metal, de las matrices para estampar tapas de encuadernaciones industriales en el taller de Francesc Jorba,³⁶ habiendo sido además, aprendiz en el taller de P. Doménech. En 1905, J. Figuerola, este era el joven indicado, había efectuado un viaje de estudios a través de España para ampliar conocimientos acerca de encuadernaciones antiguas.

³⁶ Ramón Miquel y Planas en su *Restauración del arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros*, Barcelona, 1913, p. 13

Recorrió las bibliotecas más importantes de Madrid, Valencia, Toledo, etc, tomando calcos de las encuadernaciones antiguas, básicamente mudéjares, pero también de otros estilos. Para el *Cançoner Gil*, manuscrito catalán del siglo XIII, realizó una encuadernación de estilo mudéjar, no basada como se ha dicho en todos los estudios consultados, en el Missale Toletanum de la Biblioteca Nacional, sino en otra encuadernación de gusto mudéjar, el “Opúscula” de Séneca impreso en Nápoles en 1475, de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Grabó los hierros indispensables para su proyecto y como los resultados de esta iniciativa gustaron a Miquel y Planas, éste encargó a Figuerola la realización en el mismo estilo de otros nueve tomos antiguos de su colección³⁷.

A propósito de los comentarios surgidos ante la contemplación de esta encuadernación, por parte de coleccionistas, el bibliófilo Lluís Farauo de Saint Germain, en una carta dirigida a Ramón Miquel y Planas³⁸, fechada en Zaragoza el 26 de septiembre de 1911, le dice “Lo que valdria que sentissiu son els comentaris que’s fan aquí d’alt entorn de la magnificent relligadura del cançoner que fou de Don Pau Gil i Gil, l’excèntric bibliòfag que mal son grat el conservà gelosament per a ulterior goig de la gent catalana. Abans de tot se meravellen de què una peça de tal importància pogués haver estat mai escrita i no en castellano³⁹; i després segueixen lamentacions planyent-se que l’esmentat Sr. Gil no l’hagués deixada a La universitat per fer parella ab el Cançoner famós dit de Turmo, o al menys a la Biblioteca Nacional de Madrid. Una joia així en manos catalanistas la jutgen perillosa, perquè pot donar razones aparentes de nuestra pretendida superioridad. Ja ho veieu si filem prim. Emperò quan devant la làmina de “Bibliofilia” i ab més explicacions ampliatives del mèrit tècnic i artístic de la rica relligadura, se donen compta de la realitat de l’obra vostra, i sobre tot els hi fa remarcar l’infamant encuadernación que deshonra el Cançoner de Turmo, es aleshores que’l despit esclata en paraules agres dites, això si, ab aquella rialleta groga: “¡Hombre, no hay para tanto! Si viera Ud. en Madrid la biblioteca de Don Fulano! Aquellas son encuadernaciones! – No dudo que valga mucho lo de vos; pero vaya! Creo que el amor propio les ciega demasiado...”

Los expertos doradores de la casa Miquel y Rius, Miquel Bonet y, sobre todo, Rafael Ventura, realizaron las composiciones concebidas por Figuerola.

Miquel y Planas deja muy claro que no es un “revival” sino algo consecuente dentro de la bibliofilia contemporánea. Dice así: “Digamos ante todo que, tratándose de encuadernaciones, cualquier intento de resurrección de un tipo de arte retrospectivo, puede venir justificado por la necesidad de encuadernar antiguos ejemplares, a los que deba dotarse de una vestidura exterior en consonancia con el aspecto de la respectiva edición. Proceder de otro modo, será siempre una profanación artística, y los bibliófilos están a todas horas dispuestos a no tolerar en silencio todo acto del encuadernador que pueda revestir tales caracteres”.

Eliseo Trenc⁴⁰ dice que “estos trabajos, a pesar de no ser más que una restauración de un estilo antiguo, no son menos reveladoras de un cambio de gusto, de la influencia de

³⁷ Pilar Vélez, en su artículo *La encuadernación neomudéjar dentro del Modernismo catalán*, incide en el hecho de destacar como particularidad del “revival” goticista la introducción de estas encuadernaciones dentro del ámbito del modernismo. Yo rechazo con reservas esta idea, ya que estas encuadernaciones se hicieron sobre libros antiguos, en un modo de darles una decoración consecuente. Otra cosa sería, si, sobre libros editados dentro del período modernista, se hiciera una interpretación de estilo neomudéjar.

³⁸ Carta que se conserva en el epistolario de Ramon Miquel i Planas que se conserva en la Biblioteca de Catalunya

³⁹ Subrayado del original

⁴⁰ Eliseo Trenc, *Las artes gráficas de la época Modernista en Barcelona*, Gremi d’Indústries Gràfiques de Barcelona, Barcelona 1977

la estética decorativa del Modernismo, una de cuyas fuentes está, precisamente, en su primera época esteticista, en el arte extremo decorativo del Islam, que mezcla sabiamente curvas y almocárabes en composiciones rigurosamente geométricas, pero que dan una gran sensación de libertad.” Insisto en mi parecer: Miquel y Planas, en su papel de bibliófilo no pretendió jamás darle un gusto modernista a la decoración exterior de estos libros antiguos, sino darle una decoración adecuada a la época del libro, -recordemos que todos son de entre 1531 y 1548-.

Sin embargo, Miquel y Planas plantea su opinión sobre la utilidad de los elementos mudéjares para la encuadernación de libros modernos, a lo que añade su parecer de poder crear tipos de estilo mudéjar, “concebidos dentro de las características de la decoración actual,[...], donde los artistas que se ocupan en el enriquecimiento exterior del libro, tendrán sin duda ocasión de dejar correr libremente su fantasía”.

Figuerola, que se había ganado la confianza de Miquel y Planas, pudo entonces “dejar correr libremente su fantasía” realizando a partir del *Cançoner Gil*, encuadernaciones en estilo modernista, utilizando incluso técnicas nuevas en el panorama de la encuadernación catalana: abandonó los dorados e introdujo la técnica del pirograbado para la obtención de líneas sobre cuero, la incisión sobre piel, la técnica de la miniatura sobre pergamino, la incrustación y la pintura sobre piel.

Figuerola que llegó a ser el director artístico de la Casa Miquel-Rius y colaborador asiduo en el taller de Àngel Aguiló; en 1920 se hizo cargo de la dirección del Instituto Catalán de las Artes del Libro, donde llevó a cabo una renovación en la Escuela Práctica, instaurando nuevas enseñanzas técnicas; editó bajo los auspicios del Instituto varios opúsculos, hoy de valor bibliófilo, sobre diversas ramas de las artes gráficas, como “La calcografía y sus técnicas” en 1930, “La xilografia i les seves tècniques” en 1931, etc. Además de destacado exlibrista y gran conocedor de todas las artes del libro, fue reconocida su valía con el premio “Deu Mata”, en 1913, consistente en medalla de plata y diploma.

Rafael Ventura

En cuanto a Rafael Ventura, (Barcelona, 1883-) el otro tándem del taller de la Casa Miquel-Rius, fue discípulo del dorador Juan Valls, de la Casa Estivill, y prototipo del joven autodidacta, como lo fue Ruiz, en el arte del dorado a pequeños hieros. Ventura fue compañero fundamental en la labor de Figuerola cuando fue requerido para solucionar la encuadernación para el *Cançoner Gil* y el resto de encuadernaciones mudéjares, ya que fue él junto a Figuerola, quien buscó las soluciones técnicas para los ángulos, complejidades que los artesanos del siglo XV obviaron, precisamente por complicadas⁴¹. Así lo entendió Miquel y Planas, dejando en las columnas del volumen I de *Bibliofilia*, su recuerdo a Miquel Bonet y Rafael Ventura, “que, sense la bona voluntat y intel·ligencia d’aquests dos discretíssims cooperadors nostres, rès no hauríem pogut intentar per a la susdita restauració de l’art hispano-aràbiga en el decorat exterior dels llibres”⁴².

Además de su trabajo en la Casa Miquel-Rius, desempeñó el profesorado de las clases de encuadernación en la Escuela Profesional del ICAL. El papel que tuvo Rafael Ventura en esta Escuela fue básico, ya que diseñó lo que sería el programa pedagógico de la Clase de Encuadernación, dividido en cuatro cursos, con asignaturas que al cabo

⁴¹ Monje Ayala atribuye la solución de los ángulos únicamente a Figuerola.

⁴² *Bibliofilia*, vol I, p. 381

de cuatro años, darían al estudiante toda una labor integral en torno a la encuadernación artística e industrial⁴³.

A parte de estos dos talleres, el de Miralles y el de Miquel i Planas, con todo su gran equipo de profesionales, destacan en la encuadernación catalana otros nombres que liderarán el arte de la encuadernación, nombres que al margen de ser independientes profesionalmente, estarán muy ligados a los dos grandes talleres a que ya nos hemos referido.

Josep Roca i Alemany

Uno de estos grandes encuadernadores de la época fue Josep Roca i Alemany (Ripollet, 1865-Barcelona, 1937). A él se le debe la introducción del arte del repujado y cincelado del cuero, arte que estaba en boga en París y Berlín, ciudades a donde acudió durante temporadas, para aprender el oficio. Antes había estudiado en Llotja y se había establecido como aprendiz en el oficio de grabador en el taller de Rosendo Gelabert.⁴⁴ En París trabajó durante tres años para la casa Souze. A su vuelta a Barcelona se convierte, como hemos dicho, en el introductor de la técnica del repujado de cuero, además de grabador de planchas para encuadernaciones, trabajando principalmente para Doménech, Miralles y Montaner y Simón. En la Revista Gráfica de 1900, aparece un anuncio de su sociedad Roca & Falgar, en donde reproducen el facsímil de un repujado de piel, y una suerte de manifiesto en donde explican su actitud frente a la encuadernación artística del momento, y el hecho de dignificar la encuadernación con su nueva técnica del repujado del cuero. En el manifiesto “señala una nueva etapa en los anales de la encuadernación española. Pues hasta el presente el relieve se ha limitado a los conocimientos reales de formas geométricas, combinadas con el dorado a mano, y a los fondos llamados de mosaico. Por lo cual quedaban excluidos de la encuadernación los principales elementos decorativos, de líneas libres o accidentadas. Desde ahora, gracias al nuevo procedimiento, podrá interpretarse fiel y exactamente cualquier original que se nos confíe para cubiertas artísticas de libros, albums, etc., sin que sea obstáculo la forma en que el artista haya concebido y desarrollado su obra. La ornamentación de todo género, la figura, el estilo, en fin todas las manifestaciones del arte decorativo caben en la labor manual, artística, del cuero repujado.”

El año 1904 marca un punto de inflexión en la obra de Roca y Alemany: el Instituto Catalán de las Artes del Libro, organiza en noviembre, una exposición de encuadernaciones artísticas entre las que habían varias obras en cuero repujado de Roca, que fueron elogiadas por la crítica, en un artículo publicado en La Vanguardia, que alude a la maestría del artífice y al “buen gusto en los motivos ornamentales, la habilidad con que están dispuestos, el adecuado relieve para que todo tenga la debida calidad, conseguida merced a una factura que interpreta con fidelidad los elementos de la naturaleza, que sirven de base a las respectivas composiciones desarrolladas por el artífice en los cueros que magnifica con su artística labor”.⁴⁵

⁴³ Este programa se encuentra en el fondo documental del ICAL conservado en la Biblioteca de Catalunya.

⁴⁴ El taller de Gelabert estaba especializado en el grabado y cincelado de sellos, medallas y planchas de encuadernación. Gelabert trabajó también al igual que Roca, para la Casa Subirana. En 1900 el taller estaba ubicado en la calle Molas, 14, de Barcelona.

⁴⁵ Esta crítica se publicó íntegra en un artículo de la Revista Gráfica, Barcelona, 1903-1904, pp.15-17, titulado “Trabajos en cuero repujado para encuadernaciones de lujo, por José Roca Alemany”. Pilar Vélez la reproduce igualmente en el *Catàleg del Museu de les Arts Gràfiques*, “La Col·lecció Joseph Roca y Alemany”, p.28.

Ese mismo año aparece un artículo en *Hojas Selectas*, titulado “Repujado del cuero y sus aplicaciones artístico-industriales”, en donde se resalta justamente el hecho que da esta técnica a la libertad creadora del artista. El artículo reproduce muchas encuadernaciones de Roca, además de dos procesos del cincelado y del repujado. Añade además los comentarios sobre la Exposición de París de 1900, en donde se habían mostrado muchas encuadernaciones francesas y alemanas en cuero repujado y cincelado, de gran calidad, exposición a la que acudió Roca y de la que volvió inspirado.

Roca interpretó con esta nueva técnica los diseños de los más cotizados dibujantes e ilustradores de la época, como J. Triadó, J. Pascó, Manuel Durán, etc., pero sobresaldrían siempre sus composiciones, normalmente en un estilo decorativo “Art Nouveau” que “obeeixen al gust per les formes ondulades i florals, per les composicions asimètriques i pels colors esvaïts, tan representatius del nou corrent”⁴⁶. Esta técnica, la engloba Pilar Vélez dentro del “revival” de espíritu ochocentista, de recuperación de estilos antiguos, pero en este caso, de recuperación de “una técnica i uns materials tradicionals –el repussat i les pells”. En el número de julio a diciembre de 1907, la *Revista Gráfica*, reproduce la encuadernación para *La Sagesse et la Destinée* de Maeterlinck, obra insuperable de Josep Roca remarcando, que este trabajo “es el ultimátum hasta la fecha de la encuadernación moderna, por ser lo único que restaba para ponernos al nivel de los más reputados artífices de allende las fronteras”⁴⁷.

El taller de Ángel Aguiló y Pedro Torras

Pedro Torras de Barcelona, que había montado taller en la última década del XIX trabaja para los bibliófilos catalanes con cuidadas encuadernaciones, que encontraron un punto de holgura al asociarse alrededor de 1900 al Taller de Ángel Aguiló (1875-1947)⁴⁸, que se convertirá en escuela de grandes nombres futuros de la encuadernación, como Emilio Brugalla. El estilo decorativo de Torras y Aguiló funcionó perfectamente, en una simbiosis mutua, con la creación de encuadernaciones de estilo retrospectivo, monacales, de estética modernista, “Art Nouveau” en algunos casos, y más tarde, creaciones con frecuentes influencias de la encuadernación inglesa de Douglas Cockerell (1870-1945) y T.J.Cobden-Sanderson, (1840-1922) y de influencia germana del decorador H. August Kersten, artista alabado por Octave Uzanne y por las páginas de la revista *The Studio*.

Muchas de las encuadernaciones de Ángel Aguiló, se caracterizaron por el empleo de pasta española y valenciana, pero cuyas arborescencias no imitaban ya la llama del fuego, sino que en composiciones circulares teñía las pieles de vivos colores sobre los cuales realizaba sus reconocibles composiciones a base de pequeños hierros. En la Biblioteca de Catalunya se conservan dos espectaculares encuadernaciones salidas del taller de Aguiló que cubren las tapas del libro *Cayres Vius* y *Drames Rurals* de Victor Català. Estas decoraciones destacan por el gusto plenamente Art Nouveau, unas de las pocas manifestaciones más cercanas al movimiento europeo lejos del modernismo catalán.

Pedro Torras abandonó pronto la sociedad con Aguiló pasándole a sustituir el dorador Ricardo Schultz, hijo de Pierre Schultz, el dorador alsaciano del taller de Hermenegildo Miralles. En su taller contó también con la asesoría de Figuerola como dibujante y proyectista. Además trabajaron como encuadernadores, Ribé y Bartolomé Palua, que

⁴⁶ Pilar Vélez, *Catàleg del Museu de les Arts Gràfiques*, “La Col·lecció Joseph Roca y Alemany”, p.28.

⁴⁷ Esta obra la reprodujo después Miquel y Planas en su revista *Bibliofilia*, Barcelona, 1915-1920, p. 372b

⁴⁸ Los datos de nacimiento y fallecimiento de Ángel Aguiló, me fueron amablemente cedidos por Manel Ripoll, de Palma. Las fechas concretas son 30 de septiembre de 1875 - 17 de agosto de 1947.

más tarde se independizaron formando la sociedad Rib-Pal, en la calle Sepúlveda de Barcelona.

Ángel Aguiló fue igualmente uno de los impulsores del taller de encuadernación de la Revista L'Avenç, que, al menos en la única encuadernación que conozco firmada, presenta una decoración *Art Nouveau* muy sutil, de influencia germana en la utilización de las pieles y los hierros.

Aguiló escribió para el *Anuari Oliva* de 1907, un artículo titulado “De relligació catalana”, en la que de manera somera intenta describir el estado de la encuadernación catalana, nombrando a Doménech y a Ruiz como los más diestros del momento. Aquí Aguiló alaba la construcción del libro, el montaje interno colocándolo muy por encima del libro francés, del cual se queja que el enlomado sea exageradamente rígido impidiendo a las hojas mantenerse planas una vez abierto el libro. Pero es sincero a la hora de criticar el aspecto exterior, que lejos de la exquisitez inglesa, los encuadernadores catalanes no poseen tal minuciosidad.

En la Exposición Internacional de Bellas artes de Barcelona de 1911, Aguiló presentó una bella encuadernación de estilo “Trautz”, un Decamerone de Boccaccio que mereció los elogios más encendidos. En 1914 montó stand en la Feria Internacional de Leipzig, presentando encuadernaciones artísticas e industriales, rama que desempeñó igualmente con gusto y delicadeza.

El taller de Aguiló se dedicó igualmente a la encuadernación industrial.

De esta misma época, es el encuadernador Miquel Estivill, que tenía taller en Baños Nuevos, aunque no destaca precisamente por un buen trabajo, al contrario, más bien mediocre, pero es importante porque de su taller salieron encuadernadores de gran valía como Felipe Doménech y Julio Muntaner, que comenzó a trabajar en 1890, como aprendiz a los diez años, siendo después el heredero y sucesor de dicho taller.

Eugenio Subirana

Eugenio Subirana (Barcelona, 1855-1934) fue otro de los grandes empresarios del mundo editorial y de la encuadernación. Por su taller pasaron personajes de la talla de Guérin o de Brugalla, enriqueciendo con sus trabajos, la calidad de su taller. En el catálogo de encuadernaciones que publicó, señala que “aparte de algunos encuadernadores poco conocidos, que comprenden que un libro moderno no debe encuadernarse más que a la moderna; aparte de algún que otro artista que ha intentado introducir en la biblioteca la encuadernación alegórica, el arte del libro bello no ha producido nada nuevo”, desde Aldo Manucio. Añade que “Nosotros nos proponemos aceptar lo bueno que nos han legado los artistas de todos los siglos y adaptarlo a la época actual con los mismos procedimientos artísticos para el libro de arte y con los adelantos de la industria para el libro mercantil”. En su catálogo reproduce encuadernaciones editoriales, encuadernaciones litúrgicas, de bibliófilo, de lujo con esmaltes y corrientes.

Subirana era hijo del encuadernador Jaume Subirana, del que hablamos más arriba y muerto en 1862, y que comenzó a regentar la Casa Subirana, junto a su hermano Joaquín, en 1906. De su taller salieron muchas encuadernaciones hermosas, como es el caso de la de Josep Roca y Alemany *Dios y el César*, como *Les dues germanes*, de Guérin o años más tarde de Brugalla, quien presentó en su Casa, un Misal y el *Fausto* premiado con la medalla de oro de la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

El taller de Subirana estuvo bajo la dirección de Guérin en 1921. Si bien Guérin era un diestro dorador capaz de las encuadernaciones más perfectas jamás salidas de un taller catalán, no fue capaz de dirigir un taller de las características del de Subirana,

fracasando en su empresa años después. Cuando salió Guérin, fue sustituido por Gonzalo Masó, quien publicó entonces el hermoso catálogo de la Casa Subirana.

Antonio Torras

En 1912 abre sus puertas en Barcelona un nuevo taller de encuadernación artística, el de Antoni Torras, cuyos trabajos se acercarán más a la corriente Noucentista, con grandes márgenes en las tapas, repujados pequeños y encuadrados y una gran maestría en la ejecución. La prensa se hace eco de la inauguración del taller en estos términos⁴⁹: “[E]ns enterem ab satisfacció de la fundació a la nostra ciutat, d’un nou taller d’enquadernacions hont les coses d’art hi seràn estimades. Se tracta del establiment que ha fundat Don Antoni Torras, hont d’una manera especialíssima se conservarà ab devoció aquesta part tan interessant del llibre, en la qual l’art hi té una intervenció ben directa. El senyor Torras ha establert una secció hont cuidarà de les enquadernacions especials pera bibliòfils y de la restauració, rentat y cusit de llibres antichs. Aquesta instalació és certament d’un gran interés a casa nostra hont comptem ab la gloria d’un nucli ben nodrit d’amorosos del llibre. Al costat d’aquesta secció no descuida la part editorial, ab lo qual vol dir que abarcarà l’enquadernació baix tots els seus aspectos”. Destacan en su producción dos obras de lujo: la primera es un Missal regalado al entonces Obispo de Solsona, el dr. Vidal y Barraquer, con un diseño de Joan Fabrer y Oliver, basado en una ventana repujada donde está inscrito un relieve con escenas bíblicas. Debajo, el medallón del obispado de Solsona. Destaca de esta decoración, la utilizada para el lomo, donde colgantes bizantinos van bajando por los entrenervios. La segunda obra es un Álbum ofrecido a Don Basilio Paraíso, decorado con dibujos del calígrafo Torío. La decoración de esta encuadernación se basa en un rectángulo con decoraciones tipográficas y un medallón central, con el título dorado con tipos Bastarda. Antoni torras se dedicará además, a escribir en revistas del ramo

Hermenegildo Alsina Munné

Artista injustamente olvidado, Hermenegildo Alsina Munné (Barcelona, 1890-1980) fue de entre muchas especialidades de las artes gráficas, un excelente proyectista de encuadernaciones de arte, además de encuadernador. Tal vez uno de los más sutiles y refinados que acude al dibujo y a la pluma, sus dos armas más certeras, para acometer un proyecto de decoración. La aparición proverbial de Alsina Munné merece ser destacada en la contribución más moderna que sufriría la decoración en las tapas de un libro. Influenciado por los encuadernadores de París, Londres y Bruselas, adonde acudió de joven. Alsina fue uno de los primeros, junto a Ángel Aguiló, en utilizar las dos tapas de un libro sin solución de continuidad, dándoles un tratamiento pictórico, solución que se daba en estas ciudades, sobre todo en París. Ya no se repite el mismo motivo en las dos tapas o ninguno en el caso de la tapa posterior. Ahora, con Alsina, las dos tapas serán utilizadas como soporte horizontal de la expresión artística del encuadernador y la decoración se extenderá por encima del lomo, de tal manera que está hecha para ser mirada como se mira un cuadro. La influencia de la “Reliure Originale” en Alsina Munné es evidente, como lo será después su influencia en sus alumnos de la Escuela Superior de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona y después la del Conservatorio de les Arts del Libro, donde impartía las clases de encuadernación artística. En el Conservatorio fue profesor del gran Maestro del siglo XX, Emilio Brugalla, a quien le unía una sincera amistad.

⁴⁹ La Veu. Pàgina Artística, 16 de maig de 1912

Alsina Munné fue un infatigable investigador de las artes gráficas, desde la manufactura del papel, la composición tipográfica, las tintas, las artes del grabado, la encuadernación, la fotografía, el miniado a mano sobre pergamino, etc. Para ello tenía una predisposición especial del dibujo y el color, acompañado de una gran inventiva. Por ejemplo, en el Taller Brugalla, se conservan un gran número de dibujos a la tinta de escudos, letras, monogramas, figuras alegóricas y proyectos de encuadernaciones, dignos de estudio, que Munné realizó para Brugalla. De todas ellas, destacan las decoraciones de estilo constructivista, marcadas por líneas que van de banda a banda de las tapas.

Alsina Munné fue además, y aquí se demuestra su valía, director artístico de la empresa editorial Editions d'Art H. Piazza, de París, editorial de una calidad excepcional en el tratamiento integral del libro. En esta editorial, Alsina Munné, dejó su huella como dibujante, impresor y como excelente director. En Barcelona también fue director artístico de la editorial Gustavo Gili y de las ediciones de Eduard Doménech, que bajo el título de "Biblioteca de Grandes Maestros" editará numerosos títulos en la segunda década del siglo XX.

Alsina Munné tuvo siempre un elevado concepto del arte y una estudiada convicción de que la técnica, con su maestría, vigoriza y da superioridad a toda manifestación artística. Durante su estancia en Londres, Alsina se impregnó de las inquietudes idealistas de John Ruskin cuando postulaba la "religión de la belleza". Como homenaje a su maestro, Alsina proyectó una decoración en gran folio para el libro de Ruskin *Les set llànties de la Arquitectura*, "The seven Lamps of Architecture", libro que al parecer Alsina leyó y relejó, sintiéndose tan identificado que le dedicó a su autor este gran homenaje. Esta tapa, en cuero pirograbado y coloreado, con incrustaciones de piedras de orfebrería, recuerdan el tratamiento pictórico de las pinturas de Gustave Klimt. Las lámparas de aceiten que cuelgan de un frontispicio y el fondo serpenteado de hojas, evocan algunos de los fondos de los cuadros del pintor vienés. Otro de los proyectos que realizó dentro de este estilo, es una tapa con el título escueto de "ART", palabra que por si sola, ya revela sus sentimientos identificados con la verdadera razón de su ser, la belleza. Esta tapa descubre también los tratamientos de Gustave Klimt en las dos columnas que dividen el recuadro y en el detalle del Capitel arquitectónico.

En la Exposición Internacional de Arte celebrada en Barcelona en 1911, mostró estos dos proyectos de encuadernación que le merecieron la primera medalla. Estos proyectos los fue presentando en diferentes convocatorias de Exposiciones, siendo siempre avaladas por la crítica. En 1918 fueron adquiridas por el Fomento de las Artes Decorativas, y hoy se encuentran en la Biblioteca General de Arte, adscrita al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En 1928, bordando ya el final de la época marcada como final de este estudio, se inaugura una exposición en las *Galeries Laietanes* de Barcelona con el título de *Els XII*. Els XII era un grupo de doce bibliófilos que se asociaron bajo ese epígrafe y que para dar a conocer sus colecciones particulares, idearon esta exposición. En ella, la obra de Alsina Munné queda muy bien reflejada en la biblioteca particular de uno de los socios, su amigo Gustavo Gili i Roig. De las 22 obras que este editor presentó, cinco estaban encuadernadas por Subirana y decoradas por Alsina Munné, cubriendo todas ellas títulos franceses. Es una lástima que estas obras ya no volvieran a salir a la luz, quedando, si es que aún existen, relegadas en alguna biblioteca bien guardada.

Emilio Brugalla Turmo

Emilio Brugalla (Barcelona, 1901-1986), cursó estudios primarios hasta un poco antes de cumplir los doce años, cuando entra a trabajar como aprendiz en el taller de encuadernación industrial Gibert Reig y Trillas. Compaginó el trabajo en este taller con la asistencia a las clases del Instituto Catalán de las Artes del Libro. Tras realizar el primer curso en este centro, donde ya demostró su interés en el dorado a mano, se pasó a la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona, donde asistió a las clases de encuadernación artística que impartía Hermenegildo Alsina Munné y Enrique Messeguer. En cuanto al ambiente que reinaba entonces en la encuadernación artística y pasada ya la primera década del siglo XX, era el de una continua mejora teniendo en cuenta el atraso a que había llegado durante el siglo XIX. La encuadernación artística catalana comenzó a despegar para terminar por situarse en un puesto privilegiado, alcanzando importantes cotas de calidad. Los industriales Hermenegildo Miralles y Ramón Miquel y Planas, desde sus empresas, apoyaron e impulsaron el trabajo de cuatro magníficos artistas: Joaquín Figuerola, Rafael Ventura, José Roca y Alemany y Pierre Guérin.

En esta época fue cuando comenzaron a sonar en su oído los nombres de la casa Miralles, de Guérin y de Miquel-Rius. Era el renacer del arte de la encuadernación en Cataluña. Pero Brugalla no satisfecho y, después de haber trabajado en otros talleres sin importancia, “sin haber hecho grandes progresos en el dorado” a los quince años ingresa en el taller de Ángel Aguiló donde estuvo de ayudante acompañado del dorador Ricardo Schultz, “hijo del primer dorador francés que hubo en Barcelona afecto a la casa Miralles”. Aquí trabajó Brugalla durante cuatro años, los dos últimos en calidad de primer operario dorador y encuadernador, ya que Schultz dejó la vacante al marchar para establecerse por cuenta propia. Por entonces, Joaquín Figuerola, quien fue presentado a Brugalla por Ángel Aguiló, se convirtió en una suerte de maestro teórico y mentor, ejerciendo gran influencia sobre un joven Brugalla, impaciente por sacar de sus manos un buen trabajo. Fruto de esta influencia se conservan las primeras encuadernaciones que Brugalla realizó para el estudio del dorado con curvas, dibujos proyectados por Figuerola y que Brugalla llevó a cabo con un gusto muy de la época, cercano a la estética “noucentista”.

Figuerola y Alsina Munné serán los maestros esenciales en los comienzos del joven Brugalla a quien inculcan el sentido humanista del artista y a quien en 1921 alientan a que marche a París para que conociera el importantísimo momento que se estaba viviendo en Francia en torno al arte en general y a la encuadernación artística en particular.

A este pequeño “empuje” hay que sumar la curiosidad impenitente y el continuo deseo de aprender que hacen que se decida a dejarlo todo y, temerariamente sin contrato ni nada parecido, marcharse a París en 1921. Allí, y gracias a la recomendación de Alsina Munné, trabajó en el taller de encuadernaciones industriales Byli. Poco después, consiguió entrar como único operario en el taller de Alfred Chevalier, maestro responsable de alguna de las nuevas direcciones que se habían tomado en el mundo de la encuadernación, y donde se dedicó Brugalla a practicar la técnica del dorado y el mosaico abarcando todos los estilos decorativos posibles. Durante los dos intensos años que pasó en París, Brugalla consiguió hacer excelentes amigos entre la profesión, como fue el caso del dorador Robert París, con el que mantuvo a lo largo del tiempo una excelente relación. Durante su estadía en la capital francesa, coincidió con su maestro Alsina Munné, y con todos ellos, conoció y se alimentó de los importantes cambios que el mundo de la encuadernación estaba viviendo ya desde los primeros años del siglo XX. En su afán por aprender todo lo que le fuera posible, al tiempo que trabajaba en el

taller, asistía a las clases nocturnas de la Academia de dibujo de Montparnasse y a otras clases de perfeccionamiento profesional que se impartían en la *Chambre Syndicale de la Reliure*. Cuando terminó el curso, le concedieron el primer premio en la asignatura de dibujo que le fue entregado por la sección del libro de la *Association Polytechnique*.

Años antes de que Brugalla fuese a París, en el mundo de la encuadernación francesa, el máximo representante era Marius-Michel (1846/1925) quien fue el primero en establecer la necesidad de la existencia de armonía entre la decoración de la encuadernación y el alma del libro así como el rechazo de todo tipo de pastiche o copia, práctica bastante frecuente en este momento. Para cada uno de sus libros, creó decoraciones basadas en la utilización de las plantas y las flores naturales o más o menos estilizadas como modelos, alejándose de las decoraciones de destilo retrospectivas. En este momento tenemos que destacar a otros encuadernadores como Leon Gruel, Charles Meunier, Canape, Kieffer, Lanöe, Lortic, Mercier y Noulhac. Entrada la década de los años veinte, y como relevo del ya decadente estilo modernista y como reacción a la sinuosidad y al exceso de elaboración de éste, se produjo la aparición de un movimiento en las artes decorativas y en la arquitectura, el estilo *Art Déco*. Este nuevo vocabulario decorativo también llegó al mundo de la encuadernación de la mano de algunas personas. De entre todos, por su influencia, destacó Pierre-Émile Legrain (1889-1919), que sostenía la necesidad de sugerir y evocar la idea del objeto antes que representar el objeto mismo. Para ello, puso a punto un vocabulario de formas geométricas abstractas basado en la interferencia de líneas rectas y líneas curvas. Concebía la encuadernación del libro como un conjunto integrado y no sólo como dos planos decorativamente aislados y unidos por el lomo.

Cuando Brugalla volvió de París en 1923, para realizar el servicio militar, comenzó su relación profesional con la Casa Subirana, la conocida editorial y librería que estaba especializada en temas religiosos. Comenzó trabajando como dorador y consiguió, finalmente, formar una importante sección de encuadernación artística que pronto cobró cierta importancia. Para esta casa, presentó en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, una cincuentena de piezas. El jurado, que estaba integrado por destacadas personalidades, concedió el Gran Premio a la encuadernación del *Fausto* de Goethe, decorada con mosaicos y con hierros. Una decoración original con motivos ilustrativos de la obra según las ilustraciones del ilustrador Daragnès. Y también destacaron muy elogiosamente los grandes méritos de otra de las obras presentadas por el encuadernador, el *Missale Romanum*, una obra decorada también con mosaicos y con una pintura representando la crucifixión, obra de José Segrelles, incrustada en el centro de las cubiertas y protegida por un cristal de roca. Este fue un punto de inflexión dentro de la historia de la encuadernación española, y fue el comienzo del despegue y del éxito del encuadernador. A partir de este momento, comenzó a recibir encargos que sacaba adelante en su propio domicilio, hasta que, en 1931, con la colaboración de su hermano José cuya especialidad era la restauración del libro antiguo, abrió su propio taller en Barcelona, en el número 7 de la calle Aribau, al que pronto se incorporó, a la edad de catorce años, su hijo Santiago.

El año 1929 como hemos dicho, marcará un punto de inflexión en la encuadernación artística catalana, y a partir de este momento será Brugalla quien monopolice hasta los años 80 del siglo XX, el mercado de la encuadernación. Su obra será reclamada desde todos los rincones del mundo y hoy día no hay colección privada o biblioteca de nivel, que no posea o quiera poseer un ejemplar encuadernado por este gran artífice.

La Encuadernación Industrial

Hemos visto que en el ámbito de la encuadernación artística, el taller de Pere Doménech comenzó una restauración con el empleo del dorado a pequeños hierros, y que su taller fue motivo de peregrinaje de los jóvenes que querían dedicarse al arte de la encuadernación, tanto en su aspecto más artístico como en el profesional. Sus talleres se fueron agrandando y extendiéndose en diferentes ramas de su arte hasta montar un gran establecimiento en la calle de Santa Mónica, esquina a la Rambla, el año 1861, en el cual, por primera vez en Barcelona se emplearon las grandes prensas de dorar, cilindros, cizallas, guillotinas y, en fin, todo el utillaje moderno. Doménech se trasladó, en parte debido a la gran producción de las encuadernaciones industriales que empezaban a dominar el mercado, adquiriendo para ello la maquinaria más moderna de entonces. En este taller, aprenderá su oficio el hijo de Pere, Eduard Doménech i Montaner, hermano a su vez del arquitecto Lluís Doménech i Montaner, quien colaborará y será el ilustrador de muchas de las tapas editoriales del momento. También, como hemos visto, comenzará su andadura profesional en este taller, el joven Hermenegildo Miralles, como directivo de la sección de encuadernaciones industriales.

Un nuevo cambio de rumbo

Los actores que contribuyeron a la puesta en escena de la encuadernación industrial, fueron 4:

1. las grandes editoriales, como Montaner y Simón o Salvat, que encargan las tapas para sus libros y revistas de lujo
2. los talleres industriales, donde tenían la maquinaria para estampar y montar las encuadernaciones, siendo en sus comienzos independientes de las casas editoriales, aunque éstas, más tarde ya se equiparían con toda la maquinaria necesaria, para sobre todo, abaratar costes
3. los talleres de grabado a metal de las planchas, que vendrían a hacer la función del grabador de pequeños hierros, destacando en esta época a Josep Roca y Alemany y el nuevo sistema del fotograbado, y por último,
4. los artistas ilustradores.

La encuadernación industrial, que hoy por hoy, deberíamos a empezar a considerarla como parte de la encuadernación artística, ya que su aparición es reflejo de la historia y en su decoración se comienza a buscar la inspiración en las páginas del libro y no solamente en los estilos artísticos del momento, y sobre todo por la calidad alcanzada, es el resultado de la necesidad de “cubrir una producción editorial ya masiva y de la posibilidad de hacerlo por obra de la mecanización creciente, pero es también el resultado de no renunciar a la calidad en la cantidad.”⁵⁰

Grabadores, fotograbadores, impresores y encuadernadores hicieron, según Brugalla⁵¹, “[...] viajes de estudio, por su cuenta e iniciativa o invitados por sus jefes, obteniendo toda clase de facilidades, como, por ejemplo, don Juan Casals, de la casa Doménech y Verdaguer, quien en 1880, según describe Apel.les Mestres en la Revista del Instituto Catalán de las Artes del Libro, aprendió el arte y la técnica del fotograbado en quince días”. Joan Casals (Cuenca de Tremp, 1843-Barcelona, 1900), era de profesión litógrafo

⁵⁰ Manuel Carrión Gútiérrez, “Encuadernación española en los siglos XIX y XX”, en *La Edición Moderna. Siglos XIX y XX*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid: Pirámide, 1996, p.518-519.

⁵¹ Emilio Brugala, *Tres ensayos sobre el arte de la encuadernación*, Editorial Ollero & Ramos, Madrid 2000. p. 100

y aficionado al dibujo y la pintura. En 1880, Celestino Verdaguer, queriendo montar una sección de fotograbado en su taller, le mandó a París para que aprendiera la técnica; mediante el nuevo sistema realizó uno de sus libros más reconocidos, *La hija del rey de Egipto*, con cubierta e ilustraciones acuareladas según diseños del arquitecto Artur Mélida i Alinari. Pero del fotograbado aplicado a las tapas industriales hablaremos más adelante.

El Taller y su maquinaria

La organización de los grandes talleres y entre ellos el de Miralles y el de Eduard Domènech, estaba metodizada y dividida por secciones, en cada una de las cuales se efectuaba una operación, pasando el trabajo de una a otra, donde gradualmente se completaba la obra. Las casas editoriales que no disponían de talleres propios de encuadernación, enviaban los miles de ejemplares, en remesas formadas de ediciones enteras.

El taller de encuadernación editorial, al igual que los de los grandes centro editoriales como Leipzig, Berlín, París, Londres y Nueva York, estaban dotados de máquinas movidas, principalmente, de fuerza motriz: las hay de plegar, de coser, de serrar lomos, de volver lomos, cizallas para cortar el cartón, guillotinas para cortar los cortes, cilindros para glasear, prensas para satinar, volantes de estampar y dorar, máquinas de sacar cajos, etc.

Materia prima para las encuadernaciones

Para cubrir los libros y las revistas, a parte de la maquinaria, era necesario un mercado competente en el suministro de materiales, como cartones preparados, papeles mecánicos, telas y percales, los moarés, los papeles de guardas, las tintas grasas para los colores y el polvo metálico o con un mordiente como cama para los panes metálicos, barnices, los panes de oro, etc. Ya en la Exposición Universal de París de 1867, la empresa *La España Industrial*, de Barcelona, presentó con gran éxito comercial, indianas, percalinas y papel imitación del *chagrín para encuadernaciones*, las primeras fabricadas en España, telas para la encuadernación editorial y de lujo, cueros artificiales, etc.⁵². Para el pan de oro, existía en Barcelona, en la calle Montjuich del Carme, la Fábrica de oro y plata en hojas de Nicolás Santigosa, proveedora del mercado nacional y americano.

Las casas editoriales y las Colecciones

Hemos dicho que uno de los actores destacados en la implantación de la encuadernación editorial, son las casas editoriales, entre las que destacan Montaner y Simón, Espasa, Salvat, Daniel Cortezo, Henrich y Cia., Seix, Miquel Seguí, Miquel-Rius, Ramón de S.N. Araluce, Hermenegildo Miralles, etc., que por la gran producción de obras y tiradas que cubrían, hacía necesaria la especialización de dicho proceso.

Muchos talleres, a raíz del de Pedro Domènech, se especializaron en encuadernaciones editoriales, entre los que cabe destacar, principalmente los de Eduard Domènech y Hermenegildo Miralles, los de Salvatella, Maucci, Verdaguer, Bastinos, Subirana, Cortezo, Águiló, etc.

⁵² Información sacada de *Manufacturas Españolas. La España Industrial. Barcelona. Centenario 1847-1947*. Barcelona: I.G.Seix y Barral Hnos., 1947

La Biblioteca “Arte y Letras”

Las colecciones de libros fueron un nuevo sistema de venta del libro impreso de gran tirada. La colección más importante, comenzada en 1881⁵³ y pionera en Catalunya en la utilización de encuadernaciones industriales artísticas, fue la colección “**Biblioteca Arte y Letras**”, primero editada por Celestí Verdaguer y Eduard Doménech, más tarde por Francisco Pérez, después por Daniel Cortezo y finalmente por Manuel Maucci, con “una nueva modalidad artística, no ya simplemente realista, sino estilizada, estructural y japonizante: el esteticismo.”⁵⁴

Casi sin pretenderlo, Eduard Doménech i Celestí Verdaguer se convertirán en los pioneros de un estilo que será copiado hasta la saciedad.

Dirigida en su parte artística por Lluís Doménech i Montaner⁵⁵, y en su parte literaria por Josep Yxart, para esta colección, se contrató a los más afamados artistas, que plasman sus composiciones siguiendo las corrientes estéticas, marcadas por ellos mismos en el panorama artístico catalán: Apel·les Mestres, con composiciones planas y japonizantes, Riquer, con varios diseños de estilo *Art Nouveau*, neogótico y floral, Josep Pascó, con un decorativismo muy recargado, etc.

Los inicios de esta colección parten del año 1881. En *La Il·lustració Catalana* del 20 de abril de 1881. Tomo I. p.232, sale la reseña que dice así⁵⁶: “Baix la direcció artística del distingit arquitecte don L. Doménech Montaner s’ha comensat a publicarse una biblioteca titolada, *Arte y letras* que’s proposa fer coneixer a sos subscriptors per medi d’elegants tomos y magníficas láminas foto-grabadas, procedents de l’acreditada Casa Goupil, de Paris, las més célebres obras dels més anomenats escriptors y artistas de tots los païssos. Hem vist los primers tomos publicats per aquesta biblioteca y no podém ménos de consignar que aquesta empresa editorial será de les que més honren a los que l’han presa a son càrrech, tant per lo escullit de las obras qu’ab aquest reparto han rebut los seus subscriptors, com per lo exquisit gust artístich ab que han sabut presentarlos al públich. Contenen los tres volúms de que parlém, varias obras de Shakespeare, los cuentos d’Andersen y un treball sobre’l célebre Fortuny, del conegut escriptor senyor Yxart y realment son treballs acabats, tant per l’esmerat de son tiratje degut a la acreditada imprenta del senyor Verdaguer, com per las ilustracions que las acompanyan, degudas als més renomats artistas, com per las riquíssimas encuadernacions d’un gust inmillorable qu’honran sobremanera al taller del senyor Doménech. Los fotograbats repartits son *Lo Gyneceo*, de Boulanjer, *Diógenes*, de Gerôme y *La Creu Roja*, d’Eduard Detaille.

No podém tampoc deixar per alt los preus sumament equitatius de aquesta biblioteca, que la fan aseguible fins a las fortunas més modestas ja que per duas pessetas a la setmana reben sos subscriptors mensualment Quatre tomos magníficament encuadernats alternativament ab los acabadíssims fotograbats del senyor Goupil”.

⁵³ Para profundizar sobre las colecciones citadas, “Arte y Letras”, “Biblioteca Clásica Española”, “Biblioteca Verdaguer” y “Biblioteca Universal”, ver la obra de Pilar Vélez, “Les “Biblioteques Il·lustrades”: una nova visió de l’”Esteticisme”, en *D’Art*, nº 13 p. 201-211.

⁵⁴ Eliseu Trenc, *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Gremio de Industrias gráficas de Barcelona, Barcelona, 1977, p.73

⁵⁵ Hay un interesante estudio sobre la intervención de este arquitecto en las artes gráficas titulado “Les Arts Gràfiques” de Lourdes Figueras en *Lluís Doménech i Montaner i el director d’orquestra*, Catálogo de la exposición del mismo título celebrada en la Sala Plaça Sant Jaume de Barcelona, nov. 1989-enero-1990, Fundació Caixa Barcelona, p.89-110

⁵⁶ Transcrito en el catalán de la época

Un año más tarde aparece la revista ilustrada *Arte y Letras*, revista cuyo primer número salió el 1º de julio de 1882, editada por Eduard Doménech y Cía., bajo el lema *Per angusta ad angusta*, mismo lema de la colección Biblioteca Arte y Letras.

Los grabadores de las ilustraciones para las tapas de esta colección fueron Francesc Jorba, Josep Tersol y Josep Roca i Alemany. El taller de encuadernación, el del mismo Eduard Doménech. El adelanto conseguido por esta colección en el aspecto artístico aplicado a la encuadernación industrial, fue enorme, ya que con los adelantos técnicos, se podía reproducir “con singular fidelidad en la encuadernación, realismos y fantasías que brotaban de sus lápices y pinceles. Los editores, animados del más vivo entusiasmo, fueron abandonando las severas cubiertas leonadas, con ramajes monocromos, de la pasta española, para adoptar la encuadernación en tela, aunque reforzando su lomo con piel o pergamino en los grandes formatos, seducidos por la facilidad con que tan admirablemente recibía la mágica armonía del colorido y la bella expresión del modelado.”⁵⁷

En la Exposición Universal de Barcelona 1888, el taller de Eduard Doménech y C.ª, recibieron por sus libros rayados y encuadernaciones, la Medalla de Oro. Además, “el jurado propone al Central que, en caso de crearse una *Distinción Especial Mayor*, se digne concedérsela, atendida la importancia que la Casa ha tenido y tiene en el ramo de encuadernaciones, siendo la primera que ha introducido todos los adelantos de esta industria.”

Esta colección tuvo una vida turbulenta, pasando a manos de diferentes propietarios, aunque eso sí, las encuadernaciones continuaron durante largos años haciéndose en el taller de Doménech. El primero que tomó el relevo fue Francisco Pérez, quien la cede en 1884 a Daniel Cortezo, quien le dio el último auge, publicando grandes de títulos bajo la dirección literaria de Josep Yxart, quien ya había estado con Doménech y Verdaguer. Cortezo, bajo el mismo lema de la colección, editaría otras obras fuera de catálogo y de la colección, obras como *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, de Amador de los Rios, que fue publicando dedicando cada número a una provincia española. Y en cuya encuadernación, conservó siempre un mismo fondo de reminiscencias árabes, cambiando únicamente el grabado del escudo de la ciudad. Años más tarde, en 1892, fue el italiano Manuel Maucci quien se hizo cargo de la colección, casi limitándose a reeditar las ediciones y a sacar pocos títulos. Pero la actividad de Maucci entroncó directamente con la alta calidad de las ediciones anteriores. Palau, en sus memorias, nos describe la situación vivida por el italiano:

“Durant els set anys que vaig estar al Bonsuccés, ultra els llibres d’ocasió comerciava amb les publicacions de Maucci, que de les populars eren les que tenien més sortida. L’italià Maucci, havia començat de llibreter de vell en una escaleta del carrer Nou, 1892. Després obrí botiga al mateix carrer i ajudat per V. Acha, donà allum obretes en castellà adaptades a les necessitats del gros públic; novel·letes, cuina, jocs de mans, enamorats, màgica, somnis, etc. Tirava milers d’exemplars i tot seguit els distribuïa en tres parts, dues de les quals, als seus germans de Mèxic i Buenos Aires. Ensopegà els temps i els desigs del gros públic, i aviat eixamplà els afers, fundant la Casa editorial amb un edifici propi.

Els autors que jo despatxava més de les edicions Maucci, eren Tolstoi, Gorki, Sienkiewicz, Víctor Hugo, Annunzio, Daudet, Dostoiewsky, Eça de queiros, Flaubert, Gautier, Invernizzio, Maupassant, Renan, Rizal i Zola. Jo sempre he volgut llegir tot ço que pren nom i prestigi, per tal de judicar amb coneixement de causa entre els clients.

⁵⁷ Vid. nota 25, p.100

He pensat que el llibreter ha d'orientar la joventut i s'ha de fer digne d'opinar sobre llibres i corrents literàries en les tertúlies del seu establiment. De tots els autor damunt dits, en vaig formar un criteri. El que no vaig provar mai de llegir fou Carolina d'Invernizzio. Sempre m'han espantat els 138 volums publicats per maucchi, i observant que constitueixen els plaers de solteres i casades, sense gaire instrucció, m'imagino que llurs arguments deuen ésser semblants a aquella llarga sèrie de pel·lícules italianes en episodis interminables i que durant molt temps ens donaren tots els cinemes de Barcelona”⁵⁸.

La “Biblioteca Clásica española”

La segunda colección, “**Biblioteca Clásica Española**” (1884-1890), presenta un diseño idéntico para todas las ediciones: se trata de un dibujo del arquitecto Joseph Vilaseca, una bisagra gótica que sobresale del lomo, como si fuese un libro de lujo, de diferente color, dependiendo del volumen. Esta bisagra, de reminiscencias mecanicistas, recuerda el dibujo que hizo su amigo y socio el arquitecto Doménech i Montaner para el libro de la colección anterior, *El Nabab*, de Alphonse Daudet. El grabado, fue realizado por Josep Roca y Alemany.

La Biblioteca Verdaguer

Otra colección que renovó la imagen de la encuadernación industrial, fue la “**Biblioteca Verdaguer**” (1882 – 1884), en la que todos los volúmenes presentan una composición de Apel·les Mestres, en un estilo esteticista y decorativo, del mismo formato que los libros de la colección “Biblioteca Arte y Letras”. Esta colección la editó Celestí Verdaguer.

La “Biblioteca Universal”

La otra colección, fue la “**Biblioteca Universal**” que la casa Montaner y Simón, a partir de 1887, regalaba a los suscriptores de su revista *La Ilustración Artística*. En esta colección prevalecía el sentido comercial, y sus tapas no eran de la calidad cromática de las tapas para la colección Biblioteca “Arte y Letras”. Eran tapas de una tela ocre, granulada, sobre la que se grababa el diseño y donde único se ofrecía color, era en el lomo, que para destacar, podían ser azules, rojos o anaranjados. A pesar de esto, muchas de las cubiertas fueron diseñadas por grandes artistas del momento como Triadó, Pascó, Riquer, Gaspar Camps, Adrià Gual, Tamburini, etc. Debido al éxito de la publicación, dejó de ser regalo exclusivo de los suscriptores de *La Ilustración Artística*, para ser comercializada en posteriores reediciones. Esta colección presenta en sus tapas las primeras encuadernaciones con diseño claramente modernista junto a otras más eclécticas.

Las hojas de guardas de esta colección, al contrario de las precedentes, que eran siempre las mismas, eran indianas diferentes en cada número.

Los artistas

La encuadernación industrial de finales del siglo XIX y principios del XX, se benefició de los grandes artistas del momento: Lluís Doménech i Montaner, Apel·les Mestres, Josep Triadó, Adrià Gual, Josep Pascó, Xumetra, Alexandre de Riquer, es decir, todos los artistas que hemos ido estudiando a lo largo de estas páginas. Con las nuevas innovaciones técnicas en el ramo de las artes gráficas, los diseños de estos artistas

⁵⁸ Antoni Palau i Dulcet, *Memòries d'un llibreter català*. Barcelona, Llibreria Catalonia, 1935

podían traspasarse a las tapas editoriales con una gran calidad de colores, de diferentes texturas, de relieves, etc.

Josep Pascó

Josep Pascó (Sant Feliu de Llobregat 1855-Barcelona 1910), fue uno de los grandes colaboradores de Miralles y de la imprenta Henrich y compañía. Para Miralles ilustró tapas editoriales, dirigió la parte artística de la revista *Hispania*, siendo ilustrador de contenidos, ilustró obras editadas por el propio Miralles, etc. Para Henrich y Cia., y Sucesores de Narciso Ramírez, realizó las decoraciones más excelentes de su trayectoria, destacando en su estilo esteticista, vinculado al decorativismo japonizante y recargado de flores y animales idealizados, muy simbólico y colorista⁵⁹. En *Lo Poema del Cor*, de Teodoro Baró, un rosal estampado en verde y silueteado en oro, sostiene entre sus ramas espinosas una paleta de pintor de donde salen los pinceles. Al fondo, una puesta de sol marina con un pequeño velero a contraluz. El tratamiento a base de colores planos, sin sombra, realzan la rotulación del título, en dorado sobre bandas de fondo negro. Para *La Espuma*, de Armando Palacio Valdés, destacó la rotulación en relieve sobre un fondo dorado, muy recargado que representa un detalle de un tejido bizantino. Otras obras que realizó para esta empresa fueron los títulos *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán y *Las Personas Decentes*, de E. Gaspar. Todas las planchas fueron grabadas por M. Campillos.

Para la colección “Biblioteca Universal”, de Montaner y simon y encuadernada por Miralles, diseñó, por ejemplo, las cubiertas de *Misterios del Mar*, composición recargada y anecdótica, donde monstruos marinos, al modo de Gustave Doré, y algas entrelazadas, enmarcan un rectángulo negro, oscuridad del fondo del mar, constelado de algas y ‘anémonas’. En 1891, diseñó las tapas de *La última sonrisa*, composición sensiblera acorde con el contenido de la obra, donde un corazón idealizado desgarrado por una flecha, acompaña a un rosal y una mariposa. Para *Si yo fuera rico* y *La Vida Nueva*, de Alighieri, se adentró ya en un modernismo estilizado y llenos de arabescos. Para *A los Toros* de 1893 y *Panorama Nacional* dos libros editados por Miralles, en los que Pascó desarrolló todo su esteticismo más flexible y singular.

Alexandre de Riquer

Otro de los artistas que colaboró asiduamente decorando tapas, fue Alexandre de Riquer (Calaf 1856-Palma 1920), con portadas para la colección “Biblioteca Arte y Letras” y la colección “Biblioteca Universal”. Para esta última destaca *La Ciencia Moderna* (1897), composición rectangular con caracteres grotescos en el título, *La perfecta Casada*, grabado que se publicó en la revista *Luz* en noviembre de 1898, *El Ídolo* y *Para Ellas*, que también fueron reproducidas en la revista *Luz* de noviembre de 1898, y *Antología Americana*, estas cuatro, de composición similar basada en una división horizontal en tres partes: la central destinada al dibujo, con el tema iconográfico y recurrente de Riquer como es la mujer de perfil, ensoñadora, y lectora, los rectángulos superior e inferior, para título, autor y alguna composición floral; otra tapa fue para *Cantares* (1900), de fondo rojo, una “manola” toca la guitarra, en blanco y negro, resaltando las sombras de la composición.

Distanciándose de estos temas iconográficos, para la colección “Biblioteca Arte y Letras”, diseñará unas tapas que se convertirán en un referente dentro del movimiento

⁵⁹ Se llama Esteticismo al periodo que va de 1875, con la restauración borbónica hasta 1888. A. Cirici, fue el primero que consideró este periodo como tal, incluyendo la obra de Pascó y de Joseph Vilaseca, con su diseño para la colección “Biblioteca Clásica Española”, en su artículo “Un període poc estudiat, L’Esteticisme”, Serra D’Or, núm 165, Montserrat, juny 1973, p. 49-51.

esteticista de fin de siglo: serán los títulos *La razón social* de A. Audet, de 1883, *Elena*, de J. Sandeau, de 1884, *María*, de J. Isaacs, de 1886 y *Nora*, de la baronesa de Brackel. Eliseu trenc las describe de esta manera: "...amb unes curioses però característiques barreges d'elements realistes i poètics (plantes estilitzades) amb estructures mecàniques, neogòtiques, com uns vegetals que s'enrosquen al voltant d'una estructura metàl·lica. Cal dir que els progressos tècnics de l'art de la impressió mitjançant planxes gravades sobre bronze i la premsa de daurar escenes decoratives policromes, permeten aquesta nova enquadernació sobre tela amb molts colors, combinacions variades de tons opacs i brillants, una gran varietat de tonalitats del daurat que reforçaven l'estil essencialment estilitzat, estructural i japonitzant de l'esteticisme."⁶⁰ La decoración que hizo para *María*, toma elementos mecanicistas como las bisagras del libro, que inevitablemente recuerdan la decoración de otra de las colecciones de las que hemos hablado, la "Biblioteca Clásica Española", con diseño del arquitecto Vilaseca.

Josep Triadó

Josep Triadó (Barcelona, 1870-1929), fue otro de los grandes artistas del momento que también participó en el diseño para tapas de producción editorial. Para la colección "Biblioteca Universal", fue el autor de diversas tapas, entre ellas, *Vida de la Virgen María*, una composición historicista idealizada, que representa a la Virgen María descansando bajo una palmera y con el niño Jesús en brazos, *Las Civilizaciones de la India* (1901), una composición abigarrada de arabescos, donde un pavo real despliega sus plumas bajo el dintel de un arco pleno de mocárabes, *Astronomía Popular*, de estilo Modernista y alegórico. *Historia de la literatura*, *Quo Vadis*, *Don Perfecto* o *Pablo y Virginia* fueron otras obras para las que diseñó portadas. Otro tipo de ilustraciones que realizó por esta época, fueron para los álbumes de fotografías de ciudades y de exposiciones industriales y artísticas, que a partir de 1908 se pusieron de moda. De formato alargado y horizontal, destacan las que realizó para *Zaragoza Artística e Industrial*, *Álbum de la Exposición*, editado por Thomas en 1908, utilizó una silueta negra que representa la ciudad de Zaragoza como fondo. Sobre ella, el escudo de España y Zaragoza, y la figura de un hombre vestido a la manera tradicional, está sentado junto a los emblemas del arte y la industria, la paleta i los pinceles del pintor, el yunque y el martillo del trabajador. Para otro álbum, *Barcelona Artística e Industrial*, *Barcelona Estación de Invierno*, editada por la casa Thomas y subvencionada por la *Sociedad de Atracción de Forasteros*, en 1910. En esta decoración, Triadó recupera su estilo alegórico que utilizara para las tapas de la *Revista Ibérica de Exlibris* de 1903-1906. Sobre la silueta en negro de unas fábricas de cuyas altas chimeneas, que recuerdan las que habían en Poble Nou, sale el humo que simboliza el progreso de la ciudad de Barcelona, identificada por el escudo de la ciudad en el centro de la tapa. Como figuras alegóricas, la mujer simbolizando a Barcelona, que sostiene el escudo y los emblemas del arte y la industria, la paleta i los pinceles del pintor, el yunque y el martillo del trabajador.

Camilo Oliveras i Gensana

Camilo Oliveras i Gensana, (Figueras, 1849 – Barcelona, 1898), otro arquitecto que realizó importantes incursiones en el mundo de la ilustración del libro, destacó como dibujante original, correcto y elegante, con una imaginación muy dúctil y que desarrolló como Vilaseca y Doménech i Montaner un estilo mecanicista, tanto en la realización de marcas, sellos, cubiertas y portadas, orlas y cabeceras de libros y periódicos, acciones,

⁶⁰ Eliseu Trenc, *Alexandre de Riquer*, Caixa de Terrassa, Barcelona, editorial Lunwerg, 2000, p.65-66.

títulos, etc. Saliéndonos un poco del tema de la ilustración de tapas, realizó, por ejemplo, las marcas para la casa editorial *La Academia* y para la *Casa Henrich y Cia. en comandita*, con su variante en cobre para estamparse en oro o con película de color sobre las encuadernaciones. Su obra más importante para la decoración de tapas editoriales, fue la que realizó para la obra *Literatura Militar Española*, de Francisco Barado, editada por la imprenta *La Academia* en 1887.

Josep Passos y Adrià Gual

Otros importantes ilustradores de la época, fueron Josep Passos, (Barcelona, 1862 – 1928), discípulo de Simon Gomez y de Eduard Gómez, fue colaborador habitual de *La Ilustración Artística*, *Álbum Salón*, *Pluma y Lápiz* y otras revistas y enciclopedias. Para la colección “Biblioteca Universal” ilustró la portada de un *Oliverio Cromwell*, con una composición de influencias prerrafaelitas, donde una mujer de cabellos largos y flotantes, sobre un fondo de girasoles, sostiene el cartel del título, y Adrià Gual (1872-1944), que diseñó para la misma colección *El libro de oro de la Vida* (1905), un dibujo muy significativo en la iconografía del autor, que recuerda en ciertos aspectos lumínicos su *Nena de la llum*, plafón decorativo de la Casa Graupera i Garrigó: una adolescente con diadema de flores, de largos cabellos negros, con capa negra que la envuelve, está sentada sobre un prado que se pierde a lo lejos siguiendo una senda que se adentra en la oscuridad de la noche, quedando todo el dibujo enmarcado con flores y arbustos y una bruma nocturna; la otra composición significativa, de 1907, es su diseño para *Soledad*, versión castellana del libro de Víctor Cálata, extraordinaria composición rectangular, donde una burbuja ondulante, recoge el momento de desesperación de la protagonista de la novela, que vaga por una senda árida en plena noche, iluminada por una luna oculta por las nubes. Otras obras de este artista para la misma colección fueron *El Calvario*, decoración que se realiza alrededor del título y de una rosa y *Luz y Sombras*.

También trabajaron en el diseño de tapas editoriales, Gaspar Camps, en 1904 con *Valentina*, Cardunets, en *La mujer y el trabajo* y *El libro de la familia*, y Tamburini para un *Doloras* de Campoamor, siguiendo la estética de Riquer en el perfil de la mujer, todas ellas de la colección “Biblioteca Universal”.

La ediciones de lujo

La editorial Montaner y Simón

Para la misma editorial Montaner y Simón, y para otras como Lafont y Torres, se encuadernaron numerosos libros de gran formato, llamados monumentales, con tapas de lujo: Todos los talleres trabajaron para estas editoriales, destacando el de Miralles, Doménech y Salvatella. De entre todas estas ediciones, destacan unas *Fábulas de Lafontaine*, en dos versiones diferentes, una *Historia de los Romanos*, unas “Obras Completas” de varios autores, un *Felipe II*, *La Leyenda del Cid*, *La Sagrada Biblia*, en dos versiones, *La Civilización de los Árabes*, la *Historia del Arte*, dirigida por el arquitecto Doménech i Montaner, *México a través de los siglos*, *Las Cruzadas*, de Michaux, *La Divina Comedia*, *Europa Pintoresca*, con diseño de Apelles Mestres, *El mundo físico*, etc. los proyectos de las cuales, son obra de diferentes artistas, los arriba nombrados y otros anónimos, cuyo objeto era embellecer sus tapas y darles un aspecto rico y atrayente, composiciones alegóricas, en clara alusión al texto y contenido, inspiradas en pasajes de las obras, con emblemas, atributos, algunas de composición únicamente tipográfica, etc.

La decoración para la tapa anterior de la versión de lujo de la *Historia del Arte*, de Doménech i Montaner, diseño dirigido por el mismo arquitecto, es en un tejido similar

al tapiz, que imita, transformado en algunos aspectos, al tejido arábigo llamado “Pendón de las Navas”, enseña tomada a los Almohades en la batalla de ‘Las Navas de Tolosa’, que se encuentra en el Convento de Santa Maria la Real de las Huelgas en Burgos, pieza del siglo XII –XIII, y que representa muy bien el cariz de esta obra que dedicó un volumen entero a las artes decorativas, ocupándose entre otros temas, del bordado, el tejido, el tapiz y la caligrafía,⁶¹ arte utilizada para la tapa posterior, que se basó en la decoración de un manuscrito árabe, un Alcorán, que se conserva en la Mezquita El-Bar Kukeyeh, de 1384. Esta encuadernación es todo un alarde de la aplicación de las nuevas técnicas de reproducción sobre tejido.⁶²

L’Associació Wagneriana de Barcelona

Otras ediciones muy cuidadas e interesantes fueron las que encargaron a la Casa Miquel-Rius, la Associació Wagneriana de Barcelona y Joaquim Pena, para editar su *Cançoner Selecte*. De la Associació Wagneriana, hay cuatro piezas fundamentales diseñadas por cuatro de los artistas más representativos del modernismo: Josep Roca i Alemany, Joaquim Figuerola, Alexandre de Riquer y Josep Triadó. Este último, diseñó la portada para el *Cançoner Selecte*, de Joaquim Pena, inaugurando el primer volumen con *Beethoven*, en 1907. Sobre una tela inglesa de color verde una peana colgante con volutas que nace de la rama de un limonero, y en cuyo frontis lleva impreso en oro el nombre del músico, sostiene dos grifos altaneros, que enfrentados, sostienen con una garra, un escudo con el número del volumen, y con la otra, un arpa con cabeza de cisne. Entre las cuerdas, una banda con el título de la colección. Una espectacular decoración cuya particularidad está en el tratamiento del color del dibujo. La tela inglesa de color verde, aclara su color allí donde está el dibujo, creando sensación de volumen.

Para la Associació Wagneriana, Triadó diseñó la tapa para *Els Mestres Cantaires de Nuremberg*, donde en una ojiva gótica central, se enmarca un Maestro cantor de larga barba tocando el arpa. Rodean esta ojiva, 13 escudos con diferentes emblemas, representación de los gremios medievales y debajo, dos escudos con las figuras de los maestros cantores. Lo enmarca todo una cenefa de guirnalda.

Riquer diseñó la tapa para el *Tannhäuser*, cuyo motivo central es un círculo de banda ancha donde dibujó unas altas montañas con el castillo de Tannhäuser dominando el valle. Arriba, en el centro, de una corona cuelga un arpa.

Joaquim Figuerola diseñó y grabó las tapas para el Tristany y Isolda, además de las guardas, para la edición de 1910. Y Josep Roca, diseñó y grabó las tapas para el *Parcival*, edición de 1929.

Los Grabadores

La cuarta parte de este entramado editorial lo forman los grabadores de planchas de bronce y otros soportes como el zinc, que aplicados con colores y barnices sobre la tela de la encuadernación, mediante una prensa de dorar, estampaban el diseño del artista. La producción industrial mecánica de los grandes centros editoriales, exigía un nuevo rumbo en el proceso de encuadernación, que vendrá personificado por estos nuevos grabadores de metal, con sus planchas grabadas a partir del diseño de los artistas, que le

⁶¹ Sobre la importancia de esta *Historia del Arte*, ver Pilar Vélez, “Les arts decoratives en la Historia del Arte de l’editorial Montaner i Simon”, en “De les Arts Aplicades a les Arts Industrials”, en *Art de Catalunya*, vol. 11. Edicions L’Isard. Barcelona, 2000

⁶² Miralles utilizó un sobrante de este tejido industrial como ‘guardas’ para la espectacular encuadernación del libro de su colección privada, *Tableux de la vie arabe* (BC: Mir. 76-Dir)

servirán al encuadernador para estamparlas en las tapas del libro.⁶³ Pero este procedimiento era todavía manual, es decir, que después del diseño, el grabador tenía que traspasarlo manualmente a la plancha de bronce, motivo que instó a los editores a buscar soluciones.

Hemos visto como ya desde 1880, los editores interesados en los avances técnicos venidos de París, enviaban a sus operarios más adiestrados a los talleres de la capital francesa, que tenían a su máximo representante en el grabador Souze, para aprender el nuevo sistema del fotograbado.

Sobre este tema, Apelles Mestres nos dice que “[E]n 1880, cuando las casas editoriales Doménech y Verdaguer acababan de fundar con tanto brío la *Biblioteca Arte y Letras*, editores, literatos, dibujantes y grabadores nos veíamos y deseábamos para cumplir la palabra empeñada de lanzar al público antes de finalizar el año, los cuatro primeros volúmenes de una vez. Quien más desesperado andaba era Verdaguer; tenía compuesta la mayor parte de las cuatro obras y las máquinas tenían que permanecer inactivas porque faltaba el grabado tal de la obra cual, y las cabeceras del capítulo tantos de tal otra, o la portada de la de más allá. Y todo eran idas y venidas y recados de la imprenta - ¡situada detrás del parque!- a los talleres de los grabadores.

- ¡Esto no puede seguir así! – dijo un día Verdaguer, [...], es preciso montar en casa taller de grabado para nosotros.

- Bueno, pero ¿y de dónde sacamos el grabador?

- Yo me lo haré.

Y sin pérdida de tiempo escribió a Guillaume, a París, pidiéndole sus condiciones para hacerle un grabador en un mes.” Al recibir la contestación, Verdaguer mandó llamar a Juan Casals, jefe de la sección litográfica de su establecimiento y le dijo

“- Mañana coge usted sus bártulos y sale para París. Pellicer, que le aguardará en la estación, le presentará a Guillaume, el cual le enseñará el fotograbado.”

Pasados quince días justos de su llegada al establecimiento de Guillaume, Casals se despidió, dejando sorprendido a Guillaume quien le preguntó si ya sabía grabar, a lo que Casals respondió “me parece que sí”.⁶⁴

Así, Joan Casals y otros, volvieron con los nuevos conocimientos que de forma rápida adquirieron en París. La introducción del fotograbado fue otra de las grandes innovaciones que se reflejaron en éste ámbito de la industrialización de las artes del libro, que aplicado a la encuadernación editorial, permitió acelerar aún más la producción y con el tiempo, haría desaparecer la figura del grabador de bronce. Volviendo a Casals, su grabado para las tapas de *La hija del rey de Egipto*, de la biblioteca *Arte y Letras*, se convirtieron pronto en ejemplo de gran calidad técnica y decorativa.

Los grabadores más importantes de esta época que se dedicaron a las encuadernaciones industriales fueron: Francesc Jorba, Joan Casals, Tersol, Campillos Josep Roca i Alemany y más tarde Joaquim Figuerola.

⁶³ Este tema ha sido tratado por Pilar Vélez en : “La encuadernación industrial del modernismo en Catalunya”, dentro de *Encuadernación de Arte*, nº 13 AFEDA, Madrid: 1999, p. 71-74; también en “Las ilustraciones y la nueva encuadernación industrial: el grabado sobre metal, base de la nueva encuadernación”, comunicación del Coloquio Internacional-Rennes, sobre *La prensa ilustrada en España. Las ilustraciones 1850-1920*, Iris, Universidad Paul Valery-Montpellier, 1996, p. 81-90; y de nuevo en “La col·lecció Josep Roca y Alemany (Estudi monogràfic)”, *Catàleg del Museu de les Arts Gràfiques/1*, Ajuntament de Barcelona

⁶⁴ Apelles Mestres, Juan Casals, en *Revista Gráfica*, Barcelona, 1901-1902, p.28-29

Francesc Jorba

Francesc Jorba (Barcelona, 1850-), aprendió el grabado en el taller de Rosend Gelabert, especializándose en planchas para encuadernación y sellos artísticos. Su obra fue premiada con medalla de bronce en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, en la de Industrias Artísticas de 1892 y en el Concurso de Artes Decorativas de Terrassa en 1894. Fue el que mayor número de planchas grabó para la colección “Arte y Letras”, destacándose en la yuxtaposición de colores y relieves. En la Exposición Universal de Barcelona de 1888 ganó la medalla de bronce por sus grabados para encuadernación.

Josep Tersol Farriols

Josep Tersol Farriols (Barcelona, 1846–1931) se dedicó menos a las planchas para encuadernaciones, pero cuando lo hizo, destacó por su calidad. Aprendió el oficio en el taller de Santiago Farriols y en el de Enrique Solanas y lo mismo trabajaba el metal que el boj o la talla dulce.

Joaquim Figuerola

De **Joaquim Figuerola** ya hemos hablado en referencia a su papel dentro de la restauración del arte de la encuadernación artística en Catalunya, pero quiero destacar que, debido a su primera profesión de grabador y punchonista, aprendido en el taller de Francesc Jorba, produjo una interesante plancha para la revista *Bibliofilia* de Ramon Miquel y Planas, de hermosas cenefas florales entrelazadas, que se estamparon sobre tela roja, además de muchas de las portadas para la Revista Gráfica.

Josep Roca i Alemany

Pero el artista grabador de mayor prestigio, fue **Josep Roca i Alemany**, quien realizó su obra para la mayoría de las casas editoriales de la época siendo él mismo, el diseñador de algunas de las planchas como la que hizo para la ya nombrada revista de M. Seguí, *Álbum Salón*⁶⁵. Para Hermenegildo Miralles hizo la mayoría de las planchas de la colección “Biblioteca Universal” y de las ediciones de lujo para la editorial Montaner y Simón, cuando aún estaba con Falgar en la sociedad Roca & Falgar.

En el primer número de la Revista Gráfica, en 1900, está reproducido un fotograbado de 16 tapas de la colección “Biblioteca Universal”, ilustrando los trabajos de la firma de grabadores Roca & Falgar. Según Vélez, los grabados que Roca hacía estampar en Barcelona, se estampaban, en una primera etapa, en los talleres especializados de Hermenegildo Miralles y más tarde sería su hijo Carlos, quien se encargará de estamparlas.

La obra de J. Roca, tanto por sus trabajos sobre cuero que vimos en el capítulo dedicado a la encuadernación artística como por sus planchas para la encuadernación industrial, obtuvieron medallas en varias exposiciones, como en la de Industrias Artísticas de 1892, la Exposición Internacional de Chicago de 1893 o como en la de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1896.

⁶⁵ Como Pilar Vélez ha tratado bastante la obra de Josep Roca, y yo lo he hecho en la parte de encuadernación artística, remito a sus trabajos en la bibliografía.

Conclusión

Hemos intentado reunir en este pequeño estudio, la mayor información, exacta y precisa del funcionamiento de los talleres con nombre propio que ejercían una labor profesional en Barcelona. El renacimiento de la encuadernación artística en Catalunya, actividad que durante más de doscientos años estuvo relegada a la estagnación, se produjo en un momento de cambio, que coincidió con los ideales de la *Renaixença* catalana y la necesidad de crear un movimiento nacional propio, si bien, muchos de los actores que intervinieron, no fueron conscientes de dicha coincidencia. Los que sí lo fueron, y en parte se les debe este movimiento de renovación, fueron los bibliófilos, que desde una situación privilegiada, tanto económica como socialmente, intentaron paliar el desdén que este oficio sufría. Fueron los mismos que desde sus posibilidades, intentaron recuperar el patrimonio bibliográfico catalán y se dedicaron a la investigación, edición y compra de libros antiguos catalanes. Esta bibliofilia tenía sus raíces en la tradición y la arqueología de la *Renaixença*, que mantenía igualmente, estrechas relaciones con los cambios que se estaban produciendo dentro del arte catalán, lo cual originó una producción ecléctica dentro de la decoración exterior del libro. La aparición de los ideales de este movimiento coincidieron con el movimiento de restauración de los estilos clásicos de encuadernación en París, capital de la encuadernación artística. Estos bibliófilos, clientes de la nueva escuela francesa, enviaban sus libros a encuadernar a París. Estamos hablando de Isidro Bonsoms, de Pau Font de Rubinat, de Leopoldo Rius, etc., que cansados de no tener capacidad nacional, consiguieron arrastrar a algunos encuadernadores y empresarios a su terreno, para que se implicasen en la recuperación de este arte tan deseado. Para la encuadernación, todos los movimientos artísticos y culturales que surgieron a partir de *La Renaixença*, tuvieron su representación en un arte ecléctico, donde los mismos encuadernadores, no dependientes de ninguno de los movimientos surgidos ni de ninguno de los estilos decorativos en el aspecto exterior del libro, supieron conjugar decoraciones retrospectivas, modernistas y noucentistas en una misma persona. Pascó se adentró en el Esteticismo, el Modernismo y en una suerte de eclecticismo barroco; Miralles habló a través de los estilos clásicos y modernos; Figuerola conjugó modernismo, no sólo en la decoración sino en la recuperación de técnicas medievales de decoración, con el estilo noucentista más puramente mediterráneo; Triadó, en sus composiciones para las encuadernaciones habló a través de un mediterraneanismo muy cercano a la decoración del *Dafnis i Cloé* de 1908 editado por Ramon Miquel y Planas, como nunca lo vimos en su obra gráfica; Josep Roca i Alemany recuperó técnicas medievales de donde surgieron decoraciones eclécticas cargadas de simbolismo... Todos estos actores de los que he hablado, llevaron su cometido a la perfección, de tal manera que fruto de esos esfuerzos, nació en Cataluña una de las figuras claves en la encuadernación mundial, Emilio Brugalla, quien bebió de todos ellos, recogiendo lo mejor de cada uno. La maestría de Brugalla resume todos los esfuerzos de hace cien años, que alcanzó hasta la década de los 90 del siglo XX. Actualmente, los caminos de la encuadernación, como en todas las manifestaciones artísticas sigue sus propios pasos. Muy lejos del refinamiento del oro, de los estilos clásicos y de la perfecta ejecución, se ha adentrado en la investigación de nuevos materiales, de nuevos conceptos pictóricos, afines a los movimientos actuales, nuevamente al eclecticismo y a la duda.

Bibliografía

Alcina Franch, J. La encuadernación napolitana en la segunda mitad del siglo XV. *Revista bibliográfica y documental*, 1948, t. II, nº 1-2, p. 391-407

Baldó Suárez, Dolores. *Arte y encuadernación: una panorámica del siglo XX*. Madrid: Ollero & Ramos, 1999

Bastinos, Antonio J. *De Otoño a Invierno*. Hojas secas, Tomo III. Barcelona: Antonio J. Bastinos-Editor, 1908

Bohigas, Pere. *El libro español: ensayo histórico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1962.

Bohigas, Pere. El llibre en el temps del modernisme. *El Temps del Modernisme*. Cicle de conferències fet a la Institució del CIC de Terrassa, curs 1979/1980,(p.174-186). Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1980.

Bohigas, Pere. La bibliofilia modernista. *Serra d'Or*, n.135. Any XII, Barcelona desembre 1970 (p.60-63).

Brugalla, Emilio. *En torno a la encuadernación y las artes del libro. Diez temas académicos*. Barcelona: editorial CLAN, 1996

Brugalla, Emilio. *Tres ensayos sobre el arte de la encuadernación*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.

Carrión Gútiéz, Manuel. La encuadernación española en los siglos XVI, XVII y XVIII. *Historia ilustrada del libro español: de los incunables al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, 1994, (p. 395-445).

Carrión Gútiéz, Manuel. La encuadernación española en los siglos XIX y XX. *Historia ilustrada del libro español: la edición moderna*. Siglos XIX y XX. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, 1996, (p. 491-539).

Castañeda y Alcover, Vicente. Ensayo de un diccionario de encuadernadores españoles. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1957, t. 141, p. 465-655; 1958, t. 142, p. 9-76.

Castañeda y Alcover, Vicente. Notas para la historia del arte de la encuadernación. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1958, t. 142, p. 79-142

Cirici, A. Un període poc estudiat, L'Esteticisme, *Serra D'Or*, núm 165, Montserrat, juny 1973, p. 49-51.

Devauchelle, Roger. *La Reliure*. Recherches historiques, techniques et biographiques sur la reliure française. París: Arts & Métiers du Livre, Editions Filigranes, 1995

Elias, Feliu. *Les arts del llibre a Barcelona (Historia del llibre càtala il·lustrat) 1775-1939*, mecanuscrito inédito que se conserva en la Biblioteca de Catalunya.

Enciclopedia de la Encuadernación. Madrid: Ollero & Ramos, 1998

Exposición Internacional de las Artes Gráficas y de la Industria del Libro. Leipzig, mayo-octubre de 1914. Guía General y Catálogo de la Sección Española, Imp. Elzeviriana de Borrás, Mestres y Cía., Barcelona, 1914

Figueras, Lourdes. Les Arts Gràfiques en *Lluís Doménech i Montaner i el director d'orquestra*, Catálogo de la exposición del mismo título celebrada en la Sala Plaça Sant Jaume de Barcelona, nov. 1989-enero-1990, Fundació Caixa Barcelona

Font de Rubinat, Pau. Piel y encuadernaciones. *Las artes del libro*, enero-febrero 1934, año III, nº 18, p. 7-9.

Fontbona, Francesc. Dibuix i cartellisme en l'època modernista. *Serra d'Or*, nº 135, any XII, 1970, (pp.148-161)

López Serrano, Matilde. *Biblioteca de Palacio: encuadernaciones*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950.

López Serrano, Matilde. El encuadernador catalán del siglo XIX Pedro Doménech. *Revista Bibliográfica y Documental*, 1951, t. V, nº 1-4, p.167-178.

López Serrano, Matilde. *La encuadernación española: breve historia*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1972.

Llanas, Manuel. *Història de l'edició a Catalunya. El segle XIX*. Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2004

Manufacturas Españolas. La España Industrial. Barcelona. Centenario 1847-1947. Barcelona: I.G.Seix y Barral Hnos., 1947

Massó Torrents, Jaume. Sobre l'enquadernador Josep Ruiz. *Revista Gráfica*, 1900, p. 9-11.

Méndez Aparicio, J. La encuadernación mudéjar. *Encuadernaciones españolas en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional; Julio Ollero, 1992, p. 17-30

Messeguer, E. *La encuadernación. Almanaque del Instituto Catalán de las Artes del Libro para 1913*. Barcelona: Instituto Catalán de las Artes del Libro, 1913, p. 267-268.

Mestres, Apel·les. Juan Casals. *Revista Gráfica*, 1901-1902, p. 28-29

Miquel y Planas, Ramon. Enquadernacions Artístiques, *Joventut*, 10 de novembre, 1904, p. 743

Miquel y Planas, Ramon. El arte en el libro español después del siglo XVII (III). El libro de arte en España. Exposición del libro español en Buenos aires. Madrid: editor desconocido, 1933

Miquel y Planas, Ramon. El renaixement de l'enquadració d'art a Barcelona. *Bibliofilia*, 1915-1920, vol. II, p.383-387.

Miquel y Planas, Ramon. Els estils clàssics de l'enquadració: Aldus, Maioli, Grolier. *Bibliofilia*, 1915-1920, vol. II, p. 55-78.

Miquel y Planas, Ramon. *Encuadraciones modernas*. Bibliofilia, Barcelona, 1924, nº 2, cuaderno I.

Miquel y Planas, Ramon. Restauració de l'art hispano-àrab de la decoració exterior dels llibres. *Bibliofilia*, 1911-1914, vol. I, p. 369-381.

Miscelánea gráfica. Un Álbum para S.M. el Rey D. Alfonso XIII. *Revista Ibérica de exlibris*, 1906, p.91

Nou diccionari 62 de la literatura catalana. Barcelona, Edicions 62, 2000

Palau i Dulcet, Antoni. *Memòries d'un llibreter català*. Barcelona, Llibreria Catalonia, 1935

Quiney, Aitor. Breves notas sobre algunos encuadernadores catalanes (1840-1929), en *Encuadración de Arte*, número 24, Madrid, segundo semestre de 2004, p. 19-29.

Quiney, Aitor. Emili Brugalla, la vigència de la seva obra escrita i artífex de la seva obra, en *Emili Brugalla, encuadernador. Commemoració del centenari del seu naixement*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2001

Quiney, Aitor. *Hermenegildo Miralles, arts gràfiques I encuadració*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2005

Ráfols, J. F. Diccionario Biográfico de Aristas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días. Barcelona: Editorial Millá, 1951-

Rovira y Adán, Jaime. Una encuadració artística. *Revista Gráfica*, 1908, nº I-II-III, p. 9-11.

Rovira y Adán, Jaime. Don Pedro Doménech y Saló, encuadernador. *Revista Gráfica*, 1901-02, p. 56-60.

Termes, Josep. Naturalismo, positivismo i catalanisme, 1860-1890, en *Història de la cultura catalana*, 1860-1890, volum V, Barcelona, edicions 62, 1994.

Trenc Ballester, Eliseu. *Las artes gráficas en la época modernista*. Barcelona: Gremio de Industrias Gráficas, 1977.

Trenc Ballester, Eliseu. *Alexandre de Riquer*, Caixa de Terrassa, Barcelona, editorial Lunwerg, 2000

Vélez Vicente, Pilar. La encuadración neomodéjar dentro del modernismo catalán. *Boletín del Museo e Instituto Ramón Aznar*, 1981, nº VI-VII, p. 161-174

Vélez Vicente, Pilar. En pro de les arts industrials: J. Roca i Alemany i el cuir repussat. *D'art*, 1988, n°14, p. 85-97

Vélez Vicente, Pilar. *La col·lecció Josep Roca y Alemany* (Estudi monogràfic). Catàleg del Museu de les Arts Gràfiques/1, Ajuntament de Barcelona

Vélez Vicente, Pilar. *El modernisme en les Arts gràfiques*, Fons de la Casa-Museu Modernista de Novelda, Barcelona: CAM, Fundación Cultural, 1995