



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Diseño de cubiertas de editor. Estudio de ejemplares del siglo XIX pertenecientes a la biblioteca de la Academia de San Carlos

Tesis

Que para optar por el grado de:
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta: Mónica Gisel Aguilar López

Director de tesis: Lic. Alicia Portillo Venegas

CD MX 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción 8

Capítulo I

La educación artística en la ENBA y sus libros 11

1.1 La herencia ilustrada en el México decimonónico 12

1.2 La educación 13

1.3 La educación artística 14

1.3.1 La educación artística en la época pos independiente 16

1.3.2 La educación artística durante el Porfiriato 17

1.4 Escuela Nacional de Bellas Artes 19

1.4.1 Directores 21

1.4.2 Profesores 22

1.4.3 Exposiciones 23

1.5 Pintura de paisaje 24

1.4.1 Libros en el ramo Pintura de paisaje 27

1.4.2 Los libros de viajes 31

1.4.2.1 Los libros de viajes en la BASC 33

Capítulo II

La edición moderna y el diseño de cubiertas editoriales 34

2.1 La edición y el libro impreso moderno 35

2.2 Definición de encuadernación 35

2.3 La encuadernación industrial en la producción editorial moderna 38

2.3.1 Innovación técnica 40

2.3.1.1 Innovación técnica en los procesos constructivos 43

2.3.1.2 Materias primas 46

2.3.1.3 Innovación técnica en los procesos de reproducción gráfica 49

2.3.2 Innovación del producto 53

2.4 La encuadernación editorial o de editor 54

2.4.1 La cubierta de editor 56

2.4.1.1 El peritexto editorial 57

2.4.1.1.1 Elementos verbales	58
2.3.1.1.2 Elementos icónicos	60
2.3.1.1.3 Decoración	61
2.3.1.1.4 Ilustración	67
2.5 Encuadernación parlante	72
2.5.1 Texto e ilustración en las cubiertas de editor parlantes	75
2.6 Ilustración, significado y semántica	77

Capítulo III

Diseño de cubiertas en libros de la BASC 79

3.1. Criterios de selección bibliográficos	80
3.1.1 Tema	80
3.1.2 Año de edición	83
3.2 Criterios de selección formales	83
3.2.1 Cubierta de editor	84
3.3 Caso de estudio: <i>A través del Egipto</i>	86
3.3.1 Descripción de aspectos constructivos y de reproducción gráfica	87
3.3.2 Descripción del peritexto	87
3.3.2.1 Elementos verbales	87
3.3.2.2 Elementos icónicos	89
3.4 Los libros de viajes fuera del estante I	90
3.5 Caso de estudio: <i>Mon voyage en Italie</i>	91
3.5.1 Descripción de aspectos constructivos y de reproducción gráfica	93
3.5.2 Descripción del peritexto	93
3.5.2.1 Elementos verbales	93
3.5.2.2 Elementos icónicos	94
3.6 Resultados	95
Conclusiones	101
Índice de imágenes	105
Bibliografía	110
Glosario	115

Siglas empleadas

AAASC Archivo de la Antigua Academia de San Carlos

BASC Biblioteca de la Academia de San Carlos

BNM Biblioteca Nacional de México

ENBA Escuela Nacional de Bellas Artes

UNAM Universidad Nacional Autónoma de México

A Dios y a todos mis maestros de vida,
especialmente, a mi madre.

“The pre-history of graphic design is in books,
which for centuries have combined text and image.”

Richard Hollins

Introducción

Cuando nos encontramos frente los pasillos de una librería o los estantes de una biblioteca, nuestro primer contacto visual con los libros es a través de la cubierta. La que hoy día se nos presenta por medio de composiciones que integran texto e imagen y por cuyos atributos visuales es común sentirnos atraídos e incluso estimulados a incurrir en sus páginas internas. En la actualidad, es común asociar al diseñador como el profesional que dota de cualidades gráficas a dicho soporte.

Diseñar cubiertas constituye un paso forzoso en la producción de libros. De manera que difícilmente podemos concebir un libro comercial sin cubierta «diseñada». Con elementos gráficos: icónicos y lingüísticos (título, autor y editorial) que convivan *ex profeso* en la representación del contenido de una obra.

Pero ¿esto siempre fue así?; es decir, ¿siempre han existido cubiertas y, por ende, diseñadores de cubiertas? Estas y otras preguntas configuran la raíz de la presente investigación, desarrollada durante mi estancia en el seminario PAPIIT- IN 401713 «La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México».

Introducimos en la búsqueda de ejemplares que podrían considerarse antecedentes de las cubiertas de los libros actuales, fue viable a través del estudio de un acervo como el de la Biblioteca de la Academia de San Carlos, que cubre un rango histórico de cuatrocientos nueve años; definido por el material más antiguo, de 1550 y, el más reciente, de 1959. Es decir, fue una investigación guiada, en un primer momento por los hallazgos obtenidos durante el contacto directo con los materiales y, posteriormente, complementada con la investigación documental de obras que versan en torno a la bibliología.

La investigación en nuestra disciplina suele nutrirse de trabajos de grado que describen el cómo fue desarrollado algún producto editorial, en el caso del libro impreso esto puede abarcar desde el diseño de la cubierta hasta el libro en su totalidad, todo esto con la intención de hacer comprensible y enumerar en una serie de pasos el complejo proceso de diseño inherente a un proyecto gráfico.

Como una propuesta complementaria a este conjunto de investigaciones, el presente trabajo no estriba en describir la práctica proyectual de quien ahora suscribe; más bien, es un escrito

que promueve el estudio sobre objetos de diseño que fueron producidos a finales del siglo XIX y principios del XX. Una investigación sobre lo diseñado que propone ser una aproximación a la historia del diseño de cubiertas de libros impresos, a través de objetos que probablemente fueron el resultado de una praxis similar a la nuestra y que tentativamente es posible deducir por las características visuales que estos objetos presentan: texto e imagen.

Aspectos que hoy se reconocen como las materias primas del diseño y la comunicación visual, y que en el contexto del siglo XIX se trataron de aspectos y procesos del diseño de cubiertas, una práctica ligada a lo que hoy conocemos como diseño editorial.

El libro ha sido el objeto que por tradición histórica ocupa un lugar protagónico entre otros soportes editoriales. En lo que respecta a su estructura externa, ésta ha sido producto de una evolución funcional y material que ha estado supeditada a las actividades y oficios ligados a su producción. La presencia de la imagen y texto, fue el resultado de actividades que se desarrollaron como producto de la era de la edición moderna y técnicamente resuelta a través de procesos industriales, circunstancias que cambiaron la manera de referirnos a ellas.

La bibliografía material identifica estos artífices dentro del estudio de la encuadernación industrial. Libros de consulta especializados, así como obras enfocadas al estudio de la historia del libro y de la edición, emplean el término de encuadernación industrial para identificar a los libros cuya cubierta representa el contenido de la obra. Algo que se convirtió en el principal parteaguas para la configuración de nuestra hipótesis de investigación. A sabiendas de que texto e imagen se consolidaron como elementos de uso recurrente en el diseño de cubiertas, el objetivo principal consistió en investigar si su presencia quedaba supeditada a la representación de la obra o, por el contrario, cumplía objetivos de índole ornamental.

Ha sido a través de los conceptos de ilustración y decoración a los cuales nos hemos referido para identificar las cubiertas que están o no relacionadas con el contenido de la obra, respectivamente. Términos cuya tradición teórica ha estado asentada en la semántica de los lenguajes visuales. Y que aquí hemos utilizado para definir la función de la imagen con respecto al texto que acompaña. Este carácter de subordinación de la imagen parte del hecho de que durante el proceso de producción editorial la obra, el título y el autor son definidos, incluso antes de que el escrito proclive a publicarse llegue a manos del editor y, por tanto, antes de que se produzca su cubierta y se establecieran los elementos icónicos que la integrarían.

La importancia de hacer énfasis en la relación de significado entre los elementos incorporados en las cubiertas, fortalece un aspecto de los artificios del siglo XIX que ha recibido menor atención en el mundo de la encuadernación: la cubierta decimonónica como antecedente del diseño y la comunicación visual.

Para hablar del contenido a través de las cubiertas de un acervo, tan extenso como el de la BASC, fue necesario considerar una temática que actuara como herramienta metodológica para la selección de nuestra muestra de estudio y que al mismo tiempo reflejara el contexto de la producción editorial de la época y su vínculo con la educación artística en México. La importancia histórica que conlleva el estudio de repositorios como el de la BASC subyace más en el campo de utilidad que en el de producción. Dado que durante el siglo XIX la Biblioteca de la Academia de San Carlos fue constituida, principalmente, por obras de origen extranjero, consideramos que la relevancia de nuestro estudio debía de tener un fundamento en, lo que hemos llamado, el contexto de utilidad editorial como el conjunto de factores que determinaron en un tiempo y espacio específicos el uso de objetos editoriales. En nuestro caso, este contexto se delineó conforme los objetivos pedagógicos que en materia de arte persiguió la Escuela Nacional de Bellas Artes, hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD), en lo que respecta a la Pintura del Paisaje en un periodo que comprende de 1877 a 1902. Así, los libros de viaje fotográficos, cuya fecha de edición se alinea a 1875 – 1902, abarcan un género editorial que cubrió parte de las necesidades que implicaba el ejercicio artístico de los paisajistas.

A partir de lo anterior, se incentivo hacia un diálogo entre la historia de la educación artística, disciplinas afines a la bibliografía material y el diseño de la comunicación visual. Sostengo que a través del estudio de las cubiertas del libro decimonónico, considerado los aportes de disciplinas conexas al estudio del libro, podemos conocer los antecedentes de nuestra práctica, fundamentar su importancia y propiciar transformaciones dentro de la misma.

Capítulo I

La educación artística en la ENBA y sus libros

El estudio de la biblioteca a través de su acervo no puede quedar desligado de la historia de la Academia, a la cual se supedita su creación y funcionamiento. Del mismo modo, la Academia, no puede ser entendida sin las políticas e iniciativas del Estado, si consideramos su importancia como proveedor de la educación nacional, así quedó establecido, como parte de las reformas juaristas, en la Ley de Instrucción Pública de 1867. En este sentido, es inherente la participación del Estado en las esferas intelectual, cultural y, desde luego, en la artística.

Es a partir de lo anterior, que desarrollaremos la exposición del presente capítulo. Ello servirá para contextualizar lo que serán los apartados posteriores, donde, se hará hincapié en **la Biblioteca de la Academia de San Carlos** no sólo desde la perspectiva de las dinámicas pedagógicas que encausarían su funcionamiento; sino, desde un marco de mayor extensión, que permita entender su valor como receptáculo de la actividad intelectual de épocas determinadas, como la que ahora nos atañe: 1877 – 1902; misma que repercutiría en la producción editorial nacional durante el Porfiriato.

En la historia de México, el periodo 1877 – 1910 responde a la dictadura de Porfirio Díaz, omitiendo el gobierno interino de Manuel González (1880 – 1884). Al principio no se dudó en la viabilidad de retomarlo para delimitar temporalmente nuestro objeto de estudio; dado la supuesta uniformidad ideológica que identificó la política y gestión porfirista, en vista de su larga duración en el poder; sin embargo, al pasar de los años, un ambiente político que parecía inamovible, no mantuvo estática la evolución social y cultural que tuvo referencias palpables en las nuevas inquietudes de los artistas, ávidos de una renovación en su

educación. Por esta razón, decidimos reducir nuestra temporalidad de estudio al periodo: 1877 – 1902. Un rango que nos permite rescatar, por un lado, el inicio de un régimen político y, por otro, el periodo de Román Lascuráin como director de la escuela. Gestión que concluyó con la renovación del plan de estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que fue hecho público en el *Diario Oficial* del 2 de febrero de 1903.¹

1.1. La herencia ilustrada en el México decimonónico

Historiadores coinciden en que los límites de la Ilustración pueden fijarse entre la revolución inglesa del siglo XVII y la francesa del siglo XVIII. El pensamiento ilustrado había logrado expandirse en el siglo XVIII en Europa, primero en Francia, después en Inglaterra, posteriormente en Alemania. Su resonancia en América se consolidó a través de las colonias dominadas por países europeos. En la Nueva España, logró su culmino durante el reinado de Carlos III de España, caracterizado por su alineación al despotismo ilustrado.

Una de las ideas fundamentales de la ilustración fue atribuir a la razón la noción de ser herramienta clave para el desarrollo del hombre y, a mayores escalas de sociedades enteras. Para las colonias, como la Nueva España, regida por la corona española —en palabras de Todorov— “se cultivaba la razón del monarca pero manteniendo al pueblo sometido,”² ejerciendo un control absoluto, lo cual significó que todo poder recaía en el rey y nada fuera de él.³ Así, el desarrollo de una colonia como la Nueva España dependía de las decisiones de un monarca ilustrado, que llevaría el estandarte civilizador por medio del cual implantaría las reformas ilustradas.

Además de la ilustración, otros pensamientos coetáneos como el empirismo, desarrollado en el siglo XVII, conformaron en el hombre decimonónico europeo un sistema ideológico que orientaba hacia una nueva manera de percibir y explicar el mundo. El Estado español adoptó tales concepciones porque además de permitirle simpatizar con la burguesía, grupo social dominante e influyente dentro sistema económico emergente, también les permitieron preparar su dominio frente a la iglesia; lo que confluiría en la centralización del poder, disminuyendo progresivamente la intervención del clero en asuntos políticos y administrativos.

¹ Báez; *Guía de archivo...*; v.1, 1993, p. 200

² Todorov, *El espíritu de la Ilustración*, p. 15

³ Cfr. Báez, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, p.21

Instruida la corona española bajo tales principios y reconociendo los beneficios económicos que traería para sí su aplicación en la Nueva España, se llevó a cabo el proyecto político mediante la implementación de las reformas. Fue Carlos III quien dio seguimiento y forma a dichas transformaciones. Si bien los cambios se iniciaron desde los primeros gobiernos de la dinastía borbónica, fue durante el reinado de Carlos III (1759 – 1798) cuando cristalizaron y se hicieron efectivos en su mayor parte.⁴

La tendencia al cambio sugería, en primera instancia, transformaciones en el sistema económico y administrativo a través del libre comercio, ello significaba el aumento en los índices de productividad. Para su implementación, fue necesario introducir un cambio de mentalidad en la sociedad novohispana que encontraría en la educación, su principal eco, y, en palabras de Sonia Lombardo, el mecanismo para la reproducción y sostenimiento del nuevo sistema.⁵

1.2 La educación

El desarrollo tecnológico y su importancia para la economía, estimularon la necesidad de formar, según Dorothy Tanck, individuos «útiles». A partir de la instrucción elemental y la capacitación técnica estarían aptos para su incorporación en la industria y el comercio.

El valor utilitario del conocimiento exigió cambios en las dinámicas pedagógicas que, desde la llegada de los españoles a territorio americano, circundaron en torno a la instrucción religiosa y cuya tradición había mostrado su mayor influencia en la sociedad colonizada durante el siglo XVI y XVII. Esta primacía de la fe sobre la razón, debía eliminarse. Para ello, el Estado tenía que abolir el sistema gremial, agrupaciones laborales donde pertenecían, tanto, maestros, como, sujetos dedicados a las artes y los oficios. Otra medida, fue la expulsión de los jesuitas en 1767, orden religiosa que desde el comienzo de la evangelización habían sobresalido por sus facultades para la enseñanza, desde las primeras letras hasta los grados universitarios. Una tercer disposición fue el crear instituciones sujetas al patronazgo del rey; es decir, bajo su control y el de su aparato burocrático. Sin gremios y sin clero se llegaría a la centralización de la educación por parte del Estado, sin mayor obstáculo.

⁴ Lombardo, Las Reformas Borbónicas en el arte, en *Y todo... por una nación*, p. 16

⁵ *Ibíd.*, pp. 15 - 31

En los últimos dos decenios del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III, la ejecución de las ideas reformistas rendían frutos con la fundación de cuatro instituciones ilustradas: la Escuela de Cirugía, la Academia de San Carlos, el Jardín Botánico y el Colegio de Minería.⁶

La apertura a los nuevos descubrimientos científicos y la importancia que tomó la base empírica opuesta a la especulativa, permeó con fuertes raíces el fomento a la educación laica, a través del funcionamiento de dichos centros de enseñanza. *Grosso modo*, la Ilustración llegó para transformar el pensamiento del hombre en todos los ámbitos.

En el campo de la educación, el término ilustración se refería al interés del gobierno por aumentar su participación en la enseñanza como manera de promover el progreso de las virtudes, las ciencias y las artes.⁷

Sin embargo, al término de la Colonia, aún con la creación de tales instituciones, ni las escuelas bajo auspicio clerical, ni los talleres gremiales desaparecieron; aunque sí disminuyeron. Lo cual tiene relevancia, porque demuestra que las iniciativas del Estado eran asuntos impostergables que debían de llevarse a cabo, con o sin la aprobación eclesiástica. Esta situación es un antecedente de las continuas reformas educativas que protagonizarían liberales y conservadores durante el México decimonónico pos independiente.

1.3 La educación artística

Con la fundación de la Academia de San Carlos de la Nueva España, en 1783 se lograba la profesionalización de las tres artes, a las que se les calificó como nobles: arquitectura, pintura y escultura. Dicho título las incorporaba en una categoría social diferente a la otorgada por los gremios, que durante la mayor parte de la época virreinal habían pertenecido tanto, artistas como, artesanos. Esto lo confirma Sonia Lombardo al señalar:

“... la Academia conformó una escala de valores con la que estableció una jerarquía en la estimación social de los diversos tipos de arte, en la que resultaban privilegiados a los que se dio en llamar las tres nobles «artes»: la pintura, la escultura y la arquitectura, quedando las artesanías calificadas como «artes menores».”⁸

⁶ Tanck, *Historia mínima ilustrada: La educación en México*, pp. 107-117

⁷ *Ibíd.*, pp. 101 – 148.

⁸ Lombardo, *óp. Cit.*, p. 28

El adjetivo «menores» insinúa una relación opuesta a un rango superior o mayor. La distinción entre ambos grupos radica en la intervención de la actividad intelectual del hombre. Es decir, el trabajo artesanal estaba asociado a la maestría u habilidad manual o mecánica para producir un objeto, denominado «artesanía». En cambio, la actividad artística debía emerger del intelecto y el ingenio creativo, que darían como resultado la creación de obras de arte. Tales concepciones, propiciaron relaciones asociadas a cada tipo de actividad: la manual-artesanal y la intelectual-artística.

Nikolaus Pevsner en su obra *Las academias del arte, pasado y presente*, alude lo práctico-intelectual dentro de la dinámica pedagógica de las Academias, dualidad que indica su relevancia entre otras formas de enseñanza artística, como por ejemplo, la que se llevaba a cabo dentro de los talleres gremiales. En el caso de la Academia de San Carlos, su organización y gestión educativa, reproducía el modelo francés, que los españoles se habían encargado de adoptar.

Es reconocido tanto el parentesco que la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, guarda con su antecesora; la Academia de San Fernando, fundada en 1752 en Madrid; como el de esta última con la Real Academia de Pintura y Escultura de París, cuyo año de fundación fue 1648. Eduardo Báez pondera la importancia del prototipo francés de acuerdo a las novedades que integró, con relación a las academias italianas del Renacimiento:

la implantación de la docencia regular bajo la corrección de los académicos, la impartición de conferencias en las que se debatía entre profesores y alumnos temas propios de la historia y la teoría del arte; en la práctica, el que los alumnos dibujaran copiando del modelo natural desnudo; y en cuanto a las temáticas de producción artística, la necesidad de liberar a la pintura de los géneros de historia y religión para llevarla a temas de realismo cotidiano.⁹

Sin embargo, aunque la dinámica de la Academia de San Carlos integraba dentro de sus objetivos la enseñanza de las bellas artes, no excluyó a los artesanos. Ellos fueron integrados dentro de sus aulas. Se abrieron clases nocturnas para los oficiales interesados en ser instruidos sobre los principios básicos del dibujo.

⁹ Báez, óp. Cit., p.17. Investigador, quien ha dedicado gran parte de su vida al estudio de la Academia a través de su archivo.

1.3.1 La educación artística en la época pos independiente

Durante el tiempo que duró el movimiento de emancipación se conjugaron enfrentamientos sociales que desproveyeron de estabilidad al territorio mexicano. Situación que logró reflejarse en la época independiente. Aunque para el año 1821, el término de la Guerra de Independencia significó una escisión política con el estado español, ésta no se logró de manera inmediata. Importantes ligas de índole administrativa, seguían soportando el vínculo entre ambas naciones.

Las instituciones educativas que habían logrado mantenerse bajo subsidio financiero de la Corona, debían de afrontar la crisis económica que propició, tanto el levantamiento bélico, como el desligamiento con el reino español. Inclusive el desarrollo de la Academia de San Carlos continuó guiándose hasta 1933 por los estatutos de 1785, emitidos por el entonces rey, Carlos III.

A pesar de lo anterior, el pensamiento progresista, inherente a la ideología de una sociedad recién independiente, fue el motor que incentivó a establecer las bases para lograr una sociedad encaminada al progreso. La educación, como en la época ilustrada, continuó considerándose como pieza clave para el desarrollo social y económico de la nación

Las primeras décadas de periodo independiente han sido consideradas por los historiadores una época de inestabilidad. Dos grupos con ideologías opuestas, liberales y conservadores se disputaban el poder.

El papel de la religión dentro de la educación continuó siendo uno de los planteamientos que debatían y mantenían en oposición ambas facciones. Mientras para los liberales, la dirección que debía tomarse era abolir el poder de la Iglesia en todos los niveles educativos; para los conservadores la ruta era mantener su participación como institución promotora de orden y de valores morales. La lucha política entre las facciones no impidió que tuvieran propuestas semejantes, encaminadas a llevar a la nación hacia la «civilización del progreso» donde se exaltaba la importancia de la educación como el principal camino para lograrlo.

La ideología liberal que secundaba la liberación a través del cambio cultural, dependiente de la transformación educativa, identificó la segunda mitad del siglo XIX. Figuras como la de Juárez, Lerdo de Tejada, Porfirio Díaz y Manuel González, presidieron, en este orden, la bandera liberal bajo la insignia del progreso.

Las iniciativas en torno a las reformas educativas durante la primera mitad del siglo XIX han sido consideradas por los adeptos como pretensiones que tuvieron una expresión formal y un nuevo peso legal durante la República Restaurada (1864-1867) presidida por la figura de Benito Juárez. Fue hasta el decreto promulgado el 15 de abril de 1861, cuando inició la renovación de la educación, reforzar el poder del Estado sobre el sector educativo. Declarado el Estado como principal proveedor de la educación, en 1867 se dio continuidad a las iniciativas promulgadas seis años antes a través de la *Ley Orgánica de Instrucción Pública para el Distrito Federal*, publicada en el Diario Oficial el 7 de diciembre.¹⁰

Con el reglamento de 1867 todas las escuelas o instituciones que impartían educación elemental a superior quedaban reguladas dentro del sistema de escuelas nacionales, subordinándose por lo tanto a los fines y proyectos del Estado. La Academia quedó convertida en Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Es decir, a partir de 1867 la ENBA dependía de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, la cual tendría como funciones el control de los asuntos, tales como: la extensión a propuestas de libros de texto, expedición de títulos profesionales, becas, entre otras, como podemos ver, de variada índole.

De esta manera —parafraseando a Fausto Ramírez—, la Escuela de Bellas Artes constituía una de las instituciones especializadas a través de las cuales el Estado manejaba su política en materia cultural.¹¹

1.3.2 La educación artística durante el Porfiriato

El Porfiriato es el periodo político que abarca desde el 1877 a 1910, exceptuando el periodo presidencial de Manuel González (1880- 1884). El crecimiento económico y la estabilidad social atribuida al país durante este lapso, le otorgó a México un lugar en el mundo moderno. México, con sus pretensiones progresistas, fue atraído por las naciones consideradas modelos y centros de vanguardia cultural, artística y científica. Para los grupos de poder, afincados bajo el régimen porfirista, Francia significó el prototipo a seguir.

La relevancia que adquirió el equiparar a nuestro país con los medios para su crecimiento económico y así atraer la inversión extranjera, colocó a la industria como auténtico pilar de desarrollo y, al mismo tiempo, instauraba a la tecnología como instrumento de conversión cultural. Orientar la educación hacia lo técnico aportaría a la sociedad las herramientas para solventar las necesidades de industrialización emergentes. Para ello, el ejecutivo gestionó

¹⁰ Báez, óp. Cit., pp. 257 - 276

¹¹ Ramírez, *Modernización y modernismo*, pp. 200 - 201

sus iniciativas acorde a una «política cientifista», el cual reforzaba el sentido de Estado laico, que se había convertido en un aspecto indisociable de la doctrina liberal.

La importancia que para el momento adquiriría la construcción de la imagen del México moderno dentro del panorama internacional, significaba dar impulso a los medios que harían posible tal construcción. Bajo dicho contexto, ciencia y arte se consolidaron como piedras angulares de la proyección nacional y aspectos bajo los cuales se llevaría a cabo la materialización de un país moderno.

Esto quizá pueda responder el importante impulso que ciencia y artes recibieron, sea a través de las instituciones de educación profesional existentes, como la Academia de San Carlos que, desde 1867 adquirió del nombre de Escuela Nacional de Bellas Artes, o mediante la creación de otras, entre las cuales figuraron la Sociedad de Geografía y Estadística, La Sociedad Mexicana de Historia Natural, La Sociedad de Ingenieros y Arquitectos y el Laboratorio del Instituto Médico Nacional.

La educación fue una manera de asegurar la cristalización de la ideología-política porfirista que se proyectó bajo los lindes de la modernidad. Para ello era imperativo adoptar los valores universales que compartían las naciones motivadas bajo el mismo paradigma de progreso. Asentar las bases epistemológicas de la filosofía positivista en materia educativa, fue parte de esta alineación; como también lo fue su asimilación como mecanismo para la producción científica y artística nacional.

Alternó al progreso, lo cosmopolita se presentaba como valor inherente al ambiente ideológico modernista. Incluirse en las vanguardias europeas, reiteraba al mismo tiempo la necesidad de un Estado con características propias e identificables en la esfera internacional. Esta conciencia hacia la búsqueda de valores nacionales, fue lo que trajo consigo el nacionalismo.¹²

Bajo una idea compartida de la nación, la esfera política, económica y social, tendría una base ideológica sobre la cual conducir sus acciones, pero también un eje por el cual se nos identificara en el plano internacional.

Los intelectuales porfirianos delinearon las dos cuestiones centrales en las cuales se desenvolvería el nacionalismo, expuestas por Tenorio Trillo: por un lado, la creación de una religión cívica que tuviera una bien definida cronología y jerarquía de acontecimientos, así

¹² El cual será entendido como conjunto de ideas y sentimientos relativos a una nación.

como un conjunto delimitado de héroes; por otro, la reconstitución del pasado indígena. Ideas que encontrarían su resonancia a través del sector educativo. Lográndose lo que Fausto Ramírez reconoce como: “la reappropriación histórico-cultural de las antiguas civilizaciones precolombinas. Esta sinergia de valores y símbolos lograron manifestarse en las diversas áreas científicas y artísticas.”

1.4 Escuela Nacional de Bellas Artes

Durante el Porfiriato, la educación artística en la ENBA estuvo sujeta a su marco ideológico. Podemos ver cómo la producción artística cundió hacia la amplitud de las temáticas, donde tomaron un papel relevante las de índole histórico, y que pueden ser clasificadas por la etapa a la que pertenecen: prehispánica, conquista, época colonial, insurgencia, intervención francesa, etcétera.

La influencia del Estado en las artes fue detonante. Dio las pautas para asentar y proyectar la imagen de nuestra nación en el marco exterior, con repercusiones en las manifestaciones artísticas de la época. También se consolidó como pieza clave para el ejercicio profesional de las artes, pues el Estado era quien autorizaba la edificación de inmuebles públicos, a partir de lo cual se lograría una renovación del paisaje urbano y la capital del país obtenía la apariencia de ciudad moderna. La Escuela Nacional de Bellas Artes participó en tal encomienda; de ello existen numerosos ejemplos. Tal es el caso de la convocatoria emitida por la Secretaría de Fomento, dada a conocer el 1º de octubre de 1888, en la que se extiende la invitación para la presentación de proyectos cuya finalidad sería transformar la fachada del Palacio Nacional.¹³

Caminos y puentes, sistemas de drenajes, creación de auspicios e instituciones de sanidad y educativas, fueron otros de los proyectos en los que fue necesaria la pericia profesional de los arquitectos. La materialización de la ciudad debía consolidarse bajo parámetros modernos, que sufrieron una transformación constante, paralela al curso que seguía el desarrollo científico. Esta necesidad de alineación guarda relación con el interés del Estado por enviar pensionados a Europa, entre los cuales se encontraría el arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien ocuparía el puesto de director de la ENBA de 1902 a 1912.

¹³ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), Doc. 7832

En cuanto a la producción escultórica, el Estado mostró un importante interés. Pues era quien organizaba y regulaba la producción de monumentos públicos, su injerencia dentro de la Academia de Bellas Artes fue importante, pues fue quien gestionó la organización, autorizó presupuestos, lineamientos temáticos e ideológicos que debían de seguir la enseñanza y los proyectos escultóricos, así como también el patrocinio y adquisición de obras. Un ejemplo de ello es la convocatoria emitida por la Secretaría de Fomento el 20 de enero de 1886. Abriendo el concurso para la creación de un monumento a Miguel Hidalgo, el cual sería erigido en la tercera glorieta del Paseo de la Reforma. En el que, además, quedan establecidas las cualidades materiales del mismo, según se prescribe, “el monumento sería de los mejores mármoles del país, con un basamento de sillería e inscripciones, bajorrelieves y alegorías en sus paramentos ...”¹⁴

La actividad pictórica de los alumnos se perfiló bajo los lindes temáticos que los profesores establecían y que, al mismo tiempo, revelan una voluntad superior de impulsar ciertas temáticas sobre otras, tanto en pintura de figura como de paisaje, la cual retomaremos en los siguientes apartados.

Desde la fundación de la Academia la población estudiantil podía dividirse en dos grandes grupos: el de los artistas y el de los artesanos. En el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC) existen listas de asistencia de los profesores, cuyo orden obedecía al ramo artístico. En un último apartado se mencionaban las clases nocturnas para artesanos, entre las que figuraban las siguientes asignaturas: estampa, ornato, dibujo lineal, dibujo del natural, pintura, escultura, grabado.

Mílada Bazant reconoce la importancia que representó la integración de los artesanos dentro de las dinámicas escolares. Su presencia fue numerosa, respecto al número de artistas inscritos —señala— “La Escuela de Bellas Artes tenía entre 500 y 800 alumnos. La mayoría de ellos estudiaba dibujo. Las clases estaban abiertas al público, pues la disciplina podía aplicarse a distintos oficios, artesanías o industrias.”¹⁵

¹⁴ AAASC, Doc. 7584

¹⁵ Mílada Bazant, especialista que ha orientado parte de su investigación en la educación en México durante el Porfiriato. Cfr. Bazant, *Historia de la educación en la Ciudad de México*, pp. 255- 327.

1.4.1 Directores

Durante el Porfiriato fueron dos los personajes que ocuparon la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Román S. de Lascuráin (1877 – 1902) y Antonio Rivas Mercado (1902 – 1912), quien accedió al puesto el mismo día en que su antecesor renunció.

El 2 de abril de 1877 por oficio emitido de la Junta Directiva de Instrucción Pública, se comunica el nombramiento como director interino de la Escuela Nacional de Bellas Artes a Román Lascuráin; quien tomó posesión de su cargo diez días después de su nombramiento, el 12 de abril de 1877.

Desde el inicio de la gestión de Lascuráin, la educación artística se abocó a cuatro áreas artísticas: arquitectura, pintura, escultura y grabado; aunque sólo se emitirían títulos profesionales para quienes estudiaran la primera, según quedó estipulado en la Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1869, que sustancialmente obedece, en su mayoría, a lo establecido en 1867. Los cambios que se estipularon en 1869, con su reglamento de 12 de febrero de 1870, afectarían tan sólo el ramo de arquitectura. Arquitectura pasó a ser un ramo de Ingeniería y sería hasta 1877 cuando por iniciativa de Hipólito Ramírez, quien ocupó la dirección de la escuela por un corto tiempo, fue restituida en tanto ramo de las Bellas Artes.

Veinte años después, en diciembre de 1897,¹⁶ se implantó la nueva *Ley de Enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes*. En la cual quedaban establecidos los ramos de estudio en los que se enfocaría la educación artística: arquitectura, pintura de figura y de paisaje, escultura de figura y de ornato, grabado en lámina y en hueco.

Uno de los cambios más significativos fue el intento por dividir oficialmente¹⁷ a los pintores con base en tres categorías: pintores de figura, pintores de paisaje y pintores de acuarela o acuarelistas. A diferencia de los ocho años que llevaría concluir los estudios a este último grupo, los dos primeros requerían nueve. En los artículos 5º, 6º y 7º de dicha ley, se establecen las asignaturas correspondientes a cada uno de las subáreas, siguiendo el anterior orden de mención.

¹⁶ Para una explicación más detallada sobre los planes de la enseñanza de la ENBA consúltese: Báez, óp. Cit. pp. 257 - 276 y Báez, *Guía de archivo ...*, v.1, pp. 39 – 61.

¹⁷ Y digo oficialmente porque el género pintura de paisaje comenzó a instruirse, aunque con menor resonancia con la llegada de Peregrín Clavé en 1846; la acuarela, por otro lado, era un ramo relativamente nuevo, las clases comenzaron a darse en septiembre de 1896 y para ello se contrató al italiano Efsio Caboni.

1.4.2 Profesores

Durante los primeros meses de 1877 la Junta Directiva de Instrucción Pública confirió los nombramientos de los siguientes profesores:¹⁸

- Jesús Ocádiz subdirector y secretario de la Escuela
 - Vicente Heredia profesor de Esterotomía y geometría descriptiva
 - Antonio Torres Torija profesor de Mecánica racional y aplicada
 - Manuel Rincón profesor de Arquitectura legal
 - Juan Agea profesor de Órdenes clásicos
 - José Rivero profesor de Mineralogía y geología
 - Salomé Pina de Pintura
 - Miguel Noreña de Grabado en lámina
 - Santiago Rebull de Dibujo del natural
 - Petronilo Monroy de Ornato
 - Juan Urruchi de Dibujo de yeso
 - Rafael Flores de Dibujo de la estampa
 - José Obregón del Dibujo nocturno y de la estampa
 - José Rivero de Dibujo lineal
 - Gil Servín de Anatomía
 - Ponciano Herrera de Anatomía de las formas
 - Manuel Gargollo de Práctica de la arquitectura y carpintería
 - Primitivo Miranda profesor en Historia de las bellas artes
 - José María Velasco como profesor de Paisaje y perspectiva pictórica
- Enrique Gómez bibliotecario
Agustín Barragán conservador de las galerías
Vicente Huitrado restaurador de pintura
Octaviano Herrera como mayordomo, tesorero y prefecto de la Escuela

Conforme avanzaba el tiempo, fue común el cambio de profesores y la denominación de las materias, como el caso de la clase de Dibujo y la clase de Ornato, que según registros de 1890, la primera cambia a *Dibujo lineal e industrial* y, la segunda, a *Ornato y decoración*. Pocos fueron los académicos que permanecieron dando clases en la Academia por tiempos prolongados, tal es el caso de: Salomé Pina, Santiago Rebull y José María Velasco, quien

¹⁸ AAASC Expediente 7283, 7286 y 7289, 7294

ejerció la docencia por 42 años, de 1877 – 1911. Su servicio culminó un año antes de su fallecimiento.



Imagen 1. Maestros de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA).
En el primer plano de izquierda a derecha: Velasco, Pina, Parra y Barragán.

1.4.3 Exposiciones

Durante la gestión de Lascuráin la organización de exposiciones ocupó parte importante de las actividades académicas de la ENBA. Fueron seis las exposiciones escolares celebradas en en dicho periodo correspondientes a los años 1877, 1879, 1881, 1887, 1891 y 1898 —la primera de carácter internacional— las cuales concernían, de manera consecutiva, de la decimo novena a la vigésimo cuarta exposición. En ellas participaban profesores y alumnos de la escuela pero también coleccionistas y artistas externos a la institución, tanto de provincia como extranjeros.¹⁹

¹⁹ La primera exposición celebrada en la ex Academia de San Carlos fue en 1849.

La presencia tanto de maestros, como de alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes en las exposiciones internacionales fue significativa. Entre ellas encontramos: Nueva Orleans 1884, Buenos Aires 1885, París 1889 (Exposición Universal de París), Chicago 1893 (*World's Columbian Exposition*), Madrid 1892, Exposición histórico - americana de Madrid y Exposición Pan-Americana de Búfalo 1901.²⁰

La favorable aceptación y el reconocimiento que recibió la pintura de paisaje en las exposiciones internacionales, a través de la obra de José María Velasco, le concedió a México la posibilidad de formar parte de la modernidad. Probablemente, el elogio a la producción artística de Velasco, ejerció un importante valor a dicho género pictórico dentro de los círculos políticos nacionales, lo cual favoreció la continuidad de su enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El México finisecular, delineado por naciones potencia, encontraría en el género pintura de paisaje y en su enseñanza maneras de aproximarse a la modernización.

1.5 Pintura de paisaje

Influenciado por el Romanticismo, que desde la primera mitad del siglo XIX había conformado parte de la producción artística europea, la pintura de paisaje en México formó parte de las transformaciones que se dieron en la producción artística durante la segunda mitad del mismo siglo. Su inclusión incrementó el abanico temático y al mismo tiempo abrió al artista nuevas posibilidades expresivas.

La enseñanza de la Pintura de paisaje, según Justino Fernández y Eduardo Báez, fue introducida, aunque a saltos pequeños, por el pintor Pelegrín Clavé, quien fuera académico de la escuela desde 1846 a 1855. Eugenio Landasio, a quien el mismo Fernández lo califica por su apego a la naturaleza y su inclusión de temas históricos,²¹ fue un paisajista italiano quien logró incorporar de manera formal el ejercicio de dicho género pictórico. Durante su cargo (1855-1873), surgieron destacados discípulos, entre ellos: Felipe Santiago Gutiérrez, Luis Coto y Maldonado (1830-1891) y José María Velasco, este último el más sobresaliente.

²⁰ Hubo una invitación para la Exposición Universal de Bellas Artes en Amberes 1885, pero desconocemos el dato que confirme la participación de México.

²¹ Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, p. 82

Con la llegada de Maximiliano de Habsburgo al poder, en 1864 se dieron nuevas reformas en los planes de estudio de la entonces llamada Escuela Imperial de Bellas Artes. Y probablemente, dentro de tal contexto, se adscriba el siguiente párrafo, cuyo autor —señala Báez—, fue Eugenio Landesio quien expone en qué consiste la instrucción en el ramo de pintura de paisaje:

En este ramo de arte de la pintura, los alumnos que se dedican á [sic] él, harán la siguiente serie de estudios: Después de haber terminado el estudio del dibujo de figura tomado de la estampa, del yeso y del natural desnudo, el de anatomía y el de perspectiva aérea, seguirá el estudio del dibujo tomado de la estampa, o fotografía de fragmentos arquitectónicos, follajes, troncos, árboles, peñascos, &., [sic]; luego harán copias coloridas de edificios, árboles, &., para lo cual darán paseos artísticos en que tomarán apuntes abreviado de la naturaleza, y por último, harán grandes cuadros de composición. El profesor dará explicaciones verbales cuando sea oportuno, y harán un curso oral teórico-practico de perspectiva en general. Los talleres y galerías de esta clase, estarán abiertos todo el día para los alumnos.²²

Este programa, coincide con los métodos de enseñanza descritos por su principal pupilo: José María Velasco.²³ Inició sus estudios en la Academia como alumno numerario en 1858, concluyéndolos diez años más tarde. En 1877 toma la dirección de Pintura de Paisaje y junto a ello la impartición de la asignatura Paisaje y perspectiva pictórica, que de 1855 a 1873 había dirigido su mentor, Landesio.²⁴

En torno a los cambios que sufrió la Ley de Instrucción Pública en 1897 se muestran, en la siguiente tabla, las materias establecidas en el artículo 6º de la Ley de Enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes, correspondiente al área de Pintura de paisaje.

Primer año	Primer curso de Dibujo de figura Primer curso de Dibujo de ornato Primero y segundo cursos semestrales de matemáticas en la Escuela Nacional Preparatoria Francés
------------	--

²² Báez, *Historia de la Escuela ...*, p. 265.

²³ Descritos en: Altamirano, *Homenaje nacional a José María Velasco...*, pp. 65 – 98.

²⁴ Aunque se tiene conocimiento que Velasco en 1872, había suplido por dos meses a Eugenio Landesio por motivos de salud. AAASC Exp. 7132

Segundo año	Segundo curso de Dibujo de figura Segundo curso de Dibujo de ornato Cosmografía Física Curso teórico-práctico de lengua nacional
Tercer año	Perspectiva. Dibujo del paisaje y del yeso Química Geografía Italiano
Cuarto año	Segundo año de Dibujo de paisaje y del yeso Perspectiva práctica Historia natural Primer año de Anatomía de las formas Claro-oscuro
Quinto año	Dibujo de órdenes clásicos Historia general Segundo año de Anatomía de las formas Elementos del colorido Estudios del paisaje y figura tomados del natural
Sexto año	Historia patria Historia de las bellas artes Dibujo del desnudo Copia de cuadros. Pintura de cuadros de naturaleza muerta
Séptimo año	Dibujo del desnudo Concurso de composición Pintura del natural (excursiones al campo)
Octavo año	Dibujo del desnudo Concurso de composición Composición de pintura Pintura del natural
Noveno año	Dibujo del desnudo Concurso final de composición Composición de pintura Pintura del natural

Tabla 1. Esquema acorde a lo estipulado en el artículo 4º y 6º de la Ley de Enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1897.²⁵

Como podemos ver, ambos recursos, tanto la descripción hecha por Eugenio Landesio, según Báez, como la tabla anterior, de 1897, reflejan la lógica de menor a mayor complejidad, a la que obedecían las dinámicas de enseñanza. Un esquema acorde a las habilidades que el

²⁵ AAASC Expediente 8636. *Revista de la Instrucción Pública Mexicana*, núm. 21, tomo II, enero 15 de 1898.

educando iría adquiriendo a lo largo de su desarrollo artístico. Desde luego, dichas habilidades estaban íntimamente ligadas a la práctica del dibujo, para la cual era necesaria la utilización de modelos bi y tridimensionales.

Dentro del programa de 1897, hemos de notar la importancia de la observación *in situ* para la comprensión y el ejercicio de la pintura del paisaje, misma que es identificada con la denominación “Pintura tomada al natural;” sin embargo, las prácticas de campo estuvieron ligadas a otras, ya que el artista también podría acceder de manera indirecta a su motivo pictórico, mediante del uso de materiales impresos.

Como parte de los métodos de enseñanza del dibujo y de la pintura, la presencia de este tipo de referentes visuales guarda relación con las materias en cuya denominación se incluye el término “estampa” como las que se incluyen como parte del programa de 1897: copia de extremidades y cabezas, cabezas, figuras modeladas tomadas de la estampa, o como algunas otras que corresponden al plan de estudios de 1902 que integraban la palabra “fotografía”: dibujo de paisaje tomado de la estampa y de fotografías del natural. Dichos artificios modélicos integraban parte del acervo de su biblioteca.²⁶

1.5.1 Los libros en el ramo Pintura de paisaje

Dominar la técnica del dibujo, los aspectos compositivos, de perspectiva y de los materiales, fueron algunos de los objetivos a los que se sujetó la instrucción artística del género pintura de paisaje, y en los que el uso de libros ocupó un lugar determinante.

Por los documentos que configuran el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos —de aquí en adelante AAASC—, hemos incluido algunas de las actividades, donde puede confirmarse el apoyo de libros en las dinámicas escolares. Por un lado, encontramos los tratados y libros de texto elaborados por académicos, estos incluían los fundamentos teóricos y técnicos que el artista debía manejar en su práctica. En este grupo hallamos dos obras del pintor Eugenio Landeño: *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia de San Carlos* y *Cimientos del artista, dibujante y pintor*, esta última publicada en 1866 (véase imagen 2). Se trata de libros, no sólo utilizados por su autor sino por Velasco, quien año tras año los proponía como libros de texto para su asignatura. Báez, asegura, se trata de obras utilizadas cuando menos hasta 1902.

²⁶ Cfr. Báez; *Guía de archivo ...*, v.1, pp. 39-61

Su afinidad por la docencia, incentivó a José María Velasco a la producción de su propia obra orientada a la enseñanza de la pintura de paisaje. *El arte de la pintura*, de la cual se sabe, terminó de escribir en 1908 y que, desafortunadamente, no fue publicada.²⁷ Según la misma autora, Velasco, a su vez, propuso el estudio de las obras de David Sutter y Charles le Blanc.²⁸

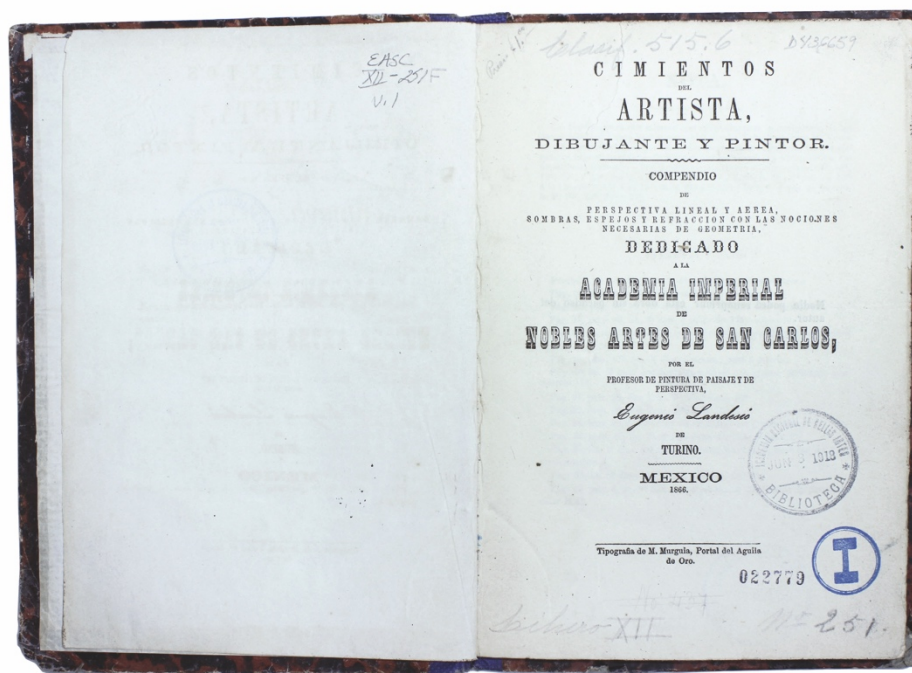


Imagen 2. Obra de Eugenio Landesi publicada en 1866 y que hoy día forma parte del acervo de la Biblioteca de San Carlos, custodiado por la BNM

Los académicos no sólo consultaban obras de carácter científico, también, recurrían a la literatura para sugerir las pautas temáticas de la práctica pictórica. A partir de la extracción de pasajes mitológicos, bíblicos, históricos, se incentivó la creatividad de los artistas y el movimiento de sus pinceladas. Era habitual que para los concursos anuales y bienales de la Escuela, celebrados, generalmente, entre julio y septiembre, los profesores se sirvieran de tales recursos textuales para determinar el contenido de los cuadros, que serían ejecutados por los artistas participantes. Por ejemplo, para señalar el tema del concurso anual celebrado en agosto de 1855, Velasco acude a la descripción del siguiente pasaje histórico:

²⁷ Cfr. Altamirano, óp. Cit., pp. 474 – 480.

²⁸ De este último autor podemos encontrar numerosas obras dentro del acervo que hoy resguarda la Biblioteca Nacional de México.

Netzahualcoyotl, rey de Texcoco, bajando por una estrecha escalera se dirige hacia la grande roca “La tina de Netzahualcoyotl”, en Texcozingo para tomar su último baño. Al bajar los últimos peldaños, ya cerca de la roca se detiene un momento para contemplar la espléndida vista del Valle de México que tiene delante de sus ojos. Sus cortesanos están un poco lejos, se han separado de él para dejarlo solo

²⁹
....

En este caso, el uso de los libros puede corroborarse porque existe una fuente documental que lo evidencia. No obstante, existen otras obras que, por la ausencia de algún registro, es imposible determinar la certeza de su uso. A pesar de ello, las temáticas que recogen muchos de estos materiales, incrementan la posibilidad de agregarlos al repertorio de libros utilizados para la enseñanza de la pintura del paisaje.

Estas temáticas parecen responder a una tipología de géneros editoriales, entre los que podemos encontrar, como primer conjunto, los catálogos de exposiciones o salones de arte. Obras que, por lo general, recogen reproducciones de obras de arte que formaron parte de exhibiciones en los principales centros de modernidad artística como París. Se trata de un género que se acopla a la necesidad de renovación artística que requerían los alumnos. Esta actualización parece tuvo respuesta pues, en algunos casos, el año en que fueron adquiridos los catálogos por la escuela coincide con el año de edición de los mismos.

En un segundo conjunto, existen otro tipo de obras cuya importancia reside en la información científica que presentan. Obras cuyas imágenes sugieren una relación ilustrativa con el texto que acompañan. Entre ellos encontramos libros de: arqueología, antropología, geología, geografía, historia, botánica, mineralogía, zoología, etcétera, entre las cuales, cabe destacar, la significativa presencia de publicaciones nacionales. Son libros cuyas áreas científicas guardan una estrecha relación semántica con los asuntos del paisaje: vegetación, ruinas arqueológicas, ecosistemas, monumentos, etcétera, que pudieron aportar información adicional sobre los motivos pictóricos, y que son enumerados por el mismo Velasco, cuando se refiere a lo que se debía estudiar en el ramo de pintura de paisaje: “Conviene señalar que en la carrera de pintura de paisaje había que estudiar la representación plástica de todo lo que podía encontrarse en la naturaleza, desde el ámbito geográfico y vegetal hasta la figura humana y de animales, sin pasar por alto los pueblos y ciudades bajo celajes de todo tipo.”³⁰

Comprender la naturaleza a través del conocimiento derivado de otras áreas científicas, le confirió a Velasco su título de *naturalista y, asimismo*, le valió su lugar en la Sociedad Mexicana de Historia Natural, por mencionar alguna. En ella, su actividad no quedó

²⁹ AAASC exp. 7541

³⁰ Cfr. Altamirano, óp. Cit., p. 66

robustecidos con los de ciencias físicas y naturales que no le son desconocidos, único que sabiendo cuan importante es admirar a las reglas y principios, el ejemplo que ha puesto al pintar justamente con sus discípulos en el campo. El año escolar pasado, en que estos han tenido a la vista los procedimientos de tan aventajado maestro, alejándose de su segundo gran cuadro del valle de México.

³¹

Información de 1878. Da testimonio de las virtudes de tan afamado profesor, y las dinámicas pedagógicas que bajo su instrucción tuvieron lugar dentro y fuera de las aulas.

Es incuestionable la complejidad que subyace al inferir sobre el posible uso de los libros dentro de las dinámicas pedagógicas, específicamente, en el ramo pintura de paisaje. Sobre todo si consideramos las palabras de Soler y Fabregat: “la formación artística era oral, visual y escrita, seguramente en este orden de importancia. El contenido de las bibliotecas no nos informa solamente de la tercera. La difusión del libro impreso pudo forzar los otros dos sistemas, al menos por dos vías: La lectura colectiva y las imágenes.”³² Todo ello, aunado al universo de información que aportaban las imágenes: técnica pictórica, técnica de impresión, iluminación, formatos. Cualidades sometidas bajo escrutinio de quienes producirían otras tantas, artistas cuya observación estaría aventajada por una educación visual, inherente al contexto de la aprehensión de lo artístico.

1.5.2 Los libros de viajes

Dentro de los libros que conforman el acervo de la Academia de San Carlos, encontramos algunos cuyo contenido pudo servir a la instrucción de los paisajistas en sus prácticas del dibujo tomado de la estampa; nos referimos a los «libros de viajes».

Los libros de viajes configuran un género editorial determinado por un criterio temático; en tanto conjunto de libros que versan sobre un mismo asunto o materia. Una categoría que guarda cierta relación con lo que en literatura se conoce como «literatura de viajes». Pues, según Lorenzo Silva, la literatura de viajes comprende todas aquellas obras literarias que tienen de uno u otro modo el viaje como motivo.³³

³¹ AAASC Exp. 7361.

³² Soler, «Libros de arte en ... », pp. 145-164.

³³ Silva, Vivir y viajar ..., en *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, p. 34

La literatura de viajes enlaza una vasta cantidad de textos de larga tradición histórica, según especialistas, integra obras cuyo origen datan desde el tercer milenio antes de Cristo. A tal despliegue temporal debe sobreentenderse que «literatura de viajes» prima la obra a una actividad intelectual ligada a la escritura y no a un soporte escriptorio específico.

En cambio, aunque el concepto libro de viajes, en primera instancia, alude a una cuestión temática no deja de lado el aspecto formal, pues incluye la palabra libro. Es decir, un término que se avoca más a definir un género editorial que, un género literario.

Lo cual significa la identificación del libro tanto por el contenido como por la manera de presentarlo. Esta sintonía resulta importante dado que estamos partiendo del contexto de la enseñanza de las artes. Asumiendo el valor que la imagen pudo merecer para quienes practicaban la copia del paisaje, consideramos hartamente pertinente reconsiderar el género libros de viajes partiendo de la función ilustrativa de las imágenes, una propuesta que se orienta más a enfatizar la presencia de la imagen frente al texto.

La preeminencia de las imágenes respecto al texto ha sido otra forma de entender o tipificar los libros. De hecho, esta importancia a la ilustración es en lo que creemos se asienta la aseveración de Vélez cuando señala que los libros de viajes se ubican en el siglo XVIII.³⁴

La aparición de la fotografía, en la tercera década del siglo XIX, supone otro cambio radical en la técnica para la ilustración de libros. Al grado de considerarse como un parteaguas para la diferenciación de libros de viajes producidos en épocas anteriores, para lo cual se ha utilizado la categoría «libros de viajes fotográficos».

Para el último cuarto del siglo XIX los procesos de reproducción de imágenes derivados de la fotografía, trajeron consigo cualidades hartamente ventajosas para el ámbito de las artes. Pues, éstas habían logrado un enriquecimiento en los detalles. Los motivos fotografiados—cuadros o paisajes—, no estaban supeditados a la interpretación del artista o grabador. Recordemos que en la técnica xilográfica y calcográfica eran ellos los encargados de dibujar y grabar los artífices que irían integrados en las matrices y, posteriormente en las estampas de los libros.

³⁴ Cfr. Vélez, La ilustración del libro..., en *Historia ilustrada del libro ...*, pp. 195 – 238.

1.5.2.1 Los libros de viajes en la BASC

A propósito de las últimas investigaciones que se han dado en torno a la Biblioteca de la Academia de San Carlos, refiriéndonos a la parte del acervo que hoy en día custodia la Biblioteca Nacional de México, tenemos la posibilidad de localizar dicho género editorial ya que el ordenamiento topográfico de los materiales, elaborado por Lino Picaseño, quien fuera bibliotecario de la escuela, seguía un principio de clasificación temática.

A propósito de recientes investigaciones sobre el estudio de la Biblioteca de la Academia de San Carlos y con el fin de retomar el sistema de organización de Picaseño, la Dra. Silvia Salgado Ruelas, propone en su artículo “La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México y su perfil bibliográfico,” un esquema cuyo valor es el de aportar una visión panorámica de los contenidos que podremos encontrar dentro del acervo.³⁵

Librero I: Literatura, viajes, paisajes

Librero II: Obras de consulta

Librero III: Europa, comercio

Librero IV: Numismática, iconografía, heráldica, teatro, música

Librero V: Pintura, salones, museos, exposiciones, escultura, grabado y dibujo

Librero VI: Dibujo, grabado, geometría, perspectiva

Librero VII: Mobiliario, museos, orfebrería

Librero VIII: Ornamentación

Librero IX: Costumbres, modas

Librero X: Biografías de artistas

Librero XI: Arquitectura

Librero XII: Ciencia y tecnología

Librero XIII: Historia del arte

Librero XIV: Hidráulica, ciencia, escultura

Librero XV: Miniaturas, dibujo, pintura, iconografía, escultura

Librero XVII: Dibujo, litografía, pintura

Librero XVIII: Grabado

Librero XIX: Museos, bellas artes

Librero XX: Paleografía, geografía, zoología, botánica, alfabeto, tipografía

Librero XXII: Relojes, pintores

Librero XXV: Catálogos de exposiciones, premios, literatura

Librero XL: Anatomía

Librero XLI: Arte y religión

³⁵ Cfr. Salgado y Aguilar, *La Biblioteca de la Academia...*, pp. 117-131

Capítulo II

La edición moderna y el diseño de cubiertas editoriales

“... la Historia del libro impreso, a través de la cual se puede seguir la evolución diacrónica de unas técnicas que reflejan, de forma excepcional, la mentalidad, la ideología, los criterios estéticos y, en una palabra, el grado de desarrollo intelectual de la sociedad en cuyo seno se realiza el testimonio gráfico.”

Elisa Ruiz

El periodo finisecular decimonónico además de marcar una sinergia de opciones técnicas, también ha de ser reconocido por lo propio. Aquello que fue utilizado de manera asidua y que tuvo repercusiones en las cualidades de los productos editoriales de la época, características que pueden ser perceptibles en los libros que forman acervos con una riqueza histórica como el de la Biblioteca de la Academia de San Carlos.

El libro como objeto también fue producto de transiciones formales. En el siglo XIX con la implementación de la mecanización industrial y el avances de los procesos de reproducción gráfica, concedieron nuevos cambios a la producción del libros, pero ahora, a través de sus cubiertas.

2.1 La edición y el libro impreso moderno

Los estudiosos en la historia del libro, han dejado claro las transformaciones que sufrió la industria editorial durante el siglo XIX. Para su intelección han utilizado términos que reflejaran dichos cambios; es decir, el paso de lo tradicional a lo moderno, del Antiguo Régimen Tipográfico a la etapa de la Edición Moderna, de donde se derivan los conceptos de libro antiguo y libro moderno, respectivamente.

El cambio de una situación a otra no fue inmediato sino un proceso de transición paulatino. Su desarrollo debe ser entendido como un trayecto complejo en el que interactuaron condicionantes de índole económica, política, cultural y social. Una sinergia de factores que conocieron ritmos distintos en cada región geográfica y que afectaron las actividades que giraban en torno a la producción editorial, desde la sociedad que demandaba, hasta el modo, tiempo y forma en que las empresas fabricaban y presentaban sus productos.

Frédéric Barbier en su *Historia del libro* nos habla de ello a través del concepto **proceso de innovación**, del cual señala – “formaba un todo a partir del cual se organizaba el sistema-libro en su conjunto. Obedecía a tres esquemas distintos, el proceso en las innovaciones técnicas [...] que estaba directamente vinculado con la innovación de la organización [...] y la innovación en el producto.”³⁶

Las diversas obras que existen alrededor del estudio de la industria del XIX recurren a los factores implicados en cada uno de los esquemas, aunque siempre orientándose a uno en particular. Nosotros lo entenderemos desde el proceso de encuadernación en general y las cubiertas, en particular.

2.2 Definición de encuadernación

En la larga ruta que comprende la producción industrial, la encuadernación ocupa el último lugar, antes de que los ejemplares sean distribuidos y comercializados, a fin de llegar a manos de los usuarios.

Aunque aquí utilizaremos encuadernación, a partir de su relación con la producción industrial de libros, es común que dentro del ámbito del estudio del libro el concepto haga referencia

³⁶ Barbier, *Historia del libro*, pp. 343

a más de un sentido. El término se emplea, tanto para designar al proceso ligado a la actividad de encuadernar, como al objeto resultante de la misma; incluso, para aludir a la estructura externa de este último. Ante lo cual, requerimos establecer algunas precisiones para evitar cualquier confusión. Aquí, admitiremos el término encuadernación como proceso u actividad; mientras cubierta hará referencia a la estructura externa del libro, expliquemos por qué.³⁷

Según la *Enciclopedia de encuadernación*, dirigida por José Bonifacio Bermejo, la encuadernación es: “un conjunto de técnicas que tiene por objeto la conservación del contenido del libros mediante la unión de los pliegos u hojas que lo forman y la aplicación de tapa;”³⁸ una definición que es correlativa a la del término encuadernar, el cual en la misma obra se define como: “conjunto de procesos que conducen a la realización de una encuadernación.”³⁹

De manera que la respuesta a la pregunta ¿para qué encuadernar? encontraría respuesta en la manejabilidad y conservación y, la construcción de la unidad formal llamada libro, su consecuencia. Esto significa que cada una de las partes que lo constituyen será manipulada a fin de lograr una cohesión entre ellas. De hecho, este sentido de unir es lo que etimológicamente refleja el término encuadernación en la vertiente anglosajona *to bind* y galesa *to relïer*, entre otras, tal como lo ha señalado Elisa Ruiz.⁴⁰

Dichos nexos son los que conforman las técnicas de construcción del objeto, que durante el siglo XIX, eran comunes en la convivencia con las técnicas artísticas del libro. Este complemento, ha sido un aliciente que determina la pertinencia sobre el uso de definiciones como la que da Carpallo Bautista, para referirse al término encuadernación:

Conjunto de técnicas, procesos y operaciones que consisten en la unión de hojas, pliegos o cuadernillos con unas tapas o cubiertas de diversos materiales, con el fin de conseguir una mejor conservación y manejabilidad, y que pueden llegar hasta la consideración de arte cuando las tapas han sido bellamente decoradas.⁴¹

³⁷ Aunque en el campo de la encuadernación la *cubierta* se refiere al material de recubrimiento de tipo flexible y, en el caso de la encuadernación encartoné, es el material que recubre las pastas de la cartera; aquí utilizaremos el término para designar la estructura externa del libro.

³⁸ Bermejo, *Enciclopedia de la encuadernación*, p. 114

³⁹ *Ibíd*, p. 116

⁴⁰ Véase: Ruiz, *Introducción a la codicología*, p. 326

⁴¹ Carpallo, *Identificación, estudio y descripción...*, p. 12

En el esquema de abajo podemos ver cómo a través del proceso de encuadernación es posible la construcción y apreciación del libro como unidad estructural, de la cual pueden identificarse las partes siguientes.



vista exterior

- 1. plano anterior
- 2. lomo
- 3. plano posterior

vista interior

- 4. ceja
- 5. guarda
- 6. cuerpo del libro

Imagen 4. Partes del libro ⁴²

⁴² Estas y otras partes del libro han sido definidas en el glosario, ubicado en la parte final del presente escrito. Conceptos recopilados de obras que versan en torno al libro, diseño editorial y encuadernación principalmente, los cuales pueden ser complementados y comparados con las fuentes consultadas.

2.3 La encuadernación industrial en la producción editorial moderna

Encuadernación es un término que a partir de la segunda década del siglo XIX, se adhiere a las transformaciones que vivía la industria editorial.⁴³ La encuadernación fue transformada en cada uno de las fases que admitía, a través de su mecanización; **encuadernar** dejó de ser una actividad ligada sólo a prácticas artesanales para incorporarse en las dinámicas, primero, de la producción semi industrial y, posteriormente, de la industrial.

Integrar la encuadernación al modo de producción industrial, modificó su condición de objeto único, resultado de la actividad manual.⁴⁴ Producir libros industrialmente significó integrarse a una dinámica de producción en serie, lo cual, quiere decir que todos los ejemplares de una misma edición adquirieron las mismas características formales desde su estructura interna hasta la externa.

La llegada de la encuadernación industrial no significó la desaparición de la artesanal, sino la convivencia entre ambas. De manera que hacia finales del siglo XIX era común encontrar libros impresos distinguidos según estos dos modelos de producción.

Esta convivencia, que en algunos casos fue posible en un mismo taller, consolidó nuevos modos de encuadernar libros y, por ende, un nuevo aparato terminológico que los distinguiera. La encuadernación comercial a la que también solían referirse como encuadernación en tela (*cloth binding*), cuya denominación atribuye al tipo de material que se utilizaba para el recubrimiento de las tapas y, en conjunto representó la encuadernación más demandada. Extra encuadernación (*extra binding*) presentaba mejoras tanto en la calidad de los materiales de recubrimiento, utilizando piel en vez de tela y, por otro lado, este grupo requirió mayores exigencias de acabado durante la estampación en dorado; sin embargo, a pesar de las mejoras, esta modalidad se encontraba en un rango menor que la encuadernación fina o de lujo (*fine binding*). En esta, además del soporte de recubrimiento, se ponía principal interés a la costura del cuerpo del libro, para asegurar la conservación íntegra del objeto pese a su uso y el paso del tiempo.⁴⁵

⁴³ Cfr. Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía...*, pp. 310 – 586 y McKitterick, *The Cambridge History of the Book ...*, pp. 75-117.

⁴⁴ Recordemos que, anterior a esto, era el propietario del libro quien elegía el tipo de encuadernación para su ejemplar.

⁴⁵ Cfr. Bookbinding and the Conservation of Books ... y *American Dictionary of Printing and Bookmaking*

Siguiendo la lógica del curso que dio a la encuadernación industrial ser posterior a la artesanal, se comprende que la denominación de las técnicas, procesos y operaciones que menciona Carpallo en su definición, fueran correlativas a las precedentes. Ello puede corroborarse cuando Gaskell realiza una síntesis sobre las operaciones inherentes al proceso de encuadernación decimonónica, en la cual advierte: “La mayor parte de los libros del siglo XIX eran alzados, plegados, cosidos, refileados, redondeados, enlomados, encartonados, revestidos y decorados.”⁴⁶ Operaciones, destacadas en la tabla siguiente, y que pueden ser comprendidas conforme a su alineación a las tres etapas en las que era organizado el proceso de encuadernación en los talleres decimonónicos, según el *American Dictionary of Printing and Bookmaking* (ADPB)—de 1894—: preparación (*preparing*), unión (*forwarding o binding*) y acabado (*finishing*).

Etapas	Estructura del libro implicada	Operaciones
Preparación <i>preparing</i>	Cuerpo del libro	<ol style="list-style-type: none"> 1. Plegado 2. Alzado 3. verificación de orden de páginas (<i>collating</i>) 4. cosido
Unión <i>forwarding</i>	Cuerpo del libro y cubierta	<ol style="list-style-type: none"> 1. pegado 2. redondeado 3. refileado 4. encartonado 5. revestido
Acabado <i>finishing</i>	Cortes de cuerpo de libro y Cubierta	<ol style="list-style-type: none"> 6. pintar (marmoleado, salpicado) 7. estampar / en frío o en caliente (gofrado) 8. estampación con lámina de oro, 9. impresión en color

Tabla 2. Etapas de encuadernación industrial. Cuadro sugerido por el autor de acuerdo al proceso de encuadernación descrito en el *American Dictionary of Printing and Bookmaking*

⁴⁶ Gaskell, óp. Cit. p. 187. Es una secuencia proclive a expandirse considerando que para el momento se contaba con una gran variedad de técnicas de construcción y decoración del libro; sin embargo, para propósitos de nuestra investigación, nos conviene alinearlos a ella.

Dentro de preparación subyacen las etapas en las cuales los pliegos son plegados y acomodados, de manera que se logre el formato y orden de cada una de las páginas que compondrá el libro. Después de haber cosido las hojas del cuerpo del libro, se conjugan las etapas de unión (*forwarding*) a través de las cuales se logra la conexión de las partes, a fin de construir el objeto libro; mismas que pueden identificarse por su dependencia a dos estructuras principales: la externa (cubierta) y la interna (cuerpo de libro o tripa). Finalmente, en acabado (*finishing*) tanto los cortes del cuerpo del libro como la cubierta son sometidos a procedimientos bajo los cuales sus cualidades son transformadas y embellecidas. Aquí ambas estructuras son sometidas a técnicas de grabado e impresión para dotarlas de cualidades gráficas que ayudarán a identificar una obra de otra. Podemos decir que mientras las dos primeras etapas forman parte de los procesos constructivos, la tercera corresponde a los procesos de diseño e impresión gráfica.

2.3.1 Innovación técnica

El cambio que supuso el paso de la encuadernación artesanal a la industrial en los talleres decimonónicos, revela un trayecto intermedio en el que se propicia la convivencia entre las herramientas tradicionales, las mecánicas y las máquinas de producción masificada, el cual nos corrobora la existencia de una etapa semi industrial. Es decir, mientras la encuadernación artesanal podría considerarse como un modelo de producción en el que la intervención humana es imprescindible para su desarrollo, la encuadernación industrial se caracteriza por su dependencia total hacia el uso de las máquinas. Aunque esta última supondría un estado técnico óptimo, sería imposible imaginarlo en establecimientos de finales del siglo XIX y principios del XX. Por el hecho de que la bibliografía especializada nos señala 1820 como la fecha en la que se inicia, de manera gradual, la intervención de las máquinas dentro del complejo proceso de la encuadernación; a la cual le llevó poco más de un siglo abarcar la totalidad de las etapas.

Véase imagen 12. Gráfico que ilustra las etapas del proceso de encuadernación semi industrial de mediados del siglo XIX del taller de *Westley & Clark*. Establecimiento que ofrecía encuadernaciones para una gran variedad de bolsillos, desde las comerciales hasta trabajos de mayor riqueza en acabado y materiales. Además, es posible observar que en etapas como el plegado (*folding*) y el cosido (*sewing*), como lo confirman algunas fuentes, era común la presencia de mujeres (comparar con las de la imagen 6); mientras que para el corte (*cutting*) y el dorado (*golding*), se requería la fuerza del hombre para operar herramientas como: la guillotina y la prensa de estampar, que con la introducción de los distintos mecanismos de

empuje (palanca, husillo) y, posteriormente, con las máquinas impulsadas por vapor, disminuiría su intervención. Evolución técnica que puede apreciarse, comparando las tres imágenes siguientes.



Imagen 5. Esquema del establecimiento inglés Westley & Clark.
Imagen atribuida al litógrafo P. S. Duval, ca. 1842 a 1850.

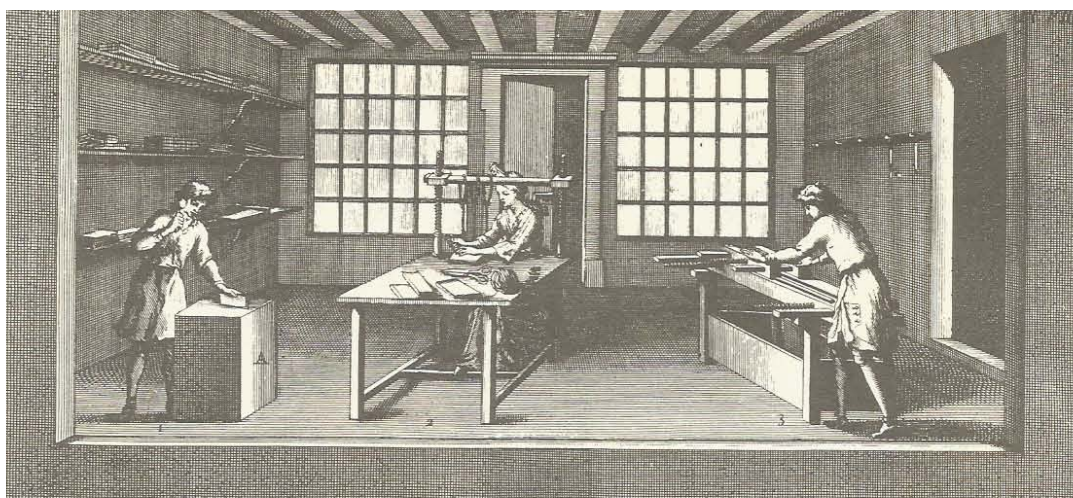


Imagen 6. Gráfico de la obra “El arte del encuadernador y dorador de libros”, obra de 1772 considerada como el mejor documento histórico sobre la encuadernación anterior al empleo de utillaje de hierro del siglo XIX.

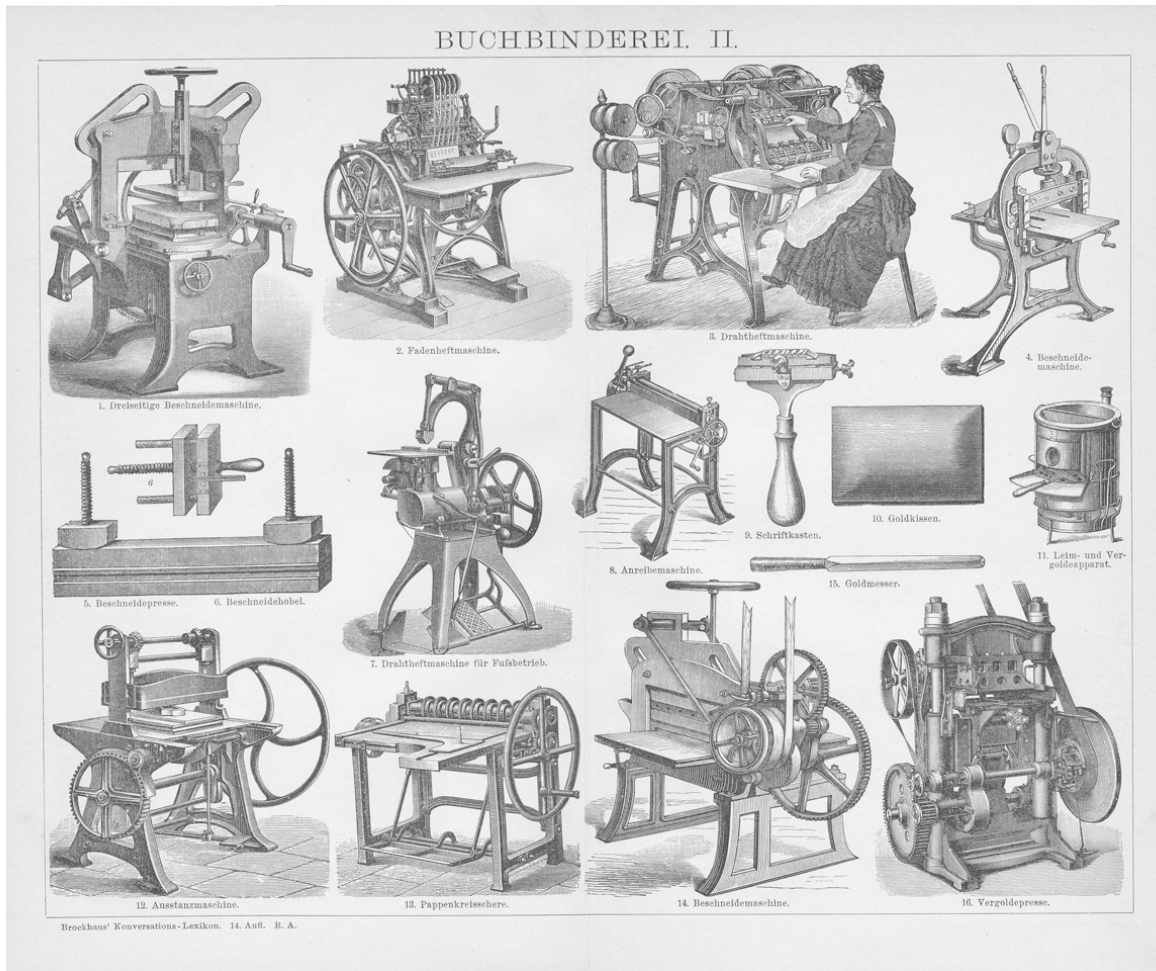


Imagen. 7 Página de la obra alemana editada en 1894 que incluye algunas utensilios, prensas y máquinas utilizadas en los talleres alemanes durante la época.

Durante la primera etapa del siglo hasta 1856, Inglaterra presidía por la cantidad de patentes producidos en dicho campo de la industria; sin embargo, después de este año hasta las primeras décadas del siglo XX, fue Estados Unidos quien lideró la revolución tecnológica.

Estas transformaciones técnicas paulatinas consolidaron la etapa semi industrial, que conoció ritmos distintos en cada país, región y taller, quedan integradas en el concepto de «innovación técnica», asentado en dos concepciones que se refieren a lo mismo. La primera, «innovación», utilizada por Frédéric Barbier, es el progreso de procedimientos y materiales de trabajo;⁴⁷ la segunda, «estilo técnico», según Checa Cremades: “en encuadernación sirve

⁴⁷ Barbier, óp. Cit. p.343

para producir lo que los bibliógrafos llaman el libro material, concretamente a la encuadernación entendida como realidad física resultado de un proceso de manufactura o de producción industrial.”⁴⁸

Cabe mencionar que este progreso en los materiales y procedimientos de la encuadernación engloba avances que se dieron en otros ámbitos y que afectaban directamente la producción editorial, por mencionar algunas: la industria papelera, textil, química, ingenieril, que abarcaron tanto las materias primas como las máquinas utilizadas para su producción. Sin embargo, y siguiendo con el tema de la encuadernación, entenderemos las innovaciones técnicas desde los procesos constructivos y de reproducción gráfica.

2.3.1.1 Innovación técnica en los procesos constructivos

Hemos dicho en el apartado anterior que preparación y unión, se refieren a dos etapas que corresponden a los procesos constructivos del objeto libro. Mismas que pueden ser entendidas según la parte o estructura del libro involucrada: la interna (cuerpo del libro) y la externa (cubierta), respectivamente.

La integración de las máquinas trajo consigo transformaciones sin precedentes; significó una innovación en el modelo de construir los libros, supeditado a la inclusión de las máquinas, como debiera suponer el desarrollo de la revolución industrial; por lo que la dinámica editorial incentivó que dentro de la producción de libros se establecieran estándares para la construcción del objeto, que se puede generalizar en los siguientes pasos:

Etapas de encuadernación industrial	Subetapas de la construcción del objeto
Preparación/ <i>preparing</i>	a) la unión de los cuadernos a través del cosido o pegado para conformar la estructura interna o cuerpo del libro; b) la construcción de la estructura que lo cubrirá, entendida aquí como cubierta
Unión / <i>forwarding</i>	c) la unión de ambas estructuras

⁴⁸ Checa, *Encuadernación: doce ensayos sobre bibliofilia.*, p. 16

En la encuadernación industrial los puntos a y b integrados en el proceso de preparación, constituyen etapas independientes, y muchas veces paralelas, cuyas estructuras resultantes eran unidas para construir el objeto libro, punto c. Aquí solo atenderemos las innovaciones técnicas relativas a las cubiertas. En la siguiente imagen se puede apreciar, por el estado de conservación del libro, ambas estructuras.

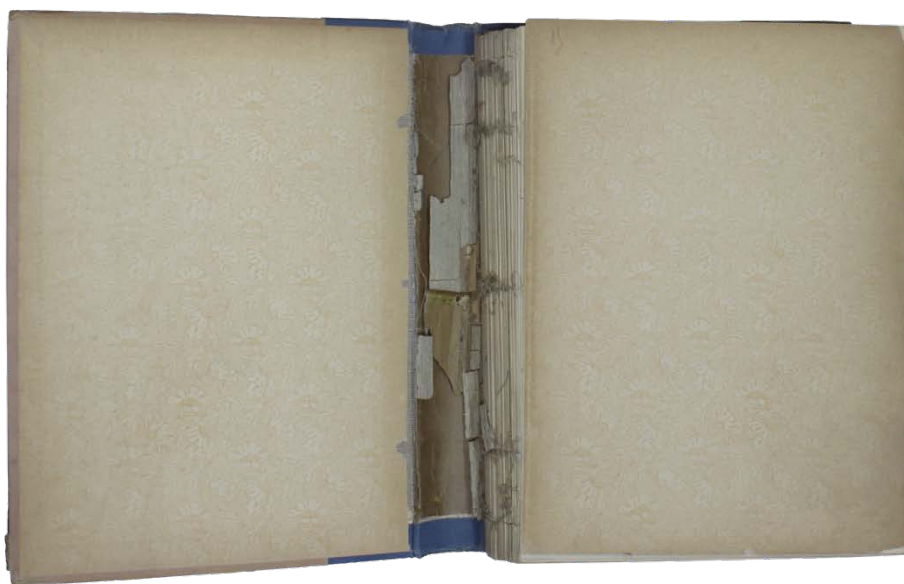


Imagen 8. Estructura externa e interna de un ejemplar editado en 1899

Materialmente hablando, y en términos generales, la cubierta comercial del siglo XIX solía ser rígida, debido a la cualidad de los materiales que la integraban.⁴⁹ Para su construcción era necesario el uso de dos materiales, uno que dotara de rigidez y afianzara la estructura tripartita de la cubierta (plano anterior, lomo, plano posterior) y dos, otro que las protegiera y les permitiese presentarse como unidad estructural. Una noción que evidentemente guarda relación con la definición de cubierta del *American Dictionary of Printing and Bookmaking* (1894): “... covers generally consists of some stiff material inside and of a tinner material outside, and this again is stamped, gilded, printed upon or tooled.”⁵⁰

Las cubiertas generalmente están constituidas por algún material rígido en la parte interna y un material delgado, en la externa y esta es a su vez es estampada en seco, en dorado, impresa por medio de alguna herramienta.

⁴⁹ Aunque también hubo cubiertas en las que las tapas del plano posterior y anterior no estaban forradas; sin embargo, nosotros nos vamos a ceñir a aquellas cubiertas enteras en tela de editor.

⁵⁰ *American Dictionary of printing...*, p. 54

El material rígido constituía las tapas, generalmente de cartón, conforman los planos anterior y posterior, las cuales serían fijadas e integradas por el material de recubrimiento— piel, papel o tela—, configurando así la estructura externa. En la siguiente imagen ha quedado a la vista el cartón de la obra *Paris Pittoresque*, a causa del deterioro que presenta la tela en el cajo y el desprendimiento de papel de los cortes superiores, o de cabeza, del libro.



Imagen 9. Las tapas de cartón quedan a la vista por el estado de deterioro de *Paris Pittoresque*

Mientras que en la vertiente artesanal, en términos generales, las pastas se unían primero a los nervios a los que estaban cosidos los pliegos; a continuación, sobre las pastas y el lomo se pegaba una cubierta de piel;⁵¹ es decir, los mecanismos de unión requerían la presencia de ambas estructuras. En el modo industrial, la producción del cuerpo del libro y la cubierta, podían entenderse como dos procesos distintos, que podrían ocurrir o no de manera simultánea. Para Gaskell la innovación más significativa de la encuadernación mecanizada radica en este aspecto, la fabricación en serie de cubiertas, que redujo los costes de producción del libro impreso.

⁵¹ Gaskell, óp. Cit., p.288

El proceso de unión de estas dos estructuras, interna y externa, se denominó *casing*, o su equivalente español encajado. Su origen, según Gary Frost,⁵² no surgió en la producción industrial sino en la artesanal. Pese a ello logró adecuarse a los cortos tiempos de producción que exigía la industria editorial decimonónica y posicionarse como modo prototípico para la construcción del libro. Para algunos autores como S. H. Steinberg, el encajado no podría considerarse equivalente al encuadernado, por el hecho de ser una máquina la que ensambla o encaja la cubierta con el cuerpo del libro. Sin objeto de continuar la controversia en torno a dichos términos, lo que es un hecho, es que si consideramos las técnicas de construcción del objeto de naturaleza artesanal y las comparamos con el proceso industrial, es posible percibir la simplificación de pasos que admite este último; lo cual permitió una reducción considerable de tiempo. Algunas de las herramientas industriales que sirvieron para encajar los libros fueron: la guillotina, prensa de rodillo para enlomar y prensa de rodillo para sacar cajos.

2.3.1.2 Materias primas

Las materias primas utilizadas para la construcción de libros como: papel, cartón y tela fueron objeto de múltiples cambios a lo largo del siglo. En el caso de **papel**, los avances científicos tuvieron repercusiones en su composición, logrando su blancura a partir de la utilización de cloro (1787); cambios en su composición a base de fibras de celulosa (1844), en 1820 se logró la invención de la máquina de papel continuo (1803), adoptando la forma de tira continua en rollo. De 1840 a 1890 hubo cambios respecto a la coloración del sustrato, mientras que en 1880 se hizo común el uso de papel *couché* o estucado.⁵³

Aunque desde la segunda mitad del siglo XV el **cartón** fue sustituyendo a la madera como soporte para la fabricación de las tapas. Dos siglos después se consolidó como materia principal para su producción. En el periodo decimonónico su uso era recurrente, sin embargo, las transformaciones que se dieron en la industria afectaron su composición. De hecho, este último aspecto es un factor que determina su clasificación y calidad.

Los cartones estaban constituidos por múltiples láminas de papel impreso en desuso, de papel hecho a mano, fibras de cuerda (cartón gris). La variación en la cantidad de las láminas superpuestas permitió la diversidad de espesor del soporte.⁵⁴

⁵² Disponible en: <http://www.lib.uiowa.edu/preservation/Gary.html>

⁵³ Gaskell, óp. Cit. p. 277

⁵⁴ Ibíd, p. 181. El taller de encuadernación de Westley y Clark poseía un área especializada en la producción de cartón llamada *board warehouse*. Véase Dodd, *Days at the factories*, p. 364.

La **tela** tiene principal transcendencia pues está íntimamente relacionado al concepto cubierta de editor. La relación entre ambos era tal en la jerga de la encuadernación decimonónica, que podía utilizarse el término encuadernación en tela (*cloth binding*) y encuadernación de editor (*publisher's binding*) de manera indistinta.⁵⁵ La tela, aunque no fue el único soporte utilizado para el recubrimiento de las cubiertas, constituye parte de las innovaciones del siglo XIX. Su introducción como material de recubrimiento de libros ha sido atribuida al encuadernador Archibald Leighton; quien utilizó tela de algodón cuando colaboró con el editor inglés William Pickering (1822-1832) en la colección *Diamond Classics*.⁵⁶

A lo largo del siglo XIX su uso se hizo extensivo y permanente. Por su baratura en comparación con la piel y mayor resistencia que el papel, la tela fue un material muy utilizado en la encuadernación industrial comercial. Conforme avanzaba el siglo la industria amplió su repertorio de telas, distinguiéndose tanto en el tipo de hilo, como en el color y las granillas que presentaban. Lo cual no hubiera sido posible sin los avances científicos y tecnológicos que comenzaron a gestarse a principios de la segunda década del siglo. Avances que resolvían los problemas que la misma industria demandaba.

Alrededor de 1823 se buscó la producción de la tela que agregara un color uniforme.

En los albores de la siguiente década se creó una máquina gofradora para dotar a las telas de texturas –también llamadas granillas–, cuya diversificación continuó desarrollándose a lo largo del siglo. Fue el mencionado Archibald Leighton a quien se le ha reconocido como el autor de tales procedimientos. Con ello se diversificó la oferta de acabados en la producción editorial.

A continuación se muestra una selección de granillas encontradas en las telas de editor que constituyen en acervo de la Biblioteca de la Academia de San Carlos.⁵⁷

⁵⁵ Cfr. *American Dictionary ...*, pp. 54-58, 100

⁵⁶ Cfr. Steinberg, *500 años de imprenta*, p. 281.

⁵⁷ Para una mayor profundización del tema, consúltese Gaskell, Philip, óp. Cit., pp. 295 – 304



Imagen 10. 1. Abalorio fino, 2. Marroquí cordoncillo, 3. Ola, 4. Marroquí, 5. Adamascada, 6. cordoncillo diagonal, 7. Red fina, 8. Guijarros, 9. burbujas

Aunque las obras que hablan sobre la encuadernación de editor rescatan la tela como material vinculado al recubrimiento de las tapas, ello no significa que no existieran otras recubiertas de piel. Los editores no pudieron prescindir de su uso, cuya tradición en el arte de la encuadernación fue, incluso, anterior al siglo XVII, cuando se extendió el cartón como soporte que constituiría las tapas.

Al igual que otros materiales, la piel conjuga una amplia variedad de calidades, que dependía, en gran medida, del animal de procedencia. Es posible que las bondades de la piel atribuidas a su resistencia y elasticidad, aunado a los procesos a los cuales era sometida para su uso en el proceso de encuadernación, representara un valor económico adicional a lo que comúnmente ofertaron las cubiertas de editor comerciales. Un valor que pudo justificar el

editor con la importancia del contenido, motivo de la obra o el género editorial, como el que constituían los libros sobre arte. Las siguientes dos imágenes constituyen dos ejemplos de cubiertas de editor que utilizan, además de la tela, piel como material de recubrimiento, ambas productos de editoriales prestigiosas para la época estudiada. De lado izquierdo *Rembrandt* obra editada en 1906 por la editorial francesa Hachette & Cie; a su derecha, *Historia general del arte* de Montaner i Simón, que forma parte de una colección editada entre 1886 y 1897.

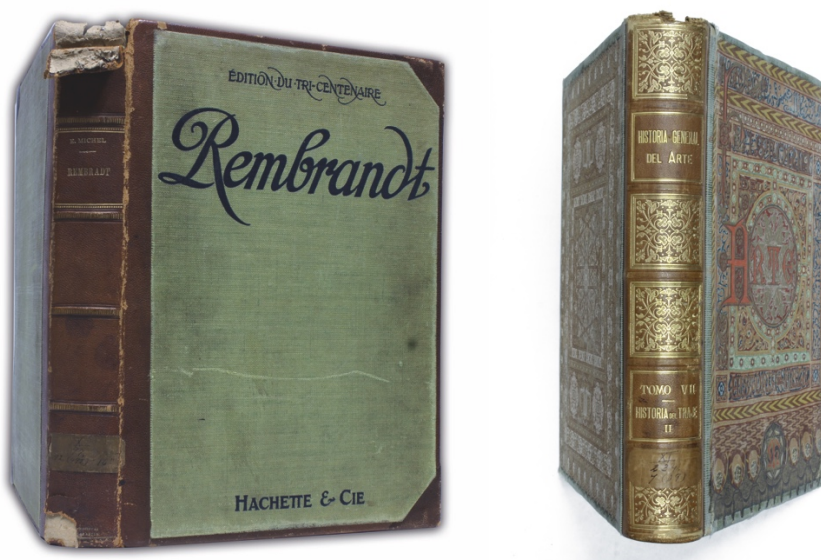


Imagen 11 y 12. Ejemplos de cubiertas de editor que utilizan piel y tela como material de recubrimiento. Nótese el lomo de ambas.

2.3.1.3 Innovación técnica en los procesos de reproducción gráfica

Hemos dicho que acabado, se considera la última etapa dentro de la encuadernación industrial, en el que las partes expuestas del libro: cantos, cortes y cubiertas son sometidos a diversas técnicas para dotarlas de cualidades alternas a las que presentan los materiales que los constituyen. La cubierta, generalmente construida de cartón, papel o tela era enriquecida con elementos gráficos. La integración de tales motivos es un asunto cuyo trasfondo es anterior al siglo que nos ocupa tratar; es decir, una cuestión ligada a la encuadernación artesanal y que incidió en la vertiente industrial.

El gofrado y el dorado fueron dos técnicas de estampación con amplia tradición en el oficio de la encuadernación. Mientras que en el gofrado era necesario someter al calor la matriz, antes de aplicarla a la cubierta, para dejar una huella ligeramente hundida y quemada; en el dorado se agrega al procedimiento la utilización de pan de oro, como sustancia que dotara

al cuero de cualidades lumínicas en forma de elementos ornamentales. La técnica de la estampación en dorado estaba relacionada con el oficio del dorador; no obstante, podría darse el caso que el encuadernador manejara la técnica e inclusive la ejecutara con gran maestría.

Para el siglo XIX el uso del gofrado y el dorado continuó; sin embargo, las herramientas para llevarlas a cabo sufrieron una transformación. La integración del maquinismo condujo al desplazamiento paulatino del utillaje tradicional: hierros sueltos, paletas, tronquillos, en conjunto constituyen matrices de impresión tipificadas según su forma; algunas de ellas, por su tamaño reducido, hacían de la tarea de la decoración de la estructura externa un proceso de impresión minucioso y repetitivo. En el siglo XV, se experimentó una innovación significativa en las técnicas decorativas con el invento de la rueda (imagen 14). Algunas de las ventajas de su implementación fueron la reducción de tiempo, la facilidad de deslizamiento sobre la superficie imprimible permitió decorar mediante intervalos de extensión variable y también una ganancia en la precisión, de lo cual resultaron disposiciones simétricas.

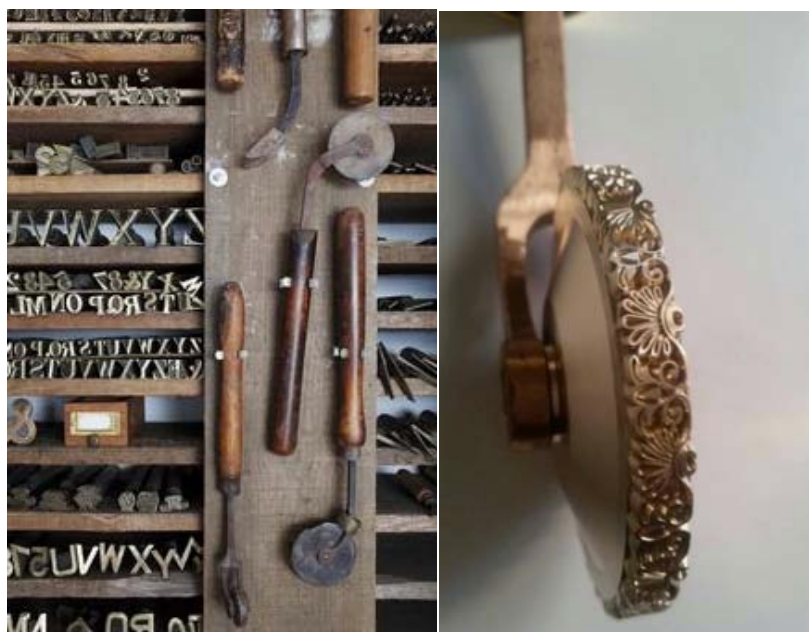


Imagen 13 y 14. Ejemplo de herramientas para la decoración de las cubiertas artesanales.

Con la llegada de la era industrial se consolidó el uso de planchas. Matrices de metal que contenían los motivos gráficos susceptibles a imprimirse. La composición de las planchas de grabado cambió a fin de soportar la cantidad de impresiones que exigían los extensos tirajes de libros, se trataba de aleaciones de cobre, estaño, bronce y zinc.

La cantidad de planchas no dependía de la tipología de motivos gráficos integrados en las composiciones, aunque sí de la cantidad de tintas en que deseaba resolverse su impresión. La imagen 15 muestra la matriz que se utilizó para estampar los motivos en tinta negra del lomo, cuyo tamaño se adaptó a las dimensiones de la cubierta del libro (imagen 16). Las secciones en dorado de la primera edición de *Adventures of Tom Sawyer*, nos da información sobre la cantidad de etapas de impresión que requirió el proceso de acabado de la misma.

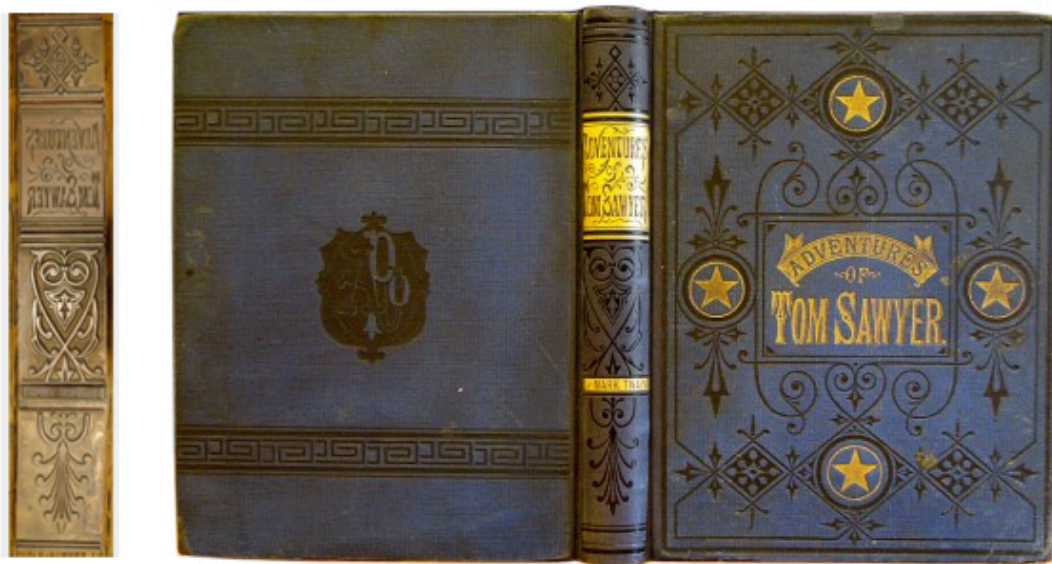


Imagen 15 y 16. De lado izquierdo, ejemplo de plancha de impresión que corresponde al lomo de la cubierta de la primera edición de *Adventures of Tom Sawyer* publicada en 1875, lado derecho.

Los acabados que lograban el gofrado y el dorado fueron loables dentro de la encuadernación industrial gracias a dos avances tecnológicos que continuaron perfeccionándose durante el siglo: la máquina gofradora (1830) y la prensa doradora y troqueladora (1832). Es decir, para mitad del siglo XIX era común encontrar cubiertas que combinaban ambos recursos.

En 1870 existían láminas de oro, plata y cobre diferenciados entre sí por el tono del metal al que alude su denominación. No se trataba de metales sino de recursos que imitaron sus cualidades y por los cuales fueron sustituidos. Este cambio permitió que las cubiertas continuaran siendo atractivas aunque a través de materiales que justificaran la reducción de su costo. A inicios de la misma década se añadió la estampación en tinta negra. En 1880 se hizo extensivo la integración de elementos gráficos en las cubiertas a través de una gama superior de tintas, entre las que encontramos: rojo, azul y verde.

A principios del siglo XIX, el grabado en metal seguía utilizándose como principal técnica de grabado para la producción de planchas de impresión. No obstante, la llegada de la fotografía, en 1839 trajo consigo cambios sobre los procedimientos utilizados hasta entonces. Ello significó una transformación abismal para la industria de las artes gráficas. De hecho, el valor de la fotografía ha sido sustentado a través de afirmaciones como la de Sougez, a quien cita Ramos Guadix,⁵⁸ “la aparición de la fotografía supuso la segunda gran revolución de la historia, después del tipo móvil.” La fotografía y las artes gráficas confluyeron a través de la fotomecánica, entendida como el conjunto de procedimientos basados en materiales fotosensibles empleados en la elaboración de clisés, matrices, formas, planchas para su aplicación en prensa e impresión.

A mediados del dieciochesco, la fotomecánica permitió acelerar los tiempos de transferencia de las imágenes y diversificó los alcances de su reproducción; es decir, el principio fotoquímico, basado en la utilización de luz y sustancias químicas sensibles a ésta, fue adaptado en las técnicas de reproducción tradicionales, dando como resultado otras de carácter híbrido. En 1850 los procedimientos fotográficos fueron combinados con la xilografía, más tarde, en 1855 fue el turno de la litografía a través de la *fotolitografía*; para fines del siglo fue posible incluir texto e imagen en superficies de metal, a través del fotograbado y la estereotipia.⁵⁹

Hacia fines del siglo XIX, la industria editorial francesa, por mencionar alguna, ofertó libros ricamente ilustrados. Debido a ello, fue posible encontrar, en una misma obra, imágenes con tratamiento estilístico diverso debido, en parte, a la técnica de grabado utilizada, aunque ahora reproducidas bajo el principio fotográfico.⁶⁰

La proliferación de la imagen significó el impulso de las artes gráficas que afectó directamente el aspecto de los productos editoriales. Su importancia para la centuria decimonónica le ha valido atribuciones como la de la especialista Pilar Vélez, quien la considera el siglo de la ilustración.⁶¹

Las posibilidades que brindó el abanico técnico disponible hasta ese entonces, repercutió en la innovación del producto editorial; comprobable por las cualidades que presentaban. Por un lado, aquellas vinculadas a los materiales, que ya hemos mencionado y, por otro, las

⁵⁸ Ramos, *Fotografía y stampa...*, p. 47

⁵⁹ Cfr. Robertson, Frances; *Print culture*, pp.79 y 80

⁶⁰ Gran cantidad de libros sobre arte editados durante esta época, y que hoy forman parte del acervo BASC presentan dichas características.

⁶¹ Escolar, óp. Cit; p. 202.

gráficas que indican la utilización de alguna técnica de impresión o grabado. Se trata de una innovación evidenciada desde la estructura externa.

2.3.2 Innovación del producto

La innovación en el producto estuvo estrechamente ligada a la innovación técnica. La reducción de los tiempos de producción por un mayor número de ejemplares, afectó de manera sustancial las características formales de los productos editoriales. Es más, adeptos al campo de la conservación podrían incluso dudar sobre los beneficios que la misma técnica industrial trajo para los aspectos ligados a la construcción del libro, poniendo en tela de juicio la función conservativa que tanto había ligado a los procesos de encuadernación tradicionales. Esto no debiera sorprendernos pues, en principio, la reducción de los costes por unidad estaría, en parte, justificado en la baratura de los materiales utilizados para la construcción del libro comercial.

Dentro de la producción de libros surgirían otros intereses de tipo económico. El creciente número de empresas editoriales y la socialización (o democratización) de la lectura incentivó nuevas condiciones de oferta y demanda. La industria editorial apostó su producción bajo ciertas estrategias, que no verterían su principal esfuerzo en la exaltación de la durabilidad del libro, sino en la integración de elementos gráficos que hicieran más atractivos los productos y que les permitieran acrecentar sus ganancias. En este contexto las técnicas de reproducción gráfica se presentaban en tanto recursos para lograrlo, desde la estructura externa del libro, donde surge el primer encuentro entre el lector y la obra.

Esta nueva modalidad de presentar los libros o reconversión de las formas del libro (encuadernación, ilustración, tipografía),⁶² estaría vinculada no sólo a las tecnologías disponibles sino a los actores que determinaban las decisiones que seguiría el proceso de encuadernación.

⁶² Sánchez, Las formas del libro ..., en *Historia de la edición*, pp. 111 - 129

2.4 La encuadernación editorial o de editor

El paso del Antiguo Régimen a la era de la edición moderna significó una transformación editorial, en muchos sentidos. Se trató de un proceso de transición paulatino que determinó la manera en que se organizó el sistema de producción editorial y que conoció ritmos distintos en cada país.

El modelo moderno consolidó la abolición de los gremios, una nueva legislación de imprenta y con ello la desaparición de los privilegios, aunado a la era de incorporación del mecanicismo, tuvo repercusiones en la manera en que se organizó la producción impresa de libros y, por ende, los procesos vertidos en ella, como el de encuadernación.

Gaskell ya nos habla de los cambios que se dieron alrededor de las prácticas ligadas a la encuadernación comercial a través del concepto encuadernación de editor. La adición del complemento *de editor* o *editorial* refleja la pertenencia de la producción impresa a un sistema de organización de la producción de libros. Fue en la figura del editor donde quedó centralizada la práctica editorial decimonónica, alcanzando su estatuto en el sentido del actual de término en las primas décadas del siglo XX, en el cual quedó deslindado del impresor y librero.⁶³

Los antecedentes de este tipo de práctica la han ubicado desde fines del siglo XVIII en Inglaterra; sin embargo, sería en la centuria posterior donde se amalgamara el aparato social, económico, que afianzaría el desarrollo del nuevo modelo de edición y soportara el desenvolvimiento del editor. Ya en la última etapa decimonónica, el editor había logrado consolidarse en empresas de países como: Alemania, Inglaterra, Francia y España. Pero fue hasta entrado el siglo XX, cuando alcanzaría su estatuto legal como responsable de la publicación de la obra.

Las funciones del editor, oscilarían hacia un perfilamiento empresarial, es decir; se diferenciarían por unas señas de identidad y una estrategia editorial que contratara manuscritos, encargándolos o seleccionando propuestas, encargaba impresiones con un diseño específico de tipografía, encuadernación e ilustración, y los distribuía a las librerías al por menor incorporando sistemas específicos de venta.⁶⁴

⁶³ Ello significa que el editor existió en épocas anteriores, sin embargo, sus funciones estaban íntimamente relacionadas con las del impresor y librero.

⁶⁴ Martínez Martín, *Historia de la edición ...*, p. 35

La diversidad de los aspectos ligados a la producción editorial orientarían la gestión del editor bajo un modelo de concentración vertical, que englobaba a todas las actividades que iban desde la materia prima hasta el producto acabado.⁶⁵

Lo cual, evidentemente, lo pondría en una situación de primacía entre los demás participantes insertados en la producción editorial, en general y, en el proceso de encuadernación, en particular. Esta dependencia a un modelo de organización de gestión empresarial, centralizado en la figura del editor, fundamenta *grosso modo* las raíces del concepto «encuadernación de editor o editorial».

Martin hace evidente lo anterior a través del concepto encuadernación editorial: “empleamos la denominación de encuadernación de editorial para indicar que una determinada cantidad de libros ha de encuadernarse en el estilo de edición para un editor que considera el costo de la encuadernación, la impresión y demás gastos como anticipo de un beneficio que obtendrá con la venta de los volúmenes.”⁶⁶

El papel que desempeñó el editor en la dinámica de las actividades ligadas a la encuadernación, eran de tipo proyectual. No obstante, para que ésta se formalizara había que contar con el esfuerzo de otros colaboradores, quienes tuvieron que adaptarse a las exigencias técnicas impuestas por la era industrial.

Por un lado estaban quienes realizaban los gráficos —artistas, ilustradores, dibujantes, diseñadores—; por otro, el grabador de planchas, el encargado de transferir los dibujos originales a una matriz de impresión; también estaba el impresor, comisionado para la reproducción de los gráficos en las cubiertas tantas veces como requiriese el número de tirajes por edición; por último y no menos importante, el encuadernador. Definir las funciones de este último resulta problemático.

Con la presencia de las máquinas, que para finales de siglo eran cada vez más sofisticadas y permitían integrar varios procedimientos en una sola, las actividades del encuadernador oscilaron hacia una variación constante. Aunado a los cambios que supuso la integración de nuevos agentes encargados de la cuestión gráfica de la estructura externa, lo cual desencadenó otras modalidades de integración en la dinámica editorial, a la cual solían referirse con el anglicismo *edition-work*.

⁶⁵ Cfr. Barbier, *Historia del libro*; p. 276 y; Lyons, Martyn: *Libros: dos mil años ...*, p.139.

⁶⁶ Martin, *Encuadernación: técnicas clásicas y modernas*; p. 214

Retomando lo que describe el *American Dictionary of Printing and Bookmaking*, la encuadernación industrial se llevaba en tres etapas principales, mismas que eran parte de un sistema de organización laboral al que pudieron adaptarse los talleres decimonónicos y del cual hemos sabido, aunque de manera particular, a través de obras como la de George Dodd⁶⁷ en la que se describe el taller de la empresa Westley & Clark, al cual corresponde la imagen 5.

2.4.1 La cubierta de editor

Hemos dicho que el proceso de encuadernación abarca los procesos de construcción en donde el principio de unión instaura el sentido del término en sí mismo. Dentro de la encuadernación editorial hemos de identificar que la construcción del libro puede entenderse desde dos estructuras principales: la interna y externa. Esta última será a la que nos referiremos con el nombre de cubierta, definida por José Martínez de Sousa, en el *Diccionario de bibliología y ciencias afines* como: “Parte exterior de un libro encuadernado en tapa.”⁶⁸

La disposición espacial de la estructura externa con respecto a la interna, evoca el sentido de cubrir y proteger. Para asegurar la protección del cuerpo del libro, durante la construcción de las cubiertas habían de considerarse las dimensiones del mismo. Pues son estas junto a la forma cuadrangular de la estructura interna, las que determinarían parte de las características necesarias para la construcción de la cubierta.

Materialmente las cubiertas de editor podían ser flexibles o rígidas. Como su nombre lo indica, la diferencia entre ambas radica en la dureza de su material y la susceptibilidad para doblarse o manipularse. Las flexibles, denominadas también rústicas, generalmente conformaron la parte externa de materiales impresos con escasa cantidad de páginas, por ejemplo los folletines. Las rígidas, por su parte, albergarían obras de mayor envergadura y de un sin fin de contenidos.

Las cubiertas de editor se adaptaron perfectamente a la dinámica industrial. Los editores se encargaron de ofrecer productos que una vez terminada su producción, aseguraran su paso a las etapas concernientes de distribución y comercialización de los mismos. Lo que reducía la posibilidad de que una vez adquirido el libro, el consumidor optara por modificar la

⁶⁷ Dodd, *Days at the factories*, pp. 363-386

⁶⁸ Martínez de Sousa, óp. Cit. p. 252

estructura externa por otra de mayor valor; aunque podía darse el caso de incurrir a dicha práctica.⁶⁹

Para finales del siglo XIX los editores ofertaban libros que en contenido y forma lograran integrarse al mercado editorial circundante, a fin de alcanzar resultados económicos redituables. Este desafío comercial significó adaptarse a maneras de hacer, condicionadas, en parte, por la tecnología disponible.

A través del uso extensivo de la imagen se promovió la función de la cubierta como espacio gráfico donde los artistas comerciales verterían su talento para presentar una obra. Pero la imagen no fue el único elemento, también convivió con otros de naturaleza verbal como el título y el autor de la obra.

2.4.1.1 El peritexto editorial

El que una obra se presente como libro requiere cierta forma de organización. Durante la etapa finisecular decimonónica se consolidó, como en otras épocas, ciertas maneras de disponer la obra a lo largo y ancho de las páginas que conformarían el volumen.

Una obra en su sentido más simple es texto, cuya composición dentro del soporte editorial es complementada con algunos otros elementos, tal como explica Genette: “Raramente el texto se presenta desnudo, sin el esfuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongar precisamente por presentarlo...”⁷⁰

Para diferenciar el texto de tales elementos, el mismo autor ha recurrido al concepto de peritexto editorial, el cual define como: “ la zona que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta de la edición ...”⁷¹ Es un concepto que considera la ubicación de los elementos que circundan al texto principal (obra) dentro del espacio del volumen; en la estructura interna o cuerpo del libro encontramos: el nombre de los capítulos, la introducción, la portadilla, capitulares ilustradas, viñetas, entre otros; mientras en la estructura externa, a quien el mismo autor se

⁶⁹ Cfr. Gaskell., *óp. Cit.*, pp. 310 - 586

⁷⁰ Genette, *Umbrales*, p. 7

⁷¹ *Ibid.*, p. 14

refiere como el peritexto más exterior están: el nombre del autor, el título del libro, el sello editorial y los elementos icónicos. Para fines de esta investigación, sólo retomaremos los concernientes a la cubierta.

2.4.1.1.1 Elementos verbales

La incorporación de los elementos peritextuales, de naturaleza verbal, en la estructura externa no fue una práctica ligada exclusivamente a las cubiertas editoriales de los libros impresos del siglo XIX. La historia del libro nos anuncia que su integración fue resultado de un proceso lento y paulatino. Algunos de ellos, como el título y nombre del autor, desde un siglo anterior, ya figuraban dentro del plano anterior o lomo de los materiales bibliográficos. Lo cual quiere decir que los inicios de su uso estuvo ligado a la encuadernación artesanal.

En la imagen siguiente vemos que el primer libro, de arriba hacia abajo, presenta en el lomo un tejuelo con la leyenda *Elemens de Geologie* (1838) que se refiere al título de la obra, el cual probablemente fue integrado a través de hierros sueltos que contenían signos alfabéticos. En la parte inferior del libro señalado pueden apreciarse tres lomos de cubiertas industriales, impresos a través de planchas. Lo cual refleja que el título del libro fue un elemento común en libros que se fabricaron en ambos modos de producción durante el siglo XIX. Sin embargo, en la vertiente industrial no era necesario integrarlo en una pieza de tela, pues en este caso el tejuelo era insinuado durante el diseño y grabado de las planchas.



Imagen 17. Lomos de libros de la BASC

La presencia de título y autor del libro tanto en tapas como en lomos de las cubiertas industriales se hizo cada vez más constante en la séptima década del siglo XIX; el ya citado diccionario de Martínez de Sousa los define como:⁷²

- *título*: Palabra o sintagma con que se nombra una colección, obra, libro, volumen, publicación periódica o una parte de ellos, que generalmente se refiere a su contenido, del que puede ser una síntesis.
- *autor*: Persona natural que concibe y realiza una obra o trabajo científico, literario o artístico destinado a ser difundido.

Para la etapa finisecular del siglo, el mercado editorial se encontraba en pleno auge y se volvía cada día más competitivo; por lo cual, resultó imperante que además del título y el autor de la obra se identificaran los productos según la casa editorial que las concebía. Reconocer el libro a través de su sello editorial desde su cubierta, fue una práctica que fomentó la identidad y legitimidad de un contenido; en el ámbito legal, la responsabilidad de la reproducción de la obra.

Aunque los elementos informativos presentes en las cubiertas tienen la particularidad de ser los mismos que aparecen en las portadas, no debe de ser motivo para confundirlas o, en su defecto, referirse a ellas indistintamente. A diferencia de los elementos integrados en la portada (página impar ubicada en el cuerpo del libro, al comienzo, donde se hacen constar el nombre del autor, el título de la obra, seguido del subtítulo si lo hay, y el pie editorial), los añadidos a las cubiertas incentivan ser considerados desde un esquema triple sujeto a la forma que la estructura externa adquiere al ser colocada alrededor de la tripa o cuerpo del libro: plano anterior, lomo y plano posterior.

Siguiendo este orden de exposición y, en términos generales, las cubiertas de editor de fines del siglo XIX es posible encontrar estos elementos en:

- a) Plano anterior: título, autor y editorial
 - b) Lomo: título, autor y editorial
 - c) plano posterior: editorial.
- (Véase en imagen 4. la ubicación de los elementos en las partes del libro)

⁷² Martínez de Sousa, *Diccionario de ciencias ...*, p. 851 y 74

2.4.1.1.2 Elementos icónicos

La disposición espacial de la cubierta le otorga ventajas con respecto al cuerpo del libro que protege, convirtiéndose en la estructura donde se desencadena el primer encuentro entre el lector y el libro. Para los editores esta ventaja determinó que la cubierta fuera concebida como espacio óptimo de explotación comercial, un medio por el cual pudieran atraer consumidores. En este sentido, la imagen se convirtió en un recurso inminentemente necesario, ya que la imagen había adquirido un importante valor en los medios impresos, de la cual el libro no podía desligarse. Y no sólo eso, los editores apostaron a favor del enriquecimiento visual de la cubierta, pero esta vez el uso de elementos gráficos se orientó hacia otras funciones, tal como lo confirma Sánchez García: a diferencia del siglo XVIII, el siglo XIX se valdrá de la imagen como un instrumento más allá de un mero elemento decorativo.⁷³

Al igual que los elementos de naturaleza verbal, la imagen ha estado presente en la producción de cubiertas anterior a las del periodo que ahora nos ocupa. Las prácticas ligadas a la encuadernación nos hablan de ello. Se trata de elementos figurativos, que eran integrados a menester de un enriquecimiento visual del libro. Es posible reconocer elementos florales, zoomorfos, algunos otros que aludan a objetos como: florones, conchas, esfinges, palmas, etc. Muchas veces su uso, combinación y forma de disponerlos dentro del espacio, respondían a la recuperación o seguimiento de estilos decorativos en boga.

También existen otros elementos gráficos que además de reconocerse por su cualidad figurativa, su naturaleza es simbólica. Signos de distinción aristocrática o bibliofílica —escudos heráldicos, de armas, emblemas— mediante los cuales ha sido posible identificar tanto los poseedores del objeto, como aquellos personajes que estuvieron a cargo de la producción del mismo —encuadernadores, impresores, grabadores—. Si bien es cierto que estos fueron comunes en la práctica artesanal de la encuadernación, en las encuadernaciones industriales del siglo XIX se mantuvieron, aunque ahora fue común integrar a la composición gráfica la firma o nombre del ilustrador.

Investigaciones recientes de diversos repositorios bibliográficos, ubicados a lo largo y ancho del mundo, como el de las bibliotecas de la Universidad de Rochester (*University of Rochester Libraries*)⁷⁴ han expuesto a través de un estudio cronológico, las variaciones gráficas que las cubiertas de editor tuvieron a lo largo del siglo XIX y la primera décadas del XX. Un proyecto que década por década evidencia los parámetros de solución gráfica de los que resultaron

⁷³ Sánchez, Las formas de los libros, en *Historia de la edición*, p. 111 - 129

⁷⁴ *Beauty for Commerce: Publishers bindings, 1930-1910*, University of Rochester Libraries [en línea] y *Publishers' Binding Online, 1815-1930: The Art of Books*. University of Alabama [en línea].

dichos soportes. En lo que respecta al último cuarto del siglo y principios del XX vemos que la presencia del binomio texto e imagen fue común, contrario a las cubiertas de la primera mitad decimonónica. Esta riqueza gráfica en los libros finiseculares puede ser cotejada en los ejemplares que constituyen la Biblioteca de la Academia de San Carlos.

Cuando se presenta el binomio texto e imagen en las cubiertas de los libros es admisible que estos dos elementos no sean vistos de manera particular sino de manera conjunta; es decir, que se encuentre una relación más que en aspecto formal, en el aspecto semántico. De hecho esta relación de significado de la imagen con el texto, es en la que reside la diferencia entre la decoración y la ilustración.

Decoración e ilustración son dos términos ligados a la presentación del libro; sin embargo, su diferenciación no resulta fácil. Para hacerlo, hemos recurrido a las palabras de David Bland, quien se ha encargado de estudiar estos dos aspectos, su evolución y repercusión en la historia del libro. “... *if it were possible to divide something that is indivisible, we might say that illustration has reference to the meaning of the text and decoration to the appearance of the page.*”⁷⁵

Si fuera posible dividir algo que es indivisible, podríamos decir que ilustración se refiere al significado del texto y decoración a la apariencia de las páginas.

2.4.1.1.3 Decoración

Cuando se habla de la decoración de la parte externa de un libro es común referirnos a ella a través del uso de dos términos: estilo y ornamento, incluidos en lo que Checa Cremades llama estilo artístico, quien lo define como: “la parte de la encuadernación que analiza la sucesión de obras en el tiempo y el espacio y compara la decoración de una encuadernación con los motivos dominantes de las demás artes ...”⁷⁶

Estilo y ornamento guardan nexos de tipo estructural, en la que el primero funge como un conjunto de repertorios, distinguidos tanto por la forma como por relación que guarden entre sí dentro una composición, así como por su cualidad expresiva. Retomando las palabras del mismo autor: “ornamento y estilo están relacionados, el análisis microscópico de los

⁷⁵ Bland, *The illustration of Books*, p.12

⁷⁶ Checa, *Encuadernación. Doce ...*, p. 23 y 24

motivos que patrocina el primero conduce hacia la comprensiva síntesis de referencias culturales interconectadas que implica el estilo.⁷⁷

La práctica de la decoración de las cubiertas tiene su referente en la tradición artesanal. Su evolución ha quedado entrelaza en los valores sociales de cada época histórica, manifiestos en cánones estéticos determinados. El vínculo con otras artes es lo que ha determinado que su estudio quede confinado al marco conceptual de la historia del arte, a través de los llamados «*estilos ligatorios*». En la siguiente fotografía puede verse la relación entre los elementos ornamentales del *Misale Toledanum* (imagen de arriba), que se considera un auténtico arquetipo «mudéjar»,⁷⁸ y el fragmento central de la decoración exterior del Corán de gran formato (imagen de abajo).⁷⁹



Imagen 18. Dos ejemplos de encuadernaciones de estilo mudéjar.

⁷⁷ Checa, «Encuadernación y artes del libro» [en línea]

⁷⁸ Estilo decorativo de origen árabe. Véase glosario

⁷⁹ Imagen tomada de Brugalla, *En torno a la encuadernación ...* p. 127

En el siglo XIX son identificados dos estilos artísticos cuyo desarrollo conoció ritmos distintos en cada región geográfica. En el arte de la encuadernación francesa y española encontramos el estilo Neoclásico y Romántico, de los cuales pueden identificarse otras vertientes. En el caso de España, el periodo Romántico se deriva el estilo encuadernación de plancha con rocallas, el estilo a la catedral y el isabelino, en el caso de Francia éste último llamado rocalla Luis Felipe, cuya denominación hace referencia a un periodo de reinado del monarca Luis Felipe I, además de su correspondiente estilo a la catedral. Estas tendencias de configuración decorativa satisficieron las necesidades de una minoría, generalmente se trataba de encargos por parte de instituciones oficiales o nobles coleccionistas.

También los círculos bibliófilos se presentaron como un grupo social que tuvo inferencia en el fomento de la encuadernación artística, cuya importancia determinó la derivación de la encuadernación de bibliófilo en España, durante la segunda mitad del siglo XIX, y cuyos ejemplares se caracterizan por la pericia con que fueron ejecutadas técnicas constructivas y decorativas, están últimas, tenderían a utilizarse en mayor medida en los lomos y en menor, en las tapas.

La importancia que fue adquiriendo la producción industrial de libros tuvo relevancia en la práctica artesanal. La oposición contra los artificios resultados del maquinismo, impregnó el fundamento ideológico de nuevas manifestaciones del oficio. Podemos considerar dos grandes tendencias vaticinaron la producción de este arte: la encuadernación retrospectiva y la encuadernación moderna. La primera enfatizó la recuperación de estilos artísticos de los diferentes siglos, como si de un catálogo se tratara; aunque, en muchas ocasiones, este rescate se orientó más a una reinterpretación del pasado que a una reproducción fidedigna.

En España el neoplateresco y el neomudéjar, consolidaron dos estilos emparentados al plateresco (XV – XVII) y el mudéjar ((siglo XIII – al XVI), respectivamente. En las siguientes imágenes vemos, del lado izquierdo (imagen 19), la fotografía del arquetipo del siglo XVI cuyas técnicas decorativas y elementos ornamentales corresponden al «estilo mudéja», lo cual lo consolida como un auténtico arquetipo del mismo. Si lo comparamos con el de lado derecho, notaremos que el ejemplar del siglo XIX responde más a una adecuación estilística tanto de los ornamentos, cintas entrelazadas o *lacerías*, como de la composición de los planos que al rescate de las técnicas de cincelado y gofrado sobre piel, presente en el ejemplar de mayor antigüedad. En vez de ello, se recurre a las planchas grabadas y láminas en dorado y plateado para dotar de cualidades gráficas a las cubierta de tela, dos recursos muy utilizados en los talleres de encuadernación decimonónicos, como el del español Hermenegildo Miralles.

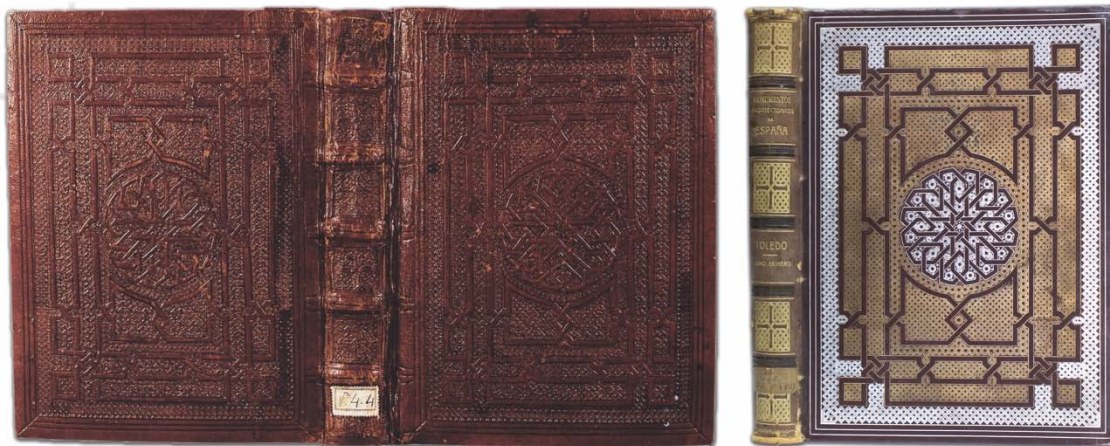


Imagen 19 y 20. Izquierda, Misal toledano (*Missale Toletanum*), s. XVI, que pertenece a la Biblioteca Nacional de Madrid; a la derecha, *Monumentos arquitectónicos de España*. Encuadernación, elaborada por Rodrigo Amador de los Ríos, la configuración de la plancha es atribuida al diseñador retrospectivo Joaquín Figuerola, una obra del Fondo San Carlos.

La segunda tendencia fue la encuadernación modernista. Los inclinados hacia esta vertiente, se enfocaron en evadir toda reproducción de estilos anteriores. Francia se mantuvo como el centro impulsor de esta corriente, a través de figuras como Pierre Émile Legrain (1889-1929). El asunto clave para los adeptos a dicho grupo fue determinar la relación de los elementos decorativos con los elementos informativos de la obra, que en muchas ocasiones no sólo se integraban al lomo, sino al plano anterior de la cubierta.⁸⁰

En el perímetro de la encuadernación comercial de tipo industrial los elementos decorativos tendían cada vez más hacia lo figurativo y abandonaban los esquemas simétricos que tanto habían definido las composiciones de los planos del libro. Se dio paso a la utilización de elementos con formas orgánicas y asimétricas dispuestos a lo largo y ancho de los soportes. Motivos cuyo tratamiento formal se acoplaba a las nuevas manifestaciones que impregnaron el ambiente decorativo y artístico, de las cuales hay que rescatar el movimiento inglés *Arts and Crafts* y el francés *Art Nouveau*.

Para Philip Meggs el *Art Nouveau* es el estilo de transición que evolucionó a partir del historicismo que dominó el diseño durante la mayor parte del siglo XIX. Al sustituir este uso casi servil de las formas y los estilos del pasado el *Art Nouveau* (arte nuevo) se convirtió en la fase inicial del movimiento moderno y preparó el camino hacia el siglo XX, rechazando los

⁸⁰ Para saber más sobre el asunto remítase a la obra de Checa Cremades

enfoques anacrónicos del siglo XIX.⁸¹ El *Art Nouveau* aportó para el diseño gráfico, en general y el diseño de cubiertas de editor, en particular, un patrón de tratamiento estilístico de la forma, tanto de los elementos textuales como icónicos.

En las cubiertas de editor que constituyen el acervo de la BASC, la condición figurativa de los elementos icónicos se ciñe a una función decorativa cuando su relación queda subordinada al plano formal y estético. Como lo vemos en la imagen 21, los motivos vegetales fungieron como elementos para la inventiva gráfica de los ejemplares industriales. La editorial *Librairie de l'Art* optó por identificar los libros de una misma colección (*Les artistes célèbres*) a través de la utilización de la misma plancha y técnica de impresión. Siendo el nombre del autor y el artista, o motivo de la obra, los elementos que distinguieron cada volumen.

Las imágenes 22 y 23 integran cubiertas que pueden considerarse decorativas. A diferencia del conjunto anterior, cada título de la editorial A. Quantin fue indentificado por la variación de color de la tela de editor.

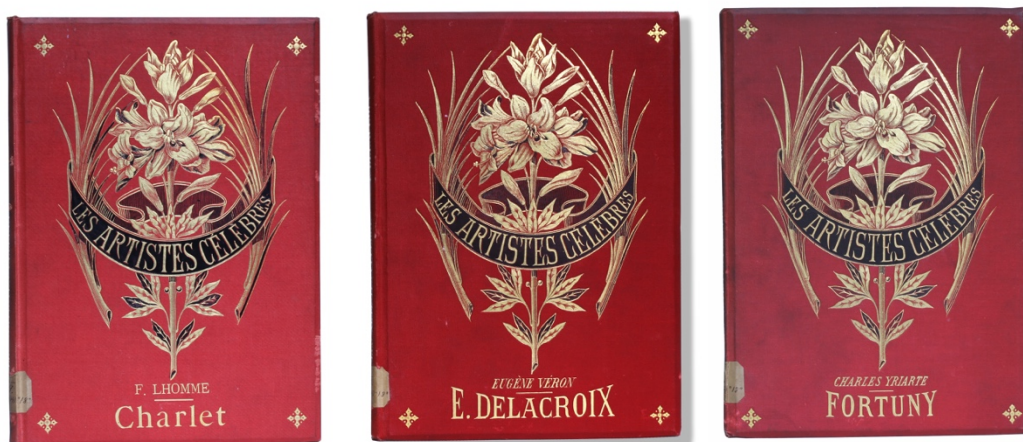


Imagen 21. Ejemplares con elementos decorativos vegetales. El gráfico de la cubierta no fue diseñado para reflejar el contenido de la obra pero sí para identificar las obras de la colección *Les artistes célèbres*

⁸¹ Meggs y Purvis, *Historia del diseño gráfico*, p. 194

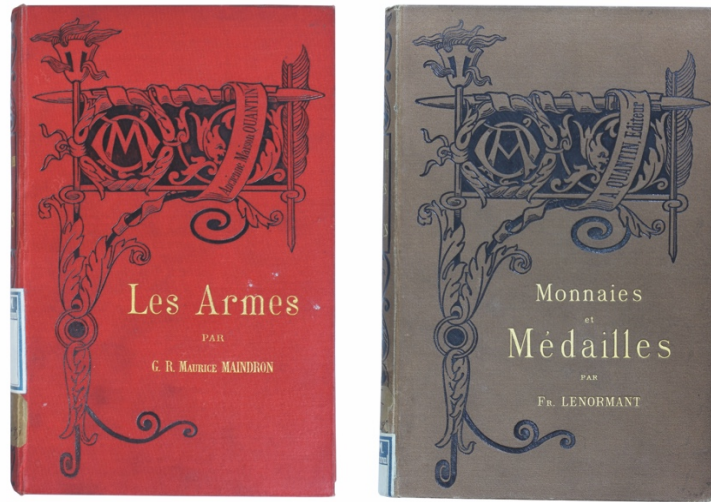


Imagen 22 y 23. Los elementos decorativos en tinta negra fueron utilizados indistintamente en diversos obras editadas por A. Quantin.

Por otro lado, existen otras en donde la condición figurativa de la imagen fue utilizada para establecer una relación de contenido con los elementos peritextuales de naturaleza verbal. Lo cual no interfirió en que poseyeran, como en las decorativas, cualidades estilísticas y estéticas, implantadas por movimientos artísticos y decorativos en boga, como podemos verlo en la imagen siguiente.

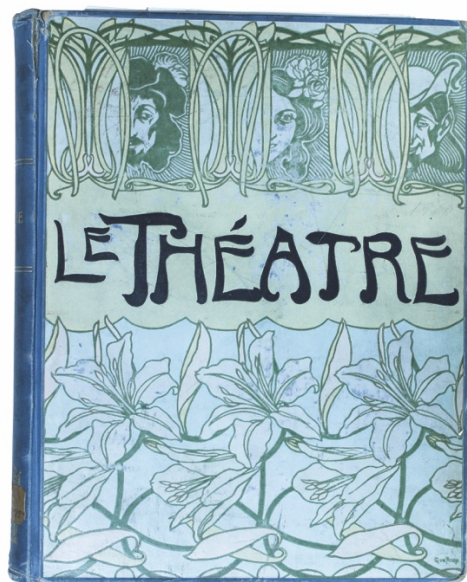


Imagen 24. La cubierta *Le Théâtre* es un ejemplo del aspecto estilístico de la ilustración, y la influencia que tuvo el Art Nouveau en su producción.

2.4.1.1.4 Ilustración

Aunque la ilustración fue una práctica relacionada a la producción de libros desde antes de los albores de la imprenta, fue durante el siglo de la edición moderna cuando la actividad de creación de la imagen encontró en las cubiertas industriales un nuevo campo de integración; es decir, fue en el periodo decimonónico, al menos de manera comercial y en producción masificada, cuando se extendió la presencia de la ilustración en la cubierta del libro. El término *libro ilustrado* pudo adquirir su sentido total puesto que la ilustración abarcó las dos estructuras que lo conforman: cuerpo y cubierta.

La importancia que recibió la ilustración en el periodo decimonónico fue tal que algunos estudiosos lo definen como el siglo de la ilustración. Frédéric Barbier argüe a favor de ello y resalta la importancia que tuvo para la innovación del producto, en general, y para la presentación de la cubierta, en particular.

Siguiendo la lógica del proceso de producción de un libro. Una obra en aras a ser publicada tiene que concebirse así, como obra, como unidad de contenido capaz de ser identificada por su autor, título y por el sello editorial que hizo posible la difusión.

Tales aspectos deben de estar definidos cuando se emprende la producción de la cubierta de un libro. Lo cual advierte que la imagen o demás elementos gráficos incorporados en la parte exterior del libro —por el artista, grafista o ilustrador—adquieren una relación de subordinación con respecto a los elementos peritextuales —título, autor, editorial—, aunque en principio parezca sólo mantener nexos con el título, a sabiendas de que se trata, como ya lo hemos visto, de la síntesis del contenido de la obra. Pues no hay que olvidar que la identificación de la casa editorial también debía de proyectarse en los productos.

A diferencia de la ornamentación que cumple una función alineada en el plano de lo estético; la ilustración circunda sobre el hecho de hacer claro un contenido, lo cual hace que se integre en el campo de la comunicación visual. De hecho este sentido es afín a la definición de «ilustrar» del latín *illustrare* que según la obra de Martínez Moro refiere a: “dar la luz o aclarar alguna cosa, ya sea materialmente, ya en sentido espiritual de doctrina o ciencia”. Ambas nociones ya han sido rescatadas en la definición de ilustración incluida en la obra de dicho autor:

instruir, proporcionar cultura a alguien, proporcionar a alguien conocimientos o información sobre cierta cosa [...] y también dar idea, descubrir, revelar; dar a luz al entendimiento; difundir la ciencia o el saber, instruir, civilizar. Siendo, en consecuencia, ilustración tanto la acción y el efecto de ilustrar como,

propiamente en relación con lo que aquí estamos considerando, un diseño, dibujo o fotografía que acompaña al texto de un libro, un artículo, etcétera.⁸²

A través de esta definición, el autor resalta los atributos de la ilustración en el plano del contenido, lo cual posibilita su ubicación en el eje de la significación. No obstante, esta disposición no la exime de pertenecer al plano estético.

Como estímulo visual, la ilustración es percibida por sus cualidades formales (figura – fondo, color, dimensión). Las leyes de la percepción (Gestalt) entran en juego durante este proceso de naturaleza fisiológica. No obstante, existen otras características de la forma cuya apreciación queda alineada bajo parámetros estilísticos. Para su reconocimiento, mismo caso de la ornamentación, es necesario voltear la mirada hacia las manifestaciones artísticas y decorativas, pues, en la ilustración, como actividad integrada en el campo del diseño gráfico, ha sido indiscutible la convivencia con otras prácticas. Incluso, para quienes han abordado la historia de nuestra disciplina, ha sido imposible desligar su interacción con otras actividades dedicadas a expandir el mundo de lo visible.

El hecho de que la producción de las cubiertas de editor se lograba en serie, significó la reproducción de los elementos gráficos en cada uno de los ejemplares que conformaban la edición. Para finales del siglo XIX, la ilustración de libros resultaba un negocio redituable con la integración de los artistas-diseñadores. 1980 es señalada como la década en que se consolidó la actividad que hoy día identificamos como diseño de cubiertas.

El alcance y desarrollo de las técnicas de impresión pudo incentivar dentro de las artes a gráficas, a pintores, grabadores en madera, impresores y litógrafos a insertarse como productores de imágenes en el terreno editorial. La decoración e ilustración de cubiertas de editor integraba a artistas-diseñadores de formación diversa, que en conjunto figuraron como ilustradores.⁸³ El nombre de los artífices o, en su defecto, el monograma, se integró en las composiciones. Este era colocado, generalmente, en tamaño pequeño, en la parte inferior del plano anterior.

⁸² Martínez Moro: *La ilustración como categoría...*, p. 57-58

⁸³ En realidad, existieron múltiples formas de referirse a ellos pero aquí recurriremos al término de ilustrador.



Imagen 25. Grabados de Paul Souze en: *L'extrême orient* y *Salon des Aquarellistes française*

Las grandes casas editoriales encargaron a tales agentes las composiciones que presentarían sus obras. El prestigio que alcanzaron algunos ilustradores respaldó su vínculo con las empresas. Por ejemplo John Leighton, sobrino de Archibald Leighton,⁸⁴ ilustró cubiertas de libros editadas por Longman y McMillan. En la biblioteca de la Academia de san Carlos, son numerosas las obras en las cuales aparece el reconocido ilustrador y grabador francés Paul Souze, véase imagen 25. Dentro del acervo, su nombre aparece en obras de la casa editorial Quantin Maison y H. Launette. También encontramos a René Binet y H. Caruchet en libros de Ediciones Nilsson.

La integración de los ilustradores al diseño de cubiertas trajo cambios significativos. Uno de ellos consistió en diversificar las funciones de la imagen siguiendo objetivos editoriales específicos. Recordemos que durante la tradición artesanal los encuadernadores además de construir, decoraban el objeto, aunque ésta última, también, solía atribuírsele a los doradores. Lo que respecta a las cubiertas, estos agentes realizaban composiciones mediante la repetición de motivos contenidos en las matrices, y cuyo uso y técnica de

⁸⁴ Encuadernador inglés a quien se le adjudica la integración de la tela, como material de recubrimiento en las cubiertas industriales.

grabado pretendía cubrir las necesidades económicas, estéticas del poseedor del libro, es decir, quien remuneraría la proeza del artesano.

Los aspectos intrincados en la actividad de diseño de cubiertas, incentivó que la práctica se enfocara a la concepción de formas que guiaran la interpretación de la obra a través de su cubierta. La estructura exterior del libro poco a poco se consolidó como un medio donde la utilización de signos gráficos permitieran cumplir con objetivos específicos de comunicación. Amy Richards en un extracto de su artículo versa en torno al ejercicio del diseñador en el panorama editorial a principios del siglo XX y explica:⁸⁵

Some publishers have artists, regularly employed, to make their own designs exclusively; but as a rule each publisher keeps in touch with a number of designers, sending for one or the other as the needs of a particular book require. When a design is needed, the particular sort of cover required is discussed with the publisher, the number of colors than can be used is mentioned, also the exact dimensions of the book and the material to be used in binding the book. Almost every designer prefers to read the manuscript of the book, if possible, or to have a synopsis of it, for, naturally, he can make a much more suitable and successful cover if he has a complete idea of the subject of the book.

Algunos editores tienen artistas a quienes regularmente emplean para realizar de manera exclusiva sus diseños; pero como regla, cada editor mantiene contacto con un número de diseñadores, enviando a uno u otro según las necesidades que requiera cada obra. Cuando un diseño es solicitado, las características de la cubierta requieren ser comentadas con el editor, en donde se determina el número de colores que deben de ser utilizados, las dimensiones exactas del libro y del material que será utilizado en la encuadernación del libro. Casi todos los diseñadores prefieren leer el manuscrito del libro, si es posible o, en su defecto, tener la sinopsis del mismo porque, naturalmente, la cubierta será mucho más apropiada y exitosa si se tiene idea de lo que se trata el libro.

Las últimas tres líneas, exponen la importancia de conocer el contenido del libro para desarrollar la proyección gráfica de la cubierta. Sin embargo, no es el único aspecto que debía considerar el diseñador. También era importante incluir aquellos parámetros que definieron la especificidad y los objetivos de la editorial; es decir, su Identidad gráfica, tema o materias que abarcaba y público al que se dirigía, por mencionar algunos.

Hablar del contenido del libro comprende a su autor, el tema, el género literario. Algo que debemos considerar cuando encontremos frases como: *fitness of the design to the contents of the book*, “ajustar el diseño al contenido del libro” el primero de los seis puntos

⁸⁵ Richards, «Cover Designing», en *TBR*, p. 5

necesarios para diseñar una apropiada cubierta del libro, según las palabras de Gleeson White publicadas en 1894, citadas por B .King.⁸⁶

En cuanto al modo de resolver el gráfico, existían varias maneras de adaptar el tratamiento de la forma y la composición siguiendo estilos decorativos específicos. Amy Richards señala en el último párrafo de su artículo. “ *Several styles of decoration are used in designing book covers; but they may be put roughly into two clases, —those that are purely ornamental and those that are pictorial [...] cover that is treated somewhat in the fashion of a decorative poster.*”

Diversos estilos decorativos son usados en el diseño de las cubiertas de los libros; pero ellos podrían de manera rigurosa colocarse dentro de dos clases, los que son puramente ornamentales y lo que son pictóricos (...) las cubiertas son tratadas, en cierto modo, dentro de la moda del cartel decorativo.

Para entender este último párrafo, es necesario precisar que la decoración en la etapa finisecular del siglo XIX, era un término equivalente a lo que hoy día identificamos con la práctica del diseñar. Siguiendo las líneas anteriores, las cubiertas de editor derivadas del ejercicio de los pintores decorativos o artistas decorativos, como también se les denominó, podían diferenciarse según su pertenencia a alguna de dos categorías principales: ornamental o pictórica, de esta última es probable se derive el concepto decimonónico: encuadernación pictórica —*pictorial bookbinding*—. Según las palabras de Esther Wood, *pictorial* es un adjetivo relacionado con la creación de imágenes de carácter ilustrativo: “*The treatment of cover-design [...] seems to fall naturally into three methods. It may be symbolic, suggesting in imagery the subject and spirit of the book, or it may verge on the pictorial, and point the contents in a illustrative manner, or it may seek pure decoration, and concern itself only with the beautifying of a given space ...*”⁸⁷

El tratamiento en el diseño de cubiertas [...] parece desglosarse en tres métodos. Este puede ser simbólico, sugiriendo en el imaginario la materia o espíritu del libro o; este puede ser pictórico, si se pone énfasis en el contenido de una manera ilustrativa o; decorativo, que sirve solo para embellecer un espacio dado... “

Mientras los artificios ornamentales se caracterizaron por incluir en las composiciones figuras o motivos propios de algún estilo decorativo, en los pictóricos se alentaba al lector a comprender el contenido de la obra a través de la relación entre texto y los elementos figurativos. No obstante, además de ello, las cubiertas pictóricas solían identificarse con un tratamiento de la forma más elaborado, a través del uso de manchas de color, como sucede

⁸⁶ Cfr. B.King, Handsomely bound in cloth, p.2

⁸⁷ <http://bindings.lib.ua.edu/tbr.htm> [en línea]

en la pintura. Éstos artificios pronto lograron vincularse con el cartelismo, como estilo artístico emparentado con la técnica litográfica inventada a finales del siglo XVIII por el bávaro Alois Senenfelder, y con su variante la cromolitografía, en donde destacó el trabajo de pintor Toulouse Lautrec. Un estilo que figuro entre el *Art Deco*, *Art Nouveau*, *Art and Crafts*, japonismo, por mencionar algunos.

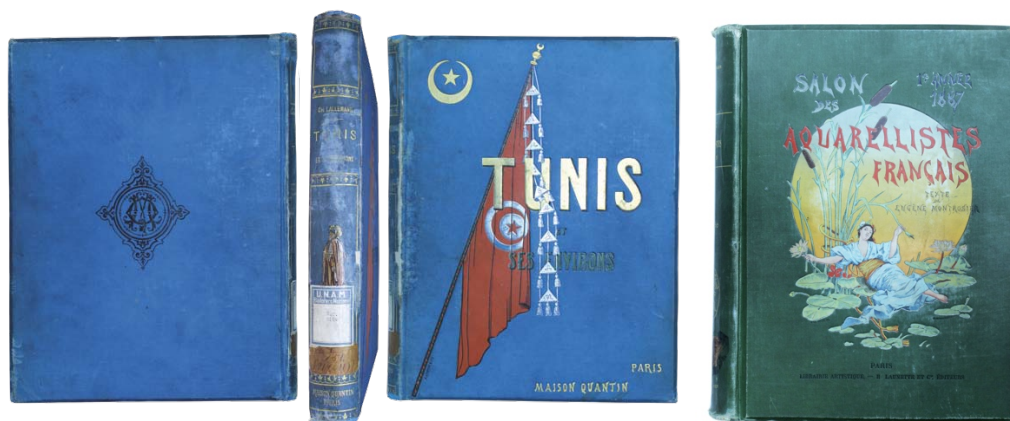


Imagen 26 y 27. Ejemplos de cubiertas de editor-pictóricas. El diseñador del ejemplar de la derecha optó por una composición donde los elementos figurativos se diferenciaban por valores cromáticos y no por contornos, como el caso de la izquierda.

Aunque en su momento el término de encuadernación pictórica sirvió para identificar aquellas cubiertas que representaban el contenido de la obra, hoy día abordarla desde esta concepción traería algunas confusiones, por las acepciones que circundan al término “pictórico”. Más bien, vale la pena abordar la función ilustrativa desde el ámbito de la comunicación. Pues aquello que comenzó con la inserción los artistas a las artes aplicadas, hoy día es una actividad relacionada a la disciplina del diseño y la comunicación visual.

2.5 Encuadernación parlante

Hemos visto que el concepto cubiertas de editor está íntimamente vinculado al uso de otros, como es el caso de encuadernación industrial y encuadernación pictórica; que hacen énfasis en el modo de producción del cual se derivan y en las prácticas vinculadas a los artistas decorativos de la etapa finisecular del decimonónico, respectivamente. Sin embargo, cuando estamos refiriéndonos a los elementos informativos de las cubiertas, entramos al terreno de la comunicación visual y a los lenguajes utilizados para hacerla efectiva y, para advertirlo, pensamos es necesario el uso de otro término.

La misma historia de la encuadernación reconoce estos cambios y la manera en que vino a transformar la producción de cubiertas en el aspecto decorativo. En la obra *La reliure*, de Wolf-Lefranc y Vermuyse (1957), se muestra, de manera esquemática, la evolución de dicha práctica, que abarca desde el siglo XV hasta el siglo XX. Se trata de una síntesis apoyada en los estilos ornamentales que imperaron en la práctica de la encuadernación, durante quinientos años en Francia, considerada como centro de la encuadernación europea, cuna de las artes del libro desde el siglo XVI.⁸⁸ Nótese en la imagen 28, que al llegar a las postrimerías del periodo decimonónico encontramos el término «encuadernación parlante».⁸⁹

ÉPOQUE	ÉVOLUTION DU LIVRE ET DE LA RELIURE	STYLES ET GENRES DE RELIURE	RELIEURS DOREURS DESSINATEURS BIBLIOPHILES, ETC.
DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX ^e (suite)		● DÉCOR AUX FILETS. Encadrements, etc	BAUZONNET : relieur.
	Décadence décorative pour la reliure d'art.	● LES PASTICHES. Copies d'anciens styles.....	TRAUTZ : relieur.
	Abandon des styles conventionnels.	● RELIURES PARLANTES. Symboliques et figuratives.....	ROSSIGNEUX, STEINLEN : dessinateurs.
FIN DU XIX ^e	Perfection technique.	● MODERN STYLE. Décors floraux aux fers courbes, mosaïques	CANAPE, CHAMBOLLE-DURU, CAPÉ, CUZIN, GRUEL, LORTIC, MERCIER, MARIUS MICHEL, NOULHAC, etc. : relieurs.
		● DEMI-RELIURE 1900. Dos à encadrements de filets; larges mors et coins..	

Imagen 28. La historia de la encuadernación ubica el término encuadernación parlante en la segunda mitad del siglo XIX.

Encuadernación parlante es un concepto asentado en la esfera de la comunicación, por la función que integra en cuanto a la representación de contenido. Tal y como lo confirma la definición de la, Enciclopedia de la encuadernación: «Encuadernación cuya decoración se

⁸⁸ Cfr. Dudin, *Arte del encuadernador...*, p. 8

⁸⁹ Es un término asociado a la práctica industrial aunque puede darse el caso de encontrar este tipo de encuadernaciones en la vertiente artesanal.

centra o incluye alguna ilustración alusiva al contenido del libro ...»⁹⁰ que tiene una relación con lo que enuncia Carrión Gútiez, al referirse a las encuadernaciones del periodo decimonónico: “Hasta el siglo XIX el encuadernador había buscado su inspiración en el entorno de las demás artes contemporáneas. En este siglo comenzará decididamente a buscarlo también en el contenido del libro.”⁹¹

El término parlante es un vocablo que guarda relación con el uso del lenguaje, en general, y con los actos del habla, en particular. A partir del diccionario de sinónimos de la Real Academia Española (RAE) podemos afirmar lo anterior, pues hablar está asociado a los verbos: charlar, conversar, decir. No obstante, dado que con «parlante» no nos estamos refiriendo a un vocablo que defina la acción de un sujeto, sino la función de un objeto —la estructura externa del libro—, es importante asentar cuáles son los mecanismos (lenguajes) por los cuales se asume la asociación a tal hecho comunicativo.

La comunicación visual, en donde se integrarían las cubiertas impresas, se vale del uso de lenguajes, que se definen, por su alineación al mismo canal perceptivo: el visual. Los cuales conforman dos sistemas de signos: el lingüístico y el icónico, que son percibidos como formas.

De manera individual, los signos lingüísticos constituyen representaciones fonéticas de los sonidos de la lengua. Su función se expande en el ámbito de la semántica, pues tienen la posibilidad de combinarse para construir unidades de significado de extensión variable: palabras, oraciones, párrafos, etcétera. Estructuras cuya composición estará regida bajo un código o conjunto de reglas de naturaleza sintáctica, aprehendidas por convenciones socio-culturales y geográficas determinadas, siendo éstas en las que estriba la condición simbólica del sistema de comunicación lingüística.

Por su parte, la imagen se caracteriza por ser icónica. Siguiendo a Pierce, “un signo es icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza.”⁹² Al ser representación de algo, la imagen puede ser valorada, entre otros aspectos, por el grado de semejanza que presenta respecto al objeto que evoca.

Estos atributos pueden ser diferenciados según la «escala de iconicidad», mencionada en la obra *La imagen* de Abraham Moles (1991). Se trata de una serie de valores asentada sobre

⁹⁰ Bermejo, óp. Cit., p. 224.

⁹¹ Carrión, La encuadernación española en los siglos XIX y XX, en *Historia del libro en España ...*, p. 491 - 539

⁹² Eco, Tratado de semiótica general, p. 292

dos polos: el de abstracción y figuración; o grado de iconicidad nulo y mayor, respectivamente.

Las imágenes que se orienten hacia la categoría de lo figurativo, muestran características cuya percepción denota una mayor semejanza hacia el aspecto de la realidad que representan (objeto, animal, personal, etcétera); caso contrario de la abstracción, donde las imágenes son desprendidas de sus atributos icónicos.

Las diferencias entre ambos sistemas de de significación, les confieren un papel determinado en la comunicación visual. Eco señala al respecto: “una palabra o una imagen no están en correlación con su contenido de la misma forma.”⁹³

La producción de *encuadernación parlante* alude a una acción de índole comunicativa y sugiere su apreciación hacia lo simbólico y lo icónico. Lo cual parece un hecho fundamental para adscribir dentro de esta categoría de lo parlante a las cubiertas de editor del último cuarto del siglo XIX.

Aunque la presencia de texto y elementos figurativos en las cubiertas de editor, no es una característica que subordine su condición parlante. Hemos de recurrir al carácter ilustrativo de la imagen para diferenciarlas de las decorativas.

2.5.1 Texto e ilustración en cubiertas de editor parlantes

Cuando hablamos de la cubierta de editor en el aparato conceptual de la comunicación visual, hemos de entenderla como espacio gráfico. Un lugar donde texto e imagen son integrados de manera deliberada con el fin de propiciar en los lectores la interpretación de mensajes específicos. A través de tal proceso, texto e imagen se perciben bajo su condición de signos.

En el caso de la imagen, la identificación del valor de semejanza entre su referente; en el caso del texto, la interpretación de las unidades de significado (palabras, oraciones, párrafos, etcétera) asentada en la naturaleza simbólica de los signos alfabéticos y; por último, de manera conjunta, la interpretación del mensaje bimodal: texto-imagen.

⁹³ Ibid., p. 287

Hablar de la presencia de texto e imagen en la estructura externa del libro en términos de su función con un contenido, salen a la luz cuestiones en torno al valor que asume cada uno de ellos en el mundo de la significación. En el campo de la ilustración ya ha sido un tema planteado. Roland Barthes, filósofo destacado por sus aportes a la teoría de la imagen, dedicó parte importante de su trabajo al análisis estructural de mensajes publicitarios en donde señala que la significación de la imagen es con toda seguridad intencional. Cuando describe la relación entre el texto y la imagen, define como accesoria la acción de la palabra sobre la imagen, arguyendo sobre el peso que tiene la connotación en el mensaje lingüístico. Una situación diferente lo que se da en el terreno de la ilustración, según lo advierte el mismo autor. Pues aunque la producción de la imagen, también es el resultado de la acción deliberada, su función se orienta a iluminar o realizar la palabra.

Esta particularidad de promover la claridad del mensaje, tiene un trasfondo durante el proceso de interpretación del contenido. Si la presencia de la imagen queda subordinada al sentido que el texto refiere, su enlace está basado en nexos de carácter semántico. Por tanto, lo que subyace en la coherencia del mensaje bimodal será la unidad del significado.

La polisemia de la imagen y la cuestión limitativa del texto son dos aspectos reconocidos y aprovechados en el terreno de la comunicación gráfica. En la ilustración, asumir las diferencias de cada uno, dista de ser un motivo para contraponerlos, muy por el contrario, se trata de evidenciar su respectiva potencialidad. “La ilustración de un texto se propone conjugar la fuerza pregnante de la imagen la ausencia de ambigüedad –al menos global– de lo escrito. Un mensaje ilustrado es un mensaje multimedia ya que recurre a dos sistemas diferentes de comunicación, cada uno con sus repertorios...”⁹⁴

A sabida cuenta que en los mensajes gráficos son proyectados a menester de necesidades comunicativas específicas, las características de cada lenguaje interactúan como una sinergia de esfuerzos para la consecución de procesos de comunicación, en los que la interpretación del significado juega un papel esencial.

En el terreno de la ilustración, la interpretación del significado de un mensaje bimodal **texto-imagen**, tiende a caracterizarse por su coherencia. Esta coherencia está justificada en el marco de un sistema cultural, en cuya base subyace una intrincada red de relaciones semánticas. Por tanto, la intelección de un mensaje dependerá de la posibilidad de ser integrados en este aparato cultural, que sea común para los participantes en el proceso comunicativo.

⁹⁴ Moles, *La imagen*, p. 139

2.6 Ilustración, significado y semántica

Hemos dicho que la ilustración en las cubiertas de editor es una categoría conceptual que sirve para diferenciar artificios en donde palabra e imagen sostienen un vínculo semántico, característica que subyace en el término: **cubiertas de editor parlantes**. En este sentido, en la disciplina del diseño y la comunicación visual, la ilustración supone una actividad intencional circunscrita en el mundo de la significación que, en palabras de Eco, es inmanente a todo acto comunicativo. Lo cual la identifica como una actividad con fundamento semiótico y, por tanto, que puede ser explicada mediante la teoría de los signos, la Semiótica.

En un principio los aportes de la semiótica, o semiología, como la llamó el lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien la preconizara como un metalenguaje capaz de aplicarse al uso de cualquier sistema de signos, vertió sus esfuerzos en la intelección del funcionamiento de la lengua. Así, los signos lingüísticos quedaron estructurados como la suma de: un significante y un significado; es decir, expresión y contenido.

El avance que ello representó para lingüística, la colocó como ciencia modelo para la intelección del funcionamiento de los signos, que poco tiempo después el estadounidense Charles Sanders Pierce (1839 -1914) clasificó en tres grupos: índices, íconos y símbolos símbolos, entendidos según las siguientes concepciones:⁹⁵

- Índice: es el signo que toma un aspecto o una totalidad de la presencia de la cosa
- Ícono es el que significa algo de acuerdo con alguna cualidad de éste
- Símbolo: es el signo que es completamente arbitrario.

Con ello, Pierce añadió la condición referencial de signo, advirtiendo que éste se componía de: objeto, interpretante y fundamento: “un **objeto** al que representa, cuyas veces hace y que lo significado, 2) un **interpretante**, que es aquello con lo que el intérprete lo descifra o interpreta, y 3) un **fundamento**, que es aquello en lo que se basa el signo para significar lo significado.”⁹⁶

En las cubiertas de editor los signos deben entenderse por su pertinencia a dos sistemas: el de la lengua y el de las imágenes, donde subyace, según la clasificación de Pierce, su naturaleza simbólica e icónica, respectivamente. En los ejemplares parlantes, la imagen se caracteriza por ser figurativa; es decir, posee un nivel de iconicidad que durante el proceso

⁹⁵ Cfr. Beuchot, *Semiótica*, p. 141-156

⁹⁶ Beuchot, *Teoría semiótica*, p. 46

de interpretación el individuo lo asume como representación de algún objeto de la realidad física, un proceso en el que interfieren sus experiencias y competencias acerca del mundo.

Aunque texto e imagen sean signos que pertenecen a dos sistemas con características distintivas, su condición de signos los integra dentro de los límites de la semiótica. Los signos, siguiendo la concepción trídica de Charles Morris, pueden analizarse siguiendo tres vertientes, relacionadas entre sí: el de la sintáctica, la semántica y la pragmática.

La semántica es la dimensión de la semiótica que explora las relaciones de los signos con sus significados,⁹⁷ ha sido la dimensión a la nos hemos referido cuando mencionamos que a través de ilustración se propicia un nexo semántico entre la imagen respecto al texto que acompaña.

El hecho de que los elementos tengan relación nos puede dar referencia de los objetivos que persiguió en las cubiertas de editor la actividad de los ilustradores. Tratarse como agentes que promovieron y siguen promoviendo acontecimientos semióticos a partir del proceso de percepción e interpretación. Crear procesos de significación, se enfocó en el caso de los ilustradores, en lo que Fernando Águila concibe como “un proceso selectivo y combinatorio,” latente durante la proyección gráfica de la cubierta de editor parlante.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 77

Capítulo III

Diseño de cubiertas en libros de la BASC

En los capítulos anteriores, fue necesario voltear a ver el siglo XIX, tiempo en que tuvo lugar la era de la edición moderna. Retomarla fue determinante para entender las condiciones que motivaron las innovaciones en el aspecto gráfico de las cubiertas, y en donde texto e imagen se convertirían en binomio indisociable de la cultura impresa, en general y en la producción de libros, en particular.

Para su comprensión, fue imprescindible confrontar aquellas obras que nos hablan sobre la dinámica de la producción editorial extranjera. Pues la presencia de ésta fue determinante para la constitución de acervos especializados como el que ahora nos atañe.

El hecho de que la Biblioteca de la Academia de san Carlos quedó subordinada a la primera institución de educación artística en América Latina, según lo que confirman estudiosos en la materia, reivindica nuevas maneras de apreciar el patrimonio bibliográfico. El valor utilitario del libro dentro de las dinámicas pedagógicas determina uno de los puntos de interés para entender la relevancia de los productos editoriales presentes en un contexto diferente al de su proyección.

A fin de establecer un diálogo entre los libros de viajes y su contexto de utilidad, creímos necesario recurrir a otras fuentes que nos permitieron corroborar la presencia de los libros en la biblioteca de la escuela durante la época estudiada.

Los libros de viajes decimonónicos son entendidos como obras cuya temática pudo despertar el interés de los artistas, específicamente, para aquellos estudiantes dedicados al ramo de la pintura del paisaje en la, entonces llamada, Escuela Nacional de Bellas Artes. Además de la materia, las nuevas formas de presentar los libros a través de su cubierta, pudieron,

incluso, inferir en la apreciación de su propia actividad, pues para ellos significaba cultivar su actividad gráfica a nuevos soportes de aplicación.

Según lo explicado en el capítulo anterior, hemos distinguido con el término cubiertas de editor parlantes a aquellos soportes editoriales en los que la presencia de texto e imagen estriba la función de comunicar sobre el contenido de la obra. Para ello nos hemos valido del término **ilustración**, distinto al de **decoración**. Es decir, a través de la dicotomía ilustración – decoración, se estableció una diferencia entre las cubiertas editoriales que reflejaban el contenido de la obra de las que no, respectivamente.

Durante el capítulo anterior hemos sido testigos que decoración e ilustración fueron dos actividades ligadas al diseño de cubiertas. Con el objetivo de apreciar esta última, dentro de los ejemplares que configuran el acervo de la Biblioteca de la Academia de San Carlos, hemos decidido agregar un tercer capítulo. Para su desarrollo se volvió imprescindible establecer condiciones de naturaleza bibliográfica y gráfica que actuaran como criterios de selección, logrando una muestra de dos ejemplares, como lo veremos a continuación.

3.1. Criterios de selección bibliográficos

Hablar de ilustración en las cubiertas del siglo XIX, significaba hablar de contenido y, dada la riqueza temática del acervo al que dedicamos nuestro estudio – la Biblioteca de la Academia de San Carlos – resultaba imprescindible determinar un eje temático como primer criterio de descarte para la obtención de nuestra muestra de estudio, del cual se obtuvo el género editorial: libros de viajes. Así el tema se convirtió en el primero criterio de selección.

3.1.1. Tema

- Que las obras seleccionados pertenezcan al género «libros de viajes»

El tema es un criterio bibliográfico, que figura entre otros: título, lugar, año de edición. Para su identificación hemos acudido al perfil bibliográfico de la BASC. Una herramienta que nos da un panorama general sobre las características particulares del acervo —lugares de publicación, idiomas y temáticas—, así como de su sistema de organización.

En el siguiente esquema se muestra la distribución temática de la biblioteca que fue organizada siguiendo un criterio topográfico. Se trata de la distribución espacial de los materiales impresos sugerida mediante el término «librero». Cada librero es identificado con un número romano, al cual le corresponden una o varias temáticas, en este último caso, la de mayor predominio aparecerá destacada entre sus coetáneas.

Los libreros de la BASC

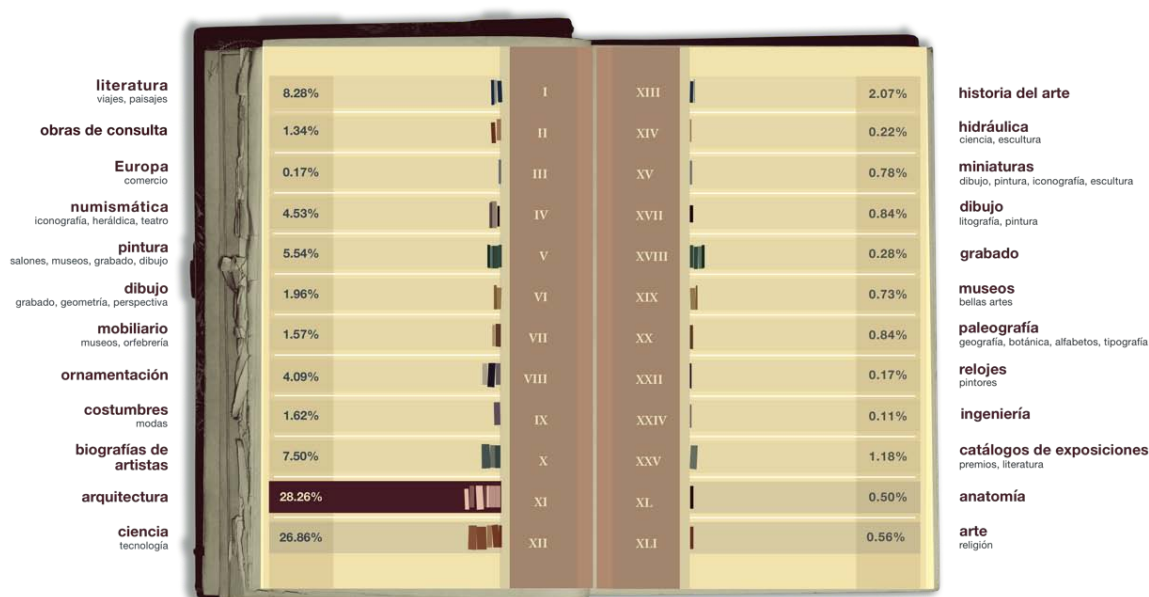


Imagen 29. Esquema del autor que muestra la distribución temática de los libros de la BASC, presentado en la exposición La Biblioteca de la Academia de san Carlos, durante octubre de 2015 en el IIB.

Según el gráfico, los *libros de viajes* se localizan en el librero I. Este estante cuenta con un total de 147 títulos, según los resultados que arrojó la búsqueda en el catálogo BASC. Para discernir las obras que formaban parte de esta categoría temática y no de otras, presentes en el librero seleccionado, fue indispensable el uso del recurso digital.⁹⁸

Por la manera en que dentro del catálogo se despliegan las búsquedas por estante, el título fungió como primer elemento de registro bibliográfico; por tanto, su valor fue imprescindible para obtener el primero conjunto de obras, tendentes a estudiarse. A continuación (tabla 4) se enlistan los títulos obtenidos, los cuales sumaron un total de 18 *items*.

⁹⁸ Al que hoy día es posible acceder a través de la dirección electrónica: <http://sancarlos.amecs.org/catalogo.html>

<i>En Egypte</i> Egipto – Descripción y viajes Egipto – Antigüedades	1892
<i>La rue à Londres</i> Londres (Inglaterra) – vida social y construmbres Londres (Inglaterra) - calles	1884
<i>La Tunisie</i> Túnez – Descripción y viajes	1892
<i>La ville France</i> Normandía - Descripción y viajes Bretaña (Francia) - Descripción y viajes.	[1890 - 1893]
<i>La monde pittoresque et monumental: l'Estreme Orient</i> Asia Oriental	1887
<i>Paris Ignoré</i> París (Francia) – Descripción y viajes	1892
<i>Paris pittoresque</i> París (Francia) – Historia París (Francia) – Vida social y costumbres	1899
<i>Tunis et ses envirores</i> Túnez – Descripción y viajes	1890
<i>Viage de España, ó, Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella (1772 – 1794)</i> España – Descripción y viajes	1772-1794
<i>Viage de España, ó, Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella (1787 – 1793)</i> España – Descripción	1787-1793
<i>Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella (1776 – 1788)</i> España – Descripción	1776-1788
<i>Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.</i> España – Descripción	1776-1788
<i>Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.</i> España – Descripción	1787-1793
<i>Viage fuera de España</i> Europa – Descripción	1785
<i>Viaje de Felipe S. Gutiérrez por México, los Estados-Unidos, Europa y Sud-América.</i> Viajes y travesías	1885

Tabla 4. Resultados de primera selección.

Una vez obtenida la lista preliminar, se descartaron aquellos registros cuyo tema difiere a la etiqueta **(país) - Descripción y viajes**, compuesta por dos elementos. El primero, el país, se

refiere al nombre de la región geográfica en la que versa la obra, el segundo al modo o género discursivo y el asunto o motivo en que se centra el contenido.

Además del tema y con el fin de alinearnos al período de estudio de nuestra investigación, fue necesario considerar otro aspecto: el año de edición

3.1.2 Año de edición

- Que las obras seleccionadas fueran editadas dentro de los 25 años que conforma el periodo de 1877 a 1902.

Que el año de la edición de las obras coincida con la el rango temporal de nuestra investigación tiene relevancia. Por un lado, porque se trata de un periodo que comprende el contexto histórico de la educación de pintura de paisaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, por otro, por ser un periodo en el que la industria editorial internacional producía libros que incidieron en la educación artística mexicana. Dos aspectos que fusionados configuran lo que hemos llamado, el contexto de utilidad bibliográfica, el cual rescata el valor de los libros y las actividades que circundaron en torno a él.

También, dado que 1877 – 1902 se integra dentro de la era de la edición moderna, en donde la producción de las ediciones vertía principal esfuerzo en ofrecer libros contruidos en su totalidad,⁹⁹ resulta primordial lo que el año de edición nos aporta, pues su relación con los tiempos de impresión y encuadernación, que coincidieron en la época de producción industrial, representa una gran ventaja para quienes nos aventuramos el estudio de las cubiertas de editor.

3.2 Criterios de selección formales

Después de considerar los aspectos bibliográficos, donde obtuvimos una muestra de siete ejemplares, fue necesario someter nuestra selección a otro proceso de descarte pero ahora siguiendo criterios formales, ajustándonos a las características de su estructura externa.

⁹⁹ Había ocasiones en que el editor decidía encuadernar una misma edición en remesas. El recurso para diferenciarlas era la variación del color de la tela.

3.2.1 Cubierta de editor

- Que los ejemplares seleccionados posean cubiertas de editor que reflejen la innovación técnica y gráfica de nuestro marco temporal. Entendiendo como aspectos formales; tanto, los que refieren al plano de la construcción de la cubierta del libro (materiales, técnicas de encuadernación), como a los que conciernen al plano de la proyección gráfica (utensilios de impresión, técnicas decorativas o de ilustración).

Para el último cuarto de siglo XIX, habían pasado casi cincuenta años de la época experimental de las técnicas y materiales que definieron las bases de la encuadernación industrial, ubicada de 1823 a 1830. Considerando que el estado técnico en cada región geográfica conoció ritmos distintos hemos establecido, en términos generales, algunas características que las cubiertas de editor, de la etapa finisecular del siglo, podían presentar.¹⁰⁰

En lo que respecta a los materiales, aunque la **tela** se consideró como un material que identificaba a las cubiertas de editor, hubo otras cuyo material de recubrimiento fue la piel, papel, o la combinación de ambas, incluso, otras que no eran recubiertas y dejaban visto parte del cartón, material proclive a recubrirse.

En cuanto a las encuadernaciones en tela, se presentan en una variada gama de colores rojo, azul, verde, amarillo, café, gris, etcétera y granillas, entre las cuales encontramos aquellas que son propias del hilo que compone el material (granillas de percal repujado, y sin repujar, granilla de lino repujado y sin repujar), otras compuestas a partir de puntos y líneas en diversas direcciones (granilla de puntos, de puntos formando líneas, de puntos formando cintas diagonales), y también las que imitan pieles como, el marroquí y de cocodrilo.

Ante un mercado editorial cada vez más competitivo, los libros fueron dotados de otras cualidades formales que aunque no eran necesarias para la construcción del objeto-libro, fueron indispensables para identificar una obra por su editorial, colección y/o contenido. Me refiero a los elementos gráficos que para la etapa finisecular solían integrarse combinando estampados en seco, tinta y metálicos. Por otro lado, hubo otros: fotografías, viñetas, dibujos, que fueron producto de procesos de naturaleza fotográfica, como las impresiones fotolitográficas.

¹⁰⁰ Advirtiendo que nuestra exposición y énfasis en algunos materiales responde a las particularidades del acervo BASC.

Si consideramos los motivos visuales, podemos identificar dos variantes de acuerdo al tipo de signos que presenten: lingüísticos o icónicos. Las *lettering bindings* o cubiertas cuyas composiciones está basadas en la utilización de texto y las bimodales que integran texto e imagen, de las que se derivan: las que sus elementos icónicos cumplen funciones decorativas y las parlantes, donde la imagen ilustra al texto.



I-148
Toda y Göel, Eduardo, 1852-1941
A través del Egipto
Madrid: Progreso
1889
Egipto - Descripción y viajes
Egipto - Antigüedades



I-153
Robida, Albert, 1848-1926
La vieille France
París: Librairie Illustrée
1890-1893
Normandía - Descripción y viajes
Bretaña (Francia) - Descripción y viajes



I-172
Strauss, Paul
Paris Ignore: 550 dessins inédits d'après nature
Paris: Ancienne Maison Quantin Librairies-Imprimeries Reunies
1892
Paris (Francia) - Descripción viajes



I-151
Lallemand, Charles, 1826 - 1904
Tunis et ses environs / texte et dessins d'après nature
par Charles Lallemand
Paris: Maison Quantin
1890
Túnez - Descripción y viajes

tabla 5. Cuatro ejemplos de cubiertas de editor

Considerando tan sólo aquellas que tentativamente podrían considerarse cubiertas parlantes. Contamos con la siguiente muestra (tabla 5) que suma un total de cuatro ítems. Y de los que hasta ahora sólo podemos determinar que se trata de cubiertas de editor por las características formales que presentan.

Posterior a ello y motivados por mostrar las cubiertas de editor parlantes, fue necesaria la reducción de nuestro objeto de estudio a un ejemplar. Por último, hemos recurrido a otras

fuentes que corroboren se traten de libros que sirvieron en el contexto de la educación de pintura de paisaje. Es decir, que su año de edición coincida con la integración de la obra dentro del rango histórico que cubre nuestro estudio: 1877-1902.

Aunque, durante este período los mecanismos de distribución editorial ya mostraban un estado de madurez considerable en industrias como: la inglesa, la estadounidense y la francesa, siendo esta última la que equiparó con gran cantidad de materiales al acervo BASC; hemos recurrido a otras fuentes que nos permitieran asegurar la correspondencia entre el año de publicación y el año de integración de los materiales a la biblioteca de la escuela.

3.3 Caso de estudio: *A través del Egipto*

Según una lista de libros adquiridos para la biblioteca de la ENBA, *A través del Egipto* ingresó en 1889, año en la que se editó la obra.¹⁰¹ A través de ello podemos asegurar que su tiempo de integración coincide con aquel en el que probablemente fue utilizado.

Partiendo de los criterios formales que caracterizan a las cubiertas de editor del periodo estudiado, describiremos el ejemplar seleccionado considerando los materiales, las técnicas de construcción, los utensilios de impresión y las técnicas de decoración o ilustración; por último añadiremos una descripción de los elementos textuales e icónicos, necesarios para discernir si se trata de una cubierta parlante o no.

¹⁰¹ AAASC Exp. 8331

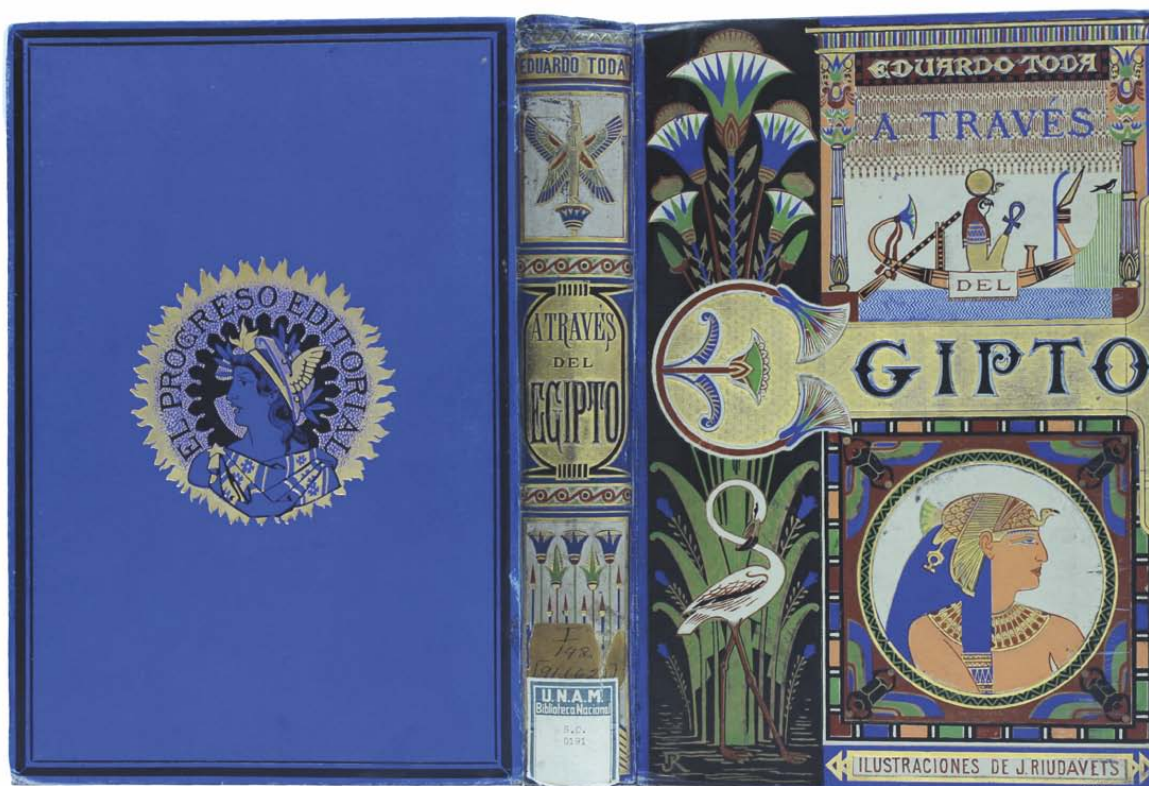


Imagen 30. Cubierta de editor de *A través del Egipto*

3.3.1 Descripción de los aspectos constructivos y de reproducción gráfica

Materiales de cubierta: cartón, tela de color azul

Técnicas de construcción: encuadernación (industrial) entera en tela

Utensilios de impresión: planchas

Técnicas decorativas o de ilustración: impresión en dorado y tintas de color: negro, azul, verde, marrón, blanco, amarillo.

3.3.2 Descripción del peritexto

3.3.2.1. Elementos verbales

La presencia de texto es verificable en las tres subestructuras de la cubierta.

En la parte superior del plano anterior aparece el nombre del autor Eduardo Toda. En seguida de éste, el título *A través del Egipto*, dentro del cual destaca la palabra Egipto, además de su tamaño, porque la primera letra que la compone, E, fue configurada a partir de elementos icónicos que representan la flor de papiro; también aparece sobre un fondo de color dorado, cuya textura (cincelada) resultó probablemente de un proceso posterior de grabado. Por último, en el extremo inferior aparece la leyenda “Ilustraciones J. Riudavets”. El lomo del libro sólo incluye el nombre del autor en la parte superior y en la parte central el título de la obra, cuyo fondo presenta las mismas características que las del plano anterior (véase imagen 31). En el plano posterior aparece en el centro, a manera de medallón, el anagrama de El Progreso Editorial.

Los signos lingüísticos presentan rasgos estilísticos que pudieron ser parte de la renovación y rompimiento de las formas que caracterizaron las tipografías clásicas, que se vivió durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta evocación a la experimentación en el aspecto formal de las letras, puede ser visto en la diversidad, cuanto menos, hemos distinguido cuatro modalidades distintas.



Imagen 31. Detalles de la cubierta de editor de *A través del Egipto*

En cuanto a los personajes involucrados en la inventiva de los gráficos, en la parte inferior izquierda del plano anterior aparece el monograma JR, que corresponden a las iniciales de J Riudavets, ilustrador de la cubierta. En el extremo inferior derecho del mismo plano encontramos: **F JORDA**, posiblemente se trate del grabador o, en su defecto, del encuadernador del libro (véase imagen 32).



Imagen 32. A la izquierda, monograma del ilustrador de la cubierta; a la derecha, F JORDA.

3.3.2.2. Elementos icónicos

El plano anterior presenta una composición cada vez más alejada de los encuadramientos simétricos constituidos por motivos ornamentales repetitivos, tan arraigados a los que presentaban los ejemplares de la primera mitad del siglo. En vez de ello, el ilustrador resolvió la composición dividiendo el espacio gráfico en dos secciones en el eje vertical y horizontal, distribución determinada por el elemento que más sobresale: Egipto, ubicado en la parte central del plano. Si consideramos este motivo, que contrasta tanto por las cualidades lumínicas de la forma rectangular que lo contiene, como por su ubicación dentro del espacio; tenemos del lado izquierdo dos encuadramientos uno superior y otro inferior y; del lado derecho, una sección vertical. Entre los elementos presentados rescatan la iconografía de la cultura egipcia: dioses, faraones, el papiro, el pelícano y el color dorado.

Gráficamente el lomo del libro está estructurado horizontalmente en tres partes a través de plecas doradas con motivos ornamentales que simulan nervios (falsos nervios). Los tres espacios resultantes, que en encuadernación son conocidos como entrenervios, de arriba hacia abajo, presentan otros motivos visuales como el águila, el título del libro y una composición a base la flor de papiro.

A diferencia de plano anterior, el posterior deja ver la tela de editor azul. Debido a que los elementos que la constituyen, encuadramiento a dos líneas¹⁰² y el sello editorial en el extremo superior y centro, respectivamente, no cubren la totalidad del área, algo que sí es notable en el plano anterior y el lomo de la cubierta.

Además de las láminas doradas (imagen 30) fueron utilizadas diferentes tintas para la impresión del resto de los elementos gráficos, entre los cuales encontramos: negro, azul, verde, marrón, rosa-anaranjado, blanco, amarillo. Abanico tonal que sería impensable relacionarlo con ejemplares producidos antes de 1870. Aunque para la etapa finisecular y hasta bien entrado el siguiente siglo lo común para resolver la composición gráfica era el uso de tres tintas, a manera de ejemplo, como fue resuelto el plano posterior, siendo la estampación en dorado la más costosa.

3.4. Los libros de viajes fuera del estante I

El hecho de que el primer contacto con los libros haya sido directo, nos aportó una perspectiva diferente para abordar y entender la organización del universo temático de la BASC. Sabemos que el contenido de un libro es indispensable para determinar su colocación, en este caso, dentro de los libreros. La manera en que el contenido se sistematiza ha sido por medio de etiquetas temáticas, interrelacionadas según esquemas conceptuales pertenecientes a las diversas áreas de conocimiento.

Una obra puede poseer más de una etiqueta, lo cual puede repercutir a la hora de asignarle su ubicación topográfica. La elección entre una y otra a principios del siglo XX, cuando fue organizada la Biblioteca de la Academia de San Carlos, quedó bajo el criterio de Lino Picaseño y Cuevas, bibliotecario a quien se le atribuye tal labor.

Partiendo de ello es como podemos aseverar que no todos los libros de viajes, con los criterios que hemos precisado, se encuentran en el estante I. Un ejemplo que ilustra tal afirmación es la obra titulada *Mon Voyage en Italie*, localizada en el estante XI, cuya descripción temática, según el catálogo es:

¹⁰² En la descripción de las encuadernaciones artísticas, el Dr. Carpallo Bautista, suele referirse a éste tipo de encuadramiento como de “dos hilos” y no de “dos líneas”, como aquí lo hemos utilizado.

Además de su adecuación a los criterios bibliográficos y formales, otro factor que determinó la elección de dicha obra fue que son amplias las posibilidades de que nuestro ejemplar fuera utilizado como parte de las dinámicas pedagógicas de la escuela. Pues, según los datos que presenta la cubierta en la parte inferior izquierda del plano anterior (véase imagen 31). Claudio Pellandini, señalado en negritas, fue un empresario establecido en la capital del país en 1839. Aunque la razón social de su comercio alude a la venta de cristales, vidrios, marcos, en otras fuentes encontradas —como anuncios de periódicos de la época— nos dan información sobre la gran diversidad de materiales de arte que ofrecía. Aún cuando no existe nota alguna mediante la cual podamos corroborar la compra del libro *Mon voyage en Italie*, existen otras tantas que confirman la relación del establecimiento con la escuela para el suministro de artículos de arte, entre ellos: telas para pintar óleo y papeles de diversa calidad.¹⁰³

3.5 Caso de estudio: *Mon voyage en Italie*



Imagen 33. *Mon voyage en Italie*

En cuanto a la producción material, este ejemplar nos muestra el hecho de cómo las editoriales tuvieron que adaptarse para ofrecer productos con gran riqueza en acabado, aunque para alcanzarlo tuvieran que recurrir al servicio de talleres extranjeros. Para el caso

¹⁰³ http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001211_C/1020001211_T1/1020001211_045.pdf y AAASC exp. 11 070 y 11 135.

de *Mon voyage en Italie*, la editorial alemana optó por recurrir a taller de encuadernación *Günther & Baumann*, ubicado en Suiza (imagen 34).

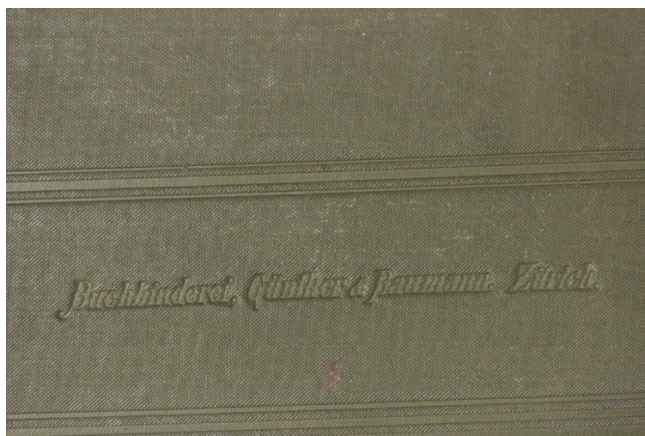


Imagen 34. Estampado en el que se integra el nombre del taller: *Günther & Baumann*, lugar donde probablemente fue encuadernada *Mon voyage en Italie*

La pertinencia de dar seguimiento a las pautas técnicas dominantes, parece reflejar la importancia que este tipo de obras representó para la época. Pues, los libros de viajes han sido ubicados en el mismo orden que los libros sobre arte, tratándose ambos de libros de lujo. Una categoría que responde, en parte, a la importancia que ejercieron las imágenes para su configuración. Elementos gráficos sometidos al escrutinio técnico para la exaltación de sus cualidades.

Las diferencia geográfica inherente a estas dos editoriales, es determinante para entender la variables técnicas entre un taller y otro, que indiscutiblemente le serán atribuidas a aspectos políticos, económicos, de mayor complejidad. Sin embargo, pese a ello, hemos decidido considerar ambos ejemplares, pues nos ofrecen dos tratamientos distintos de la imagen. Aunque en conjunto sólo constituyen una muestra significativa de la diversidad de acabados utilizados para la producción de cubiertas editoriales, son importantes por el hecho de que se trata de editoriales preocupadas por ofrecer productos atractivos y consolidarse como empresas que se adaptaron de manera óptima al estado de tecnicidad de su época. La historia del libro, reconoce a Barcelona y Madrid como epicentros de innovación en la encuadernación artística, industrial u artística-industrial; siendo este último el lugar donde se editó *Mi viaje a Egipto*.

3.5.1 Descripción de aspectos constructivos y de reproducción gráfico

Materiales de cubierta: cartón, tela de color verde

Técnicas de construcción: encuadernación en tres piezas en tela color verde. Aunque parecido, el tono de la tela de los planos es diferente a la del lomo.

Utensilios de impresión: planchas

Técnicas decorativas o de ilustración: estampación en seco y fototipia

3.5.2 Descripción del peritexto

3.5.2.1. Elementos verbales

La presencia de texto es verificable en los dos planos de la cubierta. En la parte superior central del plano anterior, aparece el título *Mi viaje en Italia* (*Mon voyage en Italie*). En cuanto al tratamiento de la forma de las letras que componen el título, es indudable su parentesco estilístico con el *Art Nouveau*. A pesar de la armonía cromática que guarda el título con su fondo, el ilustrador logra destacarlo a través de un tono más luminoso y, no sólo eso, el ejemplar también presenta un grabado en relieve en esta zona que logra percibirse de manera táctil.

En el extremo superior izquierdo del mismo plano, encontramos elementos textuales cuya impresión no está relacionada al proceso de producción del libro; sino a un proceso de estampación posterior, como parte de una estrategia comercial del lugar donde posiblemente se adquirió la obra (imagen 35).

Mientras el plano posterior carece de algún elemento gráfico, el plano el plano posterior presenta una estampación en seco con la leyenda "*Buchbinderei, Günther & Baumann, Zürich*".



Imagen 35. Detalle de la cubierta de *Mon voyage en Italie*. en el cual se integra señala el nombre del responsable y datos del establecimientos donde posiblemente se adquirió la obra.

3.5.2.2 Elementos icónicos

El área gráfica del plano anterior cubre casi la totalidad del espacio, su extensión fue delimitada a través de un marco de dos líneas doradas. La composición fue resuelta a partir de dos elementos generales: un marco y un paisaje, que logran diferenciarse entre otros atributos por la paleta cromática que presentan.

El marco, que hace de primer plano de la imagen, representa el punto de vista desde el cual ha sido percibido el paisaje. Según los elementos icónicos, se trata de una estructura arquitectónica con ventanales de estilo gótico. Un marco conformado, de lado izquierdo por un escudo nobiliario y; debajo, como parte de la columna, la escultura de un león alado, que simboliza el patrono de San Marcos; del lado derecho, una ventana y, en la parte inferior, un jarrón con flores.

Por los elementos incluidos, el paisaje representa a Venecia. Un cuerpo de agua sobre el cual se distinguen algunas góndolas. Al fondo identificamos la Plaza de San Marcos. El plano anterior de la cubierta *Mon voyage en Italie* presenta una composición resuelta en gran variedad de tonalidades. Es probable que la técnica de reproducción utilizada fuera la fototipia,¹⁰⁴ caracterizada por ofrecer imágenes de gran calidad y nitidez.

En lo concerniente al lomo, la ausencia de elementos gráficos, estimula la apreciación de la diferencia de color del material de recubrimiento, en referencia al que presentan las dos estructuras contiguas.

¹⁰⁴ Cfr. Sánchez, *Del daguerrotipo a la Instamatic*, p. 234

Según el autor, la fototipia es el método fotomecánico de reproducción de imágenes inventado en 1860 por J. Joubert y perfeccionado en 1869 por el alemán Josef Albert. Sus características principales eran la nitidez y calidad de la imagen. Se aplicó a la producción de tarjetas postales durante los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del XX, así como a la prensa y libros.

El plano posterior fue un proceso de estampación en seco. Pues, a diferencia de los elementos incorporados en el plano anterior, su integración en el espacio gráfico no requirió del uso de alguna tinta de impresión, sólo de presión y calor.

La composición está resuelta a través de dos encuadramientos constituidos de tres líneas. Cada uno diferenciado por su tamaño y ubicación dentro del espacio. El de menor tamaño, más cercano al área central del plano, tiene la particularidad de presentar dos elementos florares en cada esquina. En el centro encontramos una composición ornamental de motivos vegetales, repetidos en dirección radial.

A pesar de la riqueza técnica que presentan ambos objetos. El tratamiento de la imagen del segundo ejemplar destaca; pues ésta no es resuelta a través de la línea, sino de la diferencia tonal entre los diferentes elementos que la componen. Una diferencia que evoca a la plástica de la pintura.

3.6 Resultados

Las cubiertas de editor han estado incluidas dentro de la encuadernación industrial, a la que algunas fuentes han caracterizado como artificios que reflejan el contenido de la obra que cubren. Referirnos a las cubiertas de editor como soportes cuya presencia de texto-imagen subordina la función ilustrativa de la imagen respecto al texto constituye una generalidad improbable. En primera porque el contenido es un factor que identifica a cada obra intelectual y por tanto no se puede generalizar. Comprenderlo se vuelve una tarea interminable y, más aún, para un cuerpo tan numeroso con el de la Academia de San Carlos. Es por ello que la temática ocupó el primer criterio para la selección de nuestra muestra de estudio.

Con la finalidad de afianzar nuestra selección a nuestro rango histórico, fue imperativo establecer 1877-1902 como segundo criterio de selección bibliográfico. Un marco temporal que demarcara el contexto de producción editorial; es decir, el año de edición de los libros. Esta correspondencia histórica de los materiales, proclives a seleccionarse, con la educación pictórica decimonónica, que tuvo lugar dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes, reafirmó el contexto de utilidad bibliográfica.

Este vínculo tenía sus restricciones. Que el que año de producción fuera el mismo que el de nuestro contexto histórico, no comprobaba que los libros fueran utilizados por los

académicos o aprendices durante la época estudiada; era probable que hubieran ingresado a la escuela, en épocas posteriores. Por lo que fue necesario comprobar el ingreso de estos libros durante dicho periodo, a partir de la investigación documental de fuentes de primera mano, que hoy forman parte del Archivo de la Academia de San Carlos (AAASC). Información que fue utilizada como último criterio de descarte para la obtención de nuestra muestra de estudio. Así los libros de viajes editados entre 1877 y 1902 configuraron las premisas bibliográficas temática y temporal que debían compartir nuestros ejemplares.

Después de ello, hacía falta considerar lo expuesto en el capítulo 2. Aquellos aspectos que configuran nuestro tema de investigación: las cubiertas de editor. Mediante la premisa: Que los ejemplares seleccionados posean cubiertas de editor que reflejen la innovación técnica en la esfera constructiva y gráfica de nuestro marco temporal, se indujo a la selección de materiales que presentaran las características que identificaron a las cubiertas de editor del último cuarto del siglo XIX.

Una vez obtenidos los ejemplares, fue necesario hacer una descripción retomando dichos aspectos. Esto bajo las categorías conceptuales utilizadas por el Dr. Carpallo Bautista¹⁰⁵ para la descripción de encuadernaciones artísticas, aunque adaptadas al tema de la cubierta de editor: materiales de cubierta, técnicas de construcción, utensilios de impresión y técnicas decorativas o de ilustración.

Una característica esencial y formal fue seleccionar cubiertas de editor que presentaran texto e imagen. Una pauta que coadyuvó a identificar los elementos peritextuales que fueron comunes en las cubiertas de fines del siglo XIX y principios del XX. En cuanto a los elementos peritextuales de naturaleza verbal, las cubiertas solían presentar: título, autor, editor, repetidos en el plano anterior y lomo; en cambio, en el plano posterior lo usual era incorporar el sello editorial. Aunque esto podía establecerse como un prototipo para resolver el diseño de cubiertas, existe gran cantidad de ejemplares que testifican sobre las variables de ubicación de dichos elementos. Los elementos peritextuales de naturaleza icónica, también podían acompañar o no a los verbales, en las tres subestructuras de la cubierta. Sin embargo, su presencia en el plano anterior era parte de una práctica constante.

A partir de lo anterior es posible establecer una clasificación de las cubiertas de editor según el tipo de elementos peritextuales que presenten, que concuerda con algunas fuentes escritas en aquella época;¹⁰⁶ *Lettering binding*, si sólo están compuestos por elementos

¹⁰⁵ Especialista en el tema de la encuadernación artística

¹⁰⁶ Véase capítulo II,

verbales; y en pictóricas (equivalente al término anglosajón *pictorial*) y decorativas si presentan texto e imagen. Aunque aquí hemos utilizado ilustración para referirnos a las pictóricas.

La diferencia entre estas dos últimas estriba en la funcionalidad de la imagen con respecto al contenido del libro, sintetizado a través del título. Esta cualidad de la cubierta como espacio gráfico en el cual se representa el contenido del libro, determinó dentro de la historia de la encuadernación la incorporación del término parlante, que hemos insistido en rescatar por las connotaciones que guarda con el campo de la comunicación. Sin embargo, este es un término que no lo podemos subordinar a las cubiertas ilustradas, es decir, si el título ya es la síntesis de la obra, un elemento que tiene relación con ella, por tanto, es loable integrar dentro de dicha categoría las que presentan sólo elementos textuales. Las cubiertas de editor parlantes pueden ser compuestas por texto o texto e imagen. En el caso de nuestros ejemplares, que cubrieron el criterio de presentar texto e imagen, tendríamos la labor de identificar si se trataba de una cubierta decorativa e ilustrativa.

Para determinar que los ejemplares seleccionados se tratasen de una u otra, fue necesario otro tipo de descripción de los elementos peritextuales e icónicos, apoyado en el aparato conceptual tanto de la encuadernación como del diseño de la comunicación visual.

En el **caso 1.** *Mi viaje a Egipto* los elementos icónicos guardan una relación semántica con el título, pues representan parte de la iconografía que relaciona a Egipto en el plano anterior y lomo. Considerando el título: *A través del Egipto*, guarda relación con los motivos representados que remiten a la iconografía egipcia como: el faraón, el papiro, el águila y el color dorado. Así como el modo de representación, como la frontalidad de la figura humana tan característicos en el arte egipcio y los colores utilizados que nos recuerdan a las murallas de las cámaras mortuorias.

En el **caso 2.** *Mon voyage en Italie* también es innegable la asociación semántica de la imagen con el título, pues encontramos representados elementos que aluden a Venecia y las aportaciones que Italia aportó dentro del mundo artístico, parecen estar connotadas a través del tratamiento pictórico de la imagen.

Dentro de los aspectos más importantes al momento de estudiar un conjunto de libros es la **temática**. De ella derivan géneros editoriales que tienen gran influencia sobre la escala de iconicidad que presentan las imágenes integradas en las cubiertas, es decir, el que su carácter se oriente más hacia el eje figurativo o, en su defecto, al abstracto.

Los “libros de viajes” del siglo XIX es un género editorial que vierten su sentido en narrar y describir lo descubierto y para ello fue indispensable el uso de imágenes que representaran los lugares expuestos. Dada la importancia del contenido que adquirieron los estudios antropológicos y arqueológicos en dicho momento histórico y la legitimación de los descubrimientos, la fotografía documental y las imágenes con alta carga representacional tendrían un papel esencial como fuentes que demostraban tales hallazgos.

Por otra parte, **el título** es el elemento peritextual que dentro de obras cuyo enfoque de contenido es divulgativo-descriptivo, como los que conforman nuestro estudio, sintetizan el contenido de la obra. En este sentido, el título es una macroestructura semántica¹⁰⁷ porque jerárquicamente abarca, aunque de manera simplificada, lo que versa la obra. Se trata de un elemento imprescindible durante la producción de las imágenes ilustrativas que tienen la cualidad de ser aclarativas y representacionales y por ello un elemento de gran valor para nuestro análisis.

Aunque el nexos semántico entre texto e imagen es indudable, resulta precipitado admitir que se trata de una ilustración si omitimos la obra en sí. Aunque el título sea una síntesis del contenido de la obra y la imagen un elemento afincado en la clarificación del mismo, es necesario remitirnos a la obra para corroborar si cumplen o no su función, es decir, si ambos resultan ser una ilustración una entidad más compleja, inherente al cuerpo del libro. Para ello fue imperativo acudir al ejemplar y revisar cada una de las páginas que conforman el libro, de las cuales hemos realizado una descripción del contenido. En el caso del primer ejemplar, no fue necesario, puesto que el mismo autor explica, en la introducción, el asunto de la obra.

Caso 1.

Descubrir bajo todos sus aspectos esta interesante región tal como se ha visto durante los últimos años de mi permanencia en ella, será objeto primordial del presente libro. Pienso evitar la clasificación de épocas, el estudio por asuntos, todo método de división de materias que pudiera hacer árido mi trabajo. Cuando embarquemos en Alejandría o descubramos el Cairo veremos en sus calles la vida del árabe moderno, la sociedad europea en los barrios francos y las ruinas de antiguas épocas en sus alrededores [...]

Ameno será el viaje, y los espectáculos que van a desarrollarse ante nosotros, variado y pintoresco como no cabe imaginar ... mostraré lo más importante que he visitado, y al detenerme delante de aquellos monumentos que asombran por sus proporciones y carácter, de aquellos objetos que extrañan por su novedad, y de aquellos tipos tan distintos de los nuestros ...¹⁰⁸

¹⁰⁷ Cfr. Término en Van Dijk; *La ciencia del texto*, 2007.

¹⁰⁸ Toda; -op. Cit., p. 2 y 3.

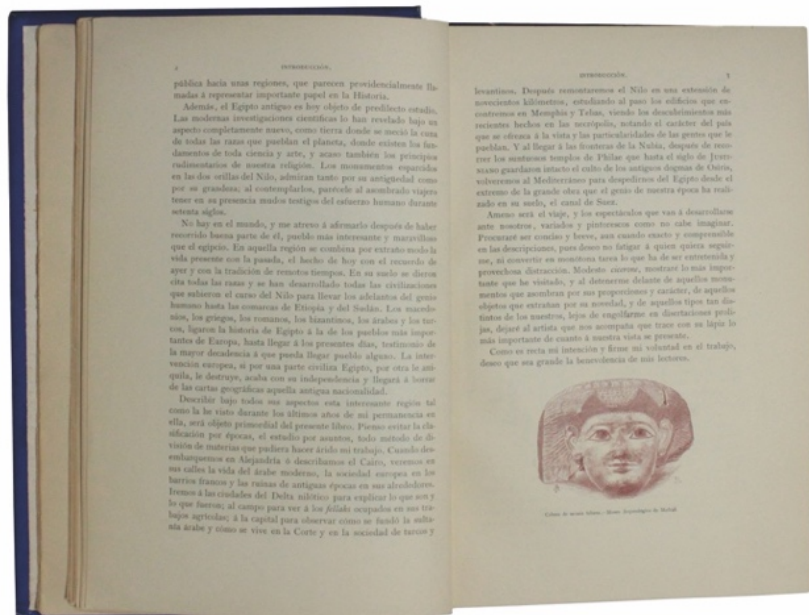
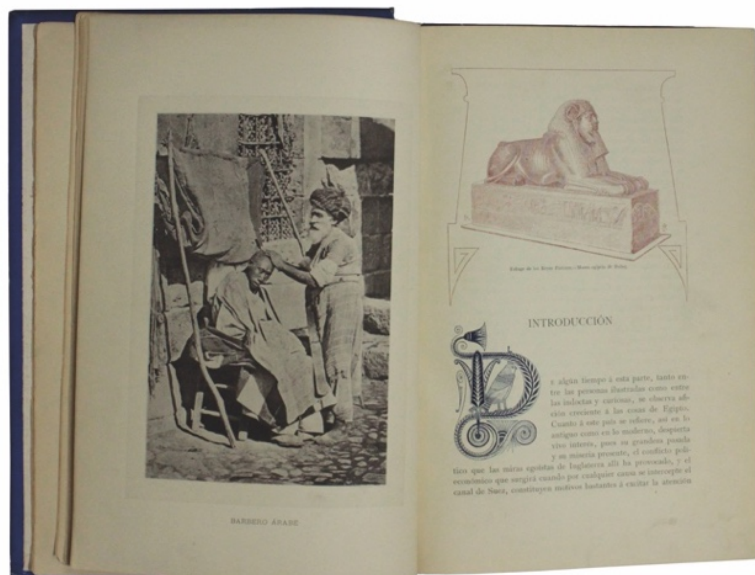


Imagen 36. Páginas interiores de *Mi viaje a Egipto*

Caso 2.

Mon voyage en Italie es una obra que expone información sobre ciudades y lugares históricos de Italia, ilustrados a través de fotografías monocromáticas. Los textos son descripciones que

aportan datos sobre la historia de las ciudades: Venecia, Roma, Florencia, Nápoles, Turín, Boloña, Ferrara, entre otras; de sus sitios y construcciones: la Basílica de San Marcos, el Museo Nacional, el Palacio Real, el Museo Egipcio, Fuente de Neptuno. Cuando se refieren a construcciones, remiten a sus estructuras arquitectónicas —patios, torres, bibliotecas, arcos, mausoleos, anfiteatros— y a los artistas implicados en la realización de las mismas, así como de otros objetos artísticos: esculturas, pinturas. La última parte de la obra está dedicada a mostrar reproducciones de esculturas que han marcado el legado histórico-artístico de Italia para el mundo, incluyendo la región del territorio italiano donde están localizadas.



Imagen 37. Páginas interiores de *Mon voyage en Italie* dedicadas a la ciudad de Venecia, misma a la que remite la imagen de la cubierta.

Con lo anterior es posible admitir que la cubierta de *Mon voyage en Italie* representa el contenido de la obra y a su vez que la relación del texto y la imagen es de tipo semántica, lo cual hace constar que la imagen cumple una función ilustrativa.

Conclusiones

Pertenecer al seminario de investigación que lleva el mismo nombre del proyecto PAPIIT- IN 401713: *La Biblioteca de la Academia de San Carlos*, coordinado por la Dra. Silvia Salgado Ruelas con sede en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, permitió el desarrollo de la presente investigación. La relevancia de trabajar con un equipo de especialistas de diversas disciplinas, reafirmó la importancia y riqueza que aportan las relaciones interdisciplinarias en el estudio del libro. La especificidad que cada una adquiere dentro del mundo librario, incentivó a ahondar en la que le confiere al diseño y la comunicación visual, partiendo del estudio de un acervo con una riqueza incalculable como el de la BASC.

Durante mi estancia en el proyecto, tuve el contacto directo con el acervo cuyo rango histórico comprende 1550 a 1959, y a partir de cual pude ser testigo de la evolución material de los materiales bibliográficos. Dentro de este mundo de ejemplares impresos fue imposible desdeñar aquellos que aún cerrados se presentaban como especímenes sumamente atractivos y cuya composición se identificaba por presentar texto e imagen. Cualidades que les permitieron diferenciarse entre otros libros de épocas anteriores. Hoy sabemos se trata de artificios que comenzaron a producirse en serie durante la primera parte del siglo XIX, como reflejo de las innovaciones que trajo la época de la edición moderna y a los cuales nos referimos mediante el concepto: cubiertas de editor. Aquella que hoy día resultaría difícil imaginar sin elementos peritextuales —título, nombre del autor, editorial e imágenes.

Reconocerlas no requirió gran problema. El que se trate de un acervo que formó parte de una institución educativa, supedita la fácil identificación de los materiales que poseen este tipo de cubierta; es decir, las necesidades que los libros cubrían en la esfera de la educación, determinó que la mayor parte de ellos fueran dotados de cubiertas que no requerían un alto esmero en el aspecto decorativo, pues ello, en el caso de que se tratasen de productos de carácter artesanal, implicaba un mayor costo. Lo ideal era integrar cubiertas comunes o comerciales, que permitiesen el manejo y la integridad del contenido. Pues contrario a otras bibliotecas privadas o de personajes destacables, donde la intención era adquirir ejemplares que por su acabado fungieran como objetos de lujo, en una biblioteca pública los materiales debían de ser útiles dentro de las dinámicas pedagógicas de los artistas, de ahí que su materialidad debía de ajustarse a la frecuencia de su uso. Por tanto, entre este universo

material las cubiertas de editor, de naturaleza industrial, sobresalen por su riqueza gráfica alrededor de dos sistemas de signos: el lingüístico e icónico.

Al ser las cubiertas de editor del siglo XIX soportes cuya producción requirió el uso lenguajes visuales, fue un motivo decisivo para deducir que su estudio requería otro tipo de enfoque, que se alineara al campo de la comunicación visual. Una perspectiva que la misma historia de la encuadernación instauró a través del término “encuadernación parlante”, en la cual se insinúa un diálogo entre los elementos vertidos en la estructura externa y el contenido de la obra.

Hablar de las cualidades formales de las cubiertas de editor, conlleva la recuperación de distintos aspectos. Por un lado, las materias primas y los procesos utilizados para su producción, que la historia del libro y la bibliografía material se han encargado de recuperar y describir. También, lo concerniente a los elementos decorativos, que la historia de la encuadernación en conjunto a la historia del arte han clasificado y descrito a partir de las concepciones de estilo y ornamento. No obstante, existen otras que refieren a los lenguajes visuales y que están directamente relacionadas con la presencia de texto e imagen; y cuya intelección podría asentarse en las bases que erigen nuestra disciplina, pues éstas son consideradas sus materias primas.

Para finales del siglo XIX la integración de la palabra escrita y la imagen constituyó una práctica constante en la producción de cubiertas de editor. Texto e imagen fueron dispuestos en gran diversidad de composiciones. En ellas, la imagen figurativa adquirió gran importancia, sus dimensiones aumentaron y lograron cubrir la totalidad del espacio gráfico. La presencia de los mensajes bimodales en los arquetipos decimonónicos es una característica que afianza un fuerte vínculo con las prácticas editoriales de hoy día, de manera que podrían considerárseles como antecedentes directos de éstas.

Las cubiertas de editor cubren un margen que inicia en la segunda década del decimonónico, cuyo transcurso hacia la etapa finisecular significó algo más que la evolución material de la estructura que cubría el cuerpo del libro. Implicó la evolución de un soporte gráfico de comunicación, algo que está directamente relacionado al uso de **texto e imagen**; es decir, al uso de sistemas de signos de naturaleza visual. A diferencia de los libros cuyo año de edición se integra en las primeras décadas del dieciochesco, los que pertenecen al último cuarto por sus características gráficas podrían insertarse en una etapa de consolidación de las prácticas editoriales modernas, las cuales están emparentadas a las de hoy día, pues la presencia de texto e imagen se volvió esencial dentro de la producción libresca.

La bibliografía especializada suele atribuir a las cubiertas industriales la cualidad de presentar el contenido de la obra. Sin embargo, hemos visto que el uso de los lenguajes visuales como actividad deliberada de ilustradores, no quedó supeditada ni a la producción de cubiertas bimodales, ni a tal función.

Aludiendo sólo a los artificios que presentan texto e imagen, donde texto es el título de la obra intelectual y la imagen el elemento icónico que comparte con éste la misma composición, es posible distinguirlos a partir de dos términos: decoración e Ilustración.

Aunque en ambas categorías, los elementos icónicos pueden compartir la característica figurativa, su diferencia radica en la función que cumple la imagen con respecto al texto que acompaña; un tanto definida por su orientación no sólo al plano de lo expresivo y estético sino al del significado. Asimismo, a través de los ejemplares estudiados hemos podido enriquecer nuestra manera de apreciar la ilustración. Aunque es un concepto que alude a la función semántica de la imagen con respecto a un texto, no quiere decir que como objeto gráfico no posea las características que identifican una decoración: ocupe un espacio gráfico y posea atributos que por sí mismos desencadenen apreciaciones expresivas y estéticas. Por lo tanto, es posible agregar que dentro de las obras de carácter divulgativo-descriptivo, las cubiertas ilustrativas pueden ser decorativas, pero las decorativas no pueden ser ilustrativas, al menos que el título y tema del libro verse sobre ornamentación, estilos artísticos, elementos decorativos, etcétera.

La ilustración permitió delinear a las cubiertas en el eje de la comunicación visual. El artista gráfico decimonónico durante el proceso de proyección gráfica seleccionó, de entre todo un bagaje de signos, aquellos que permitieran al lector interpretar mensajes específicos de naturaleza bimodal. Texto e imagen tuvieron un vínculo en el aspecto de significado. Algo que ayudó a determinar que se trataba de **cubiertas de de editor parlantes**, pues, en sentido figurado, nos hablan sobre el contenido de la obra. Un vínculo que puede entenderse desde dos estadios; desde la relación semántica imagen con título y desde el nexo cubierta parlante —obra, integrada al cuerpo del libro.

Para el diseñador de cubiertas, elegir entre ilustración y decoración dependió de la consideración de diversos criterios; aquellos relacionados con la obra en sí misma, el contenido, la materia, el tema, el autor, etc.; en otro conjunto, los vinculados a los objetivos de la editorial: el enfoque de la obra, el público, la imagen de la empresa, las estrategias de comunicación. Factores de la más diversa índole, que estarían incluidos dentro de los objetivos de comunicación definidos por el editor de la obra y considerados por el artista gráfico durante el proceso de proyección gráfica. Si para el editor era importante que el diseño de la cubierta reflejara el contenido de la obra, la ilustración era una herramienta que

aclaraba y ejercía influencia en el lector, confirmaba y disminuía el campo semántico del título. Por otro lado, si sus objetivos se orientaban a identificar la imagen editorial o unificar una colección de libros, el uso de elementos decorativos se presentaba como una opción viable.

Dentro de las bibliotecas que hoy resguardan este tipo de materiales, es común encontrar catálogos que integran sus descripciones. En ellas, no sólo se alude a la descripción formal, sujeta al bagaje conceptual que la propia bibliografía material promueve; sino cada uno de los artífices que estuvieron vinculados a su producción, entre ellos los diseñadores de cubiertas. Seguramente porque se trató de un agente que ejerció importante influencia en el ámbito editorial, su actividad cambió la forma de hacer libros. Circunstancia que determina el por qué las cubiertas de editor deben integrarse dentro de la historia del diseño y la comunicación visual, en general y en México, en particular. Pues ¿no fueron los materiales de la biblioteca de la ENBA los que delinearon el imaginario visual de los artistas de la época? ¿no fue a través de estos materiales extranjeros que el artista pudo vislumbrar otra forma de insertar su práctica en otros soportes? Derivando así, la actividad del artista comercial de principios de siglo pasado, un término que es el antecedente de los diseñadores gráficos actuales.

La pertinencia de vincular el estudio de los libros a su contexto de uso. Pretende que el diseñador sea consciente de hacia donde va su práctica. Una práctica que como hemos visto, se nutrió de otros oficios y artes, de los que poco a poco logró diferenciarse y establecer su especificidad.

El estudio de las cubiertas de editor decimonónicas, pretende ser un ejemplo de cómo la intervención del diseñador puede expandirse. Que la historia del diseño tiene posibilidades de enriquecerse desde el diseño mismo. Y que esta importancia que adquirió el ilustrador gráfico dentro de la producción editorial, sea la misma que coadyuve a delinear si nuestra intervención en el diseño de cubiertas actuales está enfocada en la innovación o reproducción de parámetros (estilísticos, compositivos, estéticos). De manera que los artificios que resulten en la actualidad, puedan considerarse manifestaciones de las innovaciones actuales, de las exigencias de comunicación emergentes. Cabe la posibilidad de que los objetos que diseñamos hoy, sean parte de la historia de diseño que aún está por escribirse. Esperamos que esta pesquisa logre expandir el conocimiento de sus lectores y promueva nuevas perspectivas de ver lo que aquellos objetos del pasado están dispuestos a revelar desde los estantes de nuestras bibliotecas.

Índice de imágenes

Imagen 1. Los maestros de la ENBA, Velasco, Pina, Parra, Barragán y alumnos

Anónimo. Plata sobre gelatina. Col. Particular de Altamirano Piollé,
Extraída de: María Elena Altamirano; *Homenaje nacional a José María Velasco (1840 - 1912)*; intr. Fausto Ramírez, prol. Xavier Moyssén, v. 1, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pág. 495.

Imagen 2. *Cimientos del artista, dibujante y pintor*

Gisel Aguilar – BASC, 2015. Fotografía digital.
Eugenio Landesio de Turino, *Cimientos del artista, dibujante y pintor*: compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción, con las nociones necesarias de geometría. México: Tipografía de M. Murguía, 1866.

Imagen 3. Elogio a José María Velasco

Gisel Aguilar, 2016. Fotografía digital.
AAASC Exp. 7361, Biblioteca “Lino Picaseño”, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Imagen 4. Esquema partes del libro

Gisel Aguilar – BASC, 2015. Fotografía digital.
Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel; *Histoire d'un dessinateur : comment on apprend a dessiner*, Paris: Hetzel, [1879].

Imagen 5. Taller de Westley y Clark

Tomada de: B. King; Handsomely bound in cloth: UK Book Cover Designs 1840-1880, 2016, pdf.

Imagen 6. Algunas herramientas rudimentarias de tradición artesanal

Tomada de: Dudin, René Martin; *Arte del encuadernador y dorador de libros*, Madrid: Ollero y Ramos, 1997, p. 177.

Imagen 7. Herramientas, prensas y máquinas en talleres alemanes a fines del siglo XIX

Fuente: <pressbengel.blogspot.mx>

Imagen 8. Estructura externa e interna de un ejemplar editado en 1899

Gisel Aguilar – BASC, 2015. Fotografía digital.
Barron, Louis; *Paris pittoresque, 1800-1900 : la vie, les moeurs, les plaisirs : ouvrage orné*, Paris: Société Française d'Editions d'Art L. Henry May, 1899.

Imagen 9. Tapas de libro

Gisel Aguilar – BASC, 2015. Fotografía digital.
Barron, Louis; *Paris pittoresque, 1800-1900 : la vie, les moeurs, les plaisirs : ouvrage orné*, Paris: Société Française d'Editions d'Art L. Henry May, 1899.

Imagen 10. Granillas en tela de editor

Esquema del autor
Gisel Aguilar – BASC, 2017. Fotografías digitales

Imagen 11. Les chefs-d'oeuvre de Rembrandt

Gisel Aguilar – BASC, 2015. Fotografía digital.
Emile Michel; *Les chefs-d'oeuvre de Rembrandt*, Paris: Hachette, [1906].

Imagen 12. Encuadernación holandesa con piel y tela

Gisel Aguilar – BASC, 2015. Fotografía digital.
Historia general del arte, Barcelona: Montaner y Simon, 1886 – 1897.

Imagen 13. Herramientas del encuadernado

Fuente: <<https://es.pinterest.com/pin/403283341613818090/>>

Imagen 14. Rueda para decoración de cubiertas

Fuente: <<https://es.pinterest.com/pin/403283341613818090/>>

Imagen 15. Plancha de impresión para el lomo de la cubierta de: *Adventures of Tom Sayer*.

Fuente: <<http://wieringbooks.com>>

Imagen 16. Cubierta de *Adventures of Tom Sayer*

Mark Twain; *Adventures of Tom Sayer*, Hartford:

The American Publishing Company, 1876.

Fuente: <<http://wieringbooks.com>>

Imagen 17. Libros de la BASC

Gisel Aguilar – BASC, 2015. Fotografía digital.

Imagen 18. Arquetipos mudéjares

Fotografía tomada de: Emilio Brugalla; *En torno a la encuadernación y las artes del libro*, España: Libros Clan, 1996, p.127

Imagen 19. *Missale Toletanum*

Tomada de: José Luis Checa Cremades:

Encuadernación y artes del libro

<<http://checacremades.blogspot.mx/2014/01/barroco-ligatorio.html>>

Imagen 20. *Monumentos arquitectónicos de España*

Gisel Aguilar – BASC, 2015. Fotografía digital.

Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta; *Monumentos arquitectónicos de España*,

Madrid: Imp. de Antonio G. Izquierdo, 1905.

Imagen 21. Colección *Les artistes célèbres*

Gisel Aguilar – BASC, 2015.

François Lhomme; *Charlet*, París: Librairie de l'Art, [1885].

Eugène Veron; *Eugène Delacroix*, París: Librairie de l'Art, [1885].

Emile Charles Yriarte; Fortuny, París: Librairie de l'Art, [1886].

Imagen 22. *Les armes*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Maurice Georges René Meidron; *Les armes*, París: Ancienne Maison Quantin, Librairies – Imprimeries Réunies, 1890

Imagen 23. *Monnaies et Médalles*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

François Lenormant; *Monnaies et médailles*, París: A. Quantin, [1883].

Imagen 24. *Le Théâtre*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Le Théâtre: revue bimensuelle illustrée, París: Manzi, Joyand y Cie., éditeurs-imprimeurs, successeurs, 1900-1902.

Imagen 25. Artífices de las cubiertas de editor

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Paul Bonnetian; *Le monde pittoresque et monumental: L' Extrême Orient*, París: Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries Réunies, [1887] y

Eugène Montrosier, *Salon des aquarellistes français*, París: H. Launette, 1887.

Imagen 26. *Tunis et ses environs*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Lallemand Charles; *Tunis et ses environs*, París: Maison Quantin, 1890.

Imagen 27. *Salon des Aquarellistes français*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Eugène Montrosier; *Salon des aquarellistes français*, París: H. Launette, 1887.

Imagen 28. La encuadernación parlante en la segunda mitad del siglo XIX

Fotografía tomada de: Madeleine Wolf Lefranc; *La reliure*, París: J. B. bailliere et fils, 1957, p. 54

Imagen 29. Perfil bibliográfico de la BASC

Esquema del autor presentado en la exposición “La Biblioteca de la Academia de san Carlos en México”, durante octubre de 2015 en el Instituto de investigaciones Bibliográficas, UNAM.

Imagen 30. *A través del Egipto*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Eduardo Toda y Güell; *A través del Egipto*, Madrid: Progreso, 1889.

Imagen 31. Detalles de la cubierta de *A través del Egipto*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Eduardo Toda y Güell; *A través del Egipto*, Madrid: Progreso, 1889.

Imagen 32. Artífices de la cubierta de *A través del Egipto*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Eduardo Toda y Güell; *A través del Egipto*, Madrid: Progreso, 1889.

Imagen 33. Cubierta de *Mon voyage en Italie*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Spuhler, A.; *Mon voyage en Italie: album illustré de huit cents photographies*, Leipzig: K. F. Koehler, ca. 1900.

Imagen 34. Taller de encuadernación de *Mon voyage en Italie*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Spuhler, A.; *Mon voyage en Italie: album illustré de huit cents photographies*, Leipzig: K. F. Koehler, ca. 1900.

Imagen 35. Establecimiento de Pellandini

Gisel Aguilar – BASC 2015. Spuhler, A.; *Mon voyage en Italie: album illustré de huit cents photographies*, Leipzig: K. F. Koehler, ca. 1900.

Imagen 36. Páginas interiores de *Mi viaje a Egipto*

Gisel Aguilar – BASC 2015.

Eduardo Toda y Güell; *A través del Egipto*, Madrid: Progreso, 1889.

Imagen 37. Páginas interiores de *Mon voyage en Italie*

Gisel Aguilar – BASC 2015. Spuhler, A.; *Mon voyage en Italie: album illustré de huit cents photographies*, Leipzig: K. F. Koehler, ca. 1900.

Bibliografía

- ÁGUILA Zamora, Fernando; *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007
- ALTAMIRANO Piolle, María Elena; *Homenaje nacional a José María Velasco (1840 - 1912)*; intr. Fausto Ramírez, prol. Xavier Moyssén, v. 1 y v.2, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993
- BÁEZ MACÍAS, José Eduardo; *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1781-1910*, México: UNAM-ENAP, 2009
- *Guía de archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867 - 1907*, v.1, México: UNAM, IIE, 1993
- *Guía de archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867 - 1907*, v.2, México: UNAM, IIE, 1993
- BARBIER, Frédéric; *Historia del libro*; trad. Patricia Quesada Ramírez; Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2005
- BARTHES, Roland; *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*; Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986
- BEUCHOT, Mauricio; *Teoría semiótica*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Hermenéutica, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2015.
- *Semiótica*, México: Paidós, 2014
- BLAND, DAVID; *The illustration of Books*, first edition 1952, Great Britain: Pantheon Books Inc.
- BRUGALLA, Emilio; *Tres ensayos sobre el arte de la encuadernación*, Madrid: Ollero & Ramos Editores, S.L., 2000
- *En torno a la encuadernación y las artes del libro*, España: Libros Clan, 1996.
- CARPALLO Bautista, Antonio; *Identificación, estudio y descripción de encuadernaciones artísticas*, México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2015.
- CÁTEDRA, Pedro M. y María Luisa López-Vidriero (dirs.); María Isabel de Páiz Hernández (ed.); *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. España: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- CHECA Cremades, José Luis; *Encuadernación: doce ensayos sobre bibliofilia y artes del libro*, Madrid: Turpin Editores, v.1, 2012
- CROW, David; *Visible signs*, Crans-pres-Celigny, Switzerland: AVA, c2003

- DUDIN, René Martin; *Arte del encuadernador y dorador de libros*, Madrid: Ollero y Ramos, 1997.
- ECO, Umberto; *Tratado de semiótica general*; trad. Carlos Manzano, Barcelona: Editorial Lumen, quinta edición, 2000.
- Enciclopedia de la encuadernación; José Bonifacio Bermejo Martín (dir.), Manuel Álvarez Ruiz, *et al.* (cols.), Madrid: Ollero y Ramos, 1998.
- ESCOLAR Sobrino, Hipólito; *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna: siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.
- *Historia del libro español: la edición moderna siglos XIX y XX*, cols. Jean-François Botrel ... (et al.); Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1996.
- FERNÁNDEZ, Justino; *Arte moderno y contemporáneo de México*, México: UNAM, IIE, 1993
- FIGUEROA Alcántara, Hugo Alberto y César Augusto Ramírez Velázquez; *Recursos bibliográficos y de información*, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006.
- GARONE Gravier, Marina; *Historia en cubierta: el Fondo de Cultura a través de sus portadas (1934– 2009)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GASKELL, Philip; *Nueva introducción a la bibliografía material*; prólogo y rev. técnica José Martínez de Sousa; Gijón: Trea, 1999.
- GENETTE, Gérard; *Umbrales*, México: Siglo XXI editores, 2001
- GONZALBO Aizpuru, Pilar y Anne Staples; *Historia de la educación en la Ciudad de México*, México, D.F.: Secretaría de Educación del Distrito Federal, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2012
- GONZÁLEZ Ochoa, César; *El significado del diseño y la construcción del entorno*, México: Editorial Designio, 2007.
- HERRERA Feria, María de Lourdes; *La educación técnica en Puebla durante el Porfiriato: la enseñanza de las artes y oficios*, Puebla, Pbla.: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- KINROSS, ROBIN; *Tipografía moderna: un ensayo histórico crítico*; trad. Carlos García Aranda, Valencia: CAMPGRÀPHIC, 2008
- MARTIN, A.G; *Encuadernación: técnicas clásicas y modernas*; trad. Daniel Santano y León, Madrid: Paraninfo, 1978.
- MARTÍNEZ Martín, Jesús A; *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2001
- MARTÍNEZ Moro, Juan; *La ilustración como categoría: una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón: Trea, 2004.
- MARTÍNEZ de Sousa, José; *Diccionario de bibliología y ciencias afines: terminología relativa a archivística, artes e industrias gráficas, bibliofilia, bibliografía, bibliología, bibliotecología, biblioteconomía ...*, Gijón: Trea, 2004.
- MCKITTERICK, David; *The Cambridge History of the Book in Britain*, Volume VI, 1830 – 1914, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- MEGGS, Philip B. y Alston W. Purvis; *Historia del diseño gráfico*, (trad. Alejandra Devoto), 4ª edición, Barcelona: RM Verlag, 2009.
- MOLES, Abraham A; *La imagen: comunicación funcional*, México: Editorial Trillas, 1991.
- PEVSNER, Nikolaus; *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid: Cátedra, 1982
- PEÑATE Rivero, Julio (ed.); *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, España: Visor Libros, 2004.
- RAMÍREZ, Fausto; *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008
- RAMOS Guadix, Juan Carlos y Alicia Peláez Camazón; *Fotografía y estampa: del positivo analógico a la plancha de fotopolímero*. Sevilla: Editorial Point de Lunettes, 2014.
- ROBERTSON, Frances; *Print culture: from steam press to Ebook*, London: Routledge, 2013.
- ROMERO de Terreros, Manuel; *Catálogo de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos EN México (1850 – 1898)*, México: Imprenta Universitaria, 1963.
- RUIZ García, Elisa; *Introducción a la codicología*, 2ª. Ed., Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez
- SALGADO Ruelas, y Gisel Aguilar (eds.); *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, FAD, DGAPA, 2015
- Seminario de Historia de la Educación en México; *Historia de la lectura en México*, México: Colegio de México, 3ª reimpr., 2005
- SÁNCHEZ Vigil, Miguel Juan; *Del daguerrotipo a la Istamatic: autores, tendencias, instituciones*, Gijón: Trea, 2007
- STEINBERG S. H; *500 años de imprenta* trad. Basada en el texto de Penguin Books por: Raimundo Portella, España: Zeus, 1963, p. 281.
- *Five hundred years of printing*, Londres: Faber and Faber, 1959.
- WOLF-Lefranc, Madeleine; *La reliure*, París: J. B. bailliere et fils, 1957
- TANCK de Estrada; *Historia mínima ilustrada: La educación en México*, México: El Colegio de México, 2011
- *La educación ilustrada, 1786 – 1836: Educación primaria en la Ciudad de México*: El Colegio de México, 1884
- TENORIO Trillo, Mauricio; *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880 – 1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998
- TODOROV, Tzvetan, *El espíritu de la Ilustración*, Barcelona: Círculo de Lectores, S.A., 2008.
- TUBAU, Iván; *Dibujando cubiertas de libros*, Barcelona: Ediciones CEAC, 1969.
- URIBE, Eloísa (coord.), et al.; *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México 1781 – 1910*, México: INAH, 1987

VAN DIJK; *La ciencia del texto*, Trad. Sibila Hunsinger, México: Paidós Comunicación, reimp. 2007.

Otras fuentes

AAASC Archivo de la Antigua Academia de San Carlos

Recursos electrónicos

American dictionary of printing and bookmaking, containing a history of these arts in Europe and America, with definitions of technical terms and biographical sketches [en línea], Nueva York: Howard Lockwood & Co., Publishers, 1894, <<https://archive.org/americanfiction00paskgoog#page/n8/mode/2up>>.

Beauty for Commerce: Publishers bindings, 1930-1910. University of Rochester Libraries – River Campus Libraries, <<http://rbscp.lib.rochester.edu/3341>>

Bookbinding and the Conservation of books. A Dictionary of Descriptive Terminology

Matt T. Roberts and Don Etherington, <<http://cool.conservation-us.org/don/don.html>>.

HOLLAND, Ann Marie; *Mrs. Beeton in Publisher's Cloth* [en línea], Mc Gill, Library Bibliothèque. <<https://blogs.library.mcgill.ca/rbcp/mrs-beeton-in-publishers-cloth/>>. [Consulta: 10/01/2017]

Catálogo BASC [en línea], Universidad Nacional Autónoma de México, <<http://sancarlos.amecsa.org/catalogo.html>>

Catálogo Colectivo de encuadernaciones artísticas, Universidad Complutense de Madrid, <<http://freja.ccdoc.ucm.es:30080/index.php>>

CHECA Cremades, José Luis «Encuadernación y artes del libro» [en línea], <<http://checacremades.blogspot.mx/2014/01/barroco-ligatorio.html>>. [Consulta: 28/06/2016]

DODD, George; *Days at the factories: the manufacturing industry of Great Britain described* [en línea], Londres: Carles Enight & Co, 1843,
<<https://archive.org/details/daysatfactories00doddgoog>>

KING, B.; *Handsomely bound in cloth: UK Book Cover Designs 1840-1880*, 2016,
pdf.

Publishers' Binding Online, 1815-1930: The Art of Books [en línea], University of Alabama, 2005, <<http://bindings.lib.ua.edu/bib.html>>

RICHARDS, Amy, «Cover designing», *TBR Trade Binding Research Newsletter* [archivo pdf], 6, septiembre 1992, pp. 5-6. (tomado de: «The bilding of a book: A series of practical articles written by expertes in the various departments of book making and distributing. Edited by Frederick H. Hitchcock. New York: Grafton Press (c1906), 216-220. <<http://bindings.lib.ua.edu/tbr.htm>>

SOLER I Fabregat, Ramón: «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía», *Locvs amoenvs*, Universitat Autònoma de Barcelona 1995, pp. 145-164.
<<http://www.raco.cat/index.php/locus/article/viewFile/23161/23005>>. [Consulta: 12/02/2015]

The pressbengel proyect: exploring German bookbinding traditions.
<pressbengel.blogspot.mx>
[Consulta: 3/02/2016]

Glosario

Cajo. Pestaña que se practica en los libros en ambos lados del lomo mediante prensado en la prensa de sacar cajos o con golpes de martillo.

Canto. Corte de las tapas de un libro

Ceja. Parte de las tapas que sobresale de las hojas del libro

Cizalla. Máquina utilizada para cortar cartón papel, telas y otros materiales de encuadernación.

Contratapa. Cara posterior de la tapa sobre la que se pega la guarda que puede ser de papel o, en los libros de lujo o artísticos, de piel o ricas telas.

Cortes. Bordes exteriores de las hojas del libro y de las tapas, pueden ser de cabeza, piel y delantera o canal, según el lado en que se sitúen.

Cuerpo del libro. Término que designa la parte del libro que queda en el interior de las tapas

Dorado. Técnica decorativa en encuadernación que consiste en la utilización de panes de oro o en película para fijar el diseño realizado por el encuadernador o el proyectista.

Entrenervios. Espacios comprendidos entre los nervios del lomo de un libro

Gofrar. Técnica decorativa que consiste en estampar en seco y con calor, hierros de mano, ruedas, paletas o planchas grabadas.

Guarda. Hoja de papel que se pega al interior de las tapas, y entre éstas y la primera y última hoja del libro

Lacería. Elemento ornamental típico de la encuadernación árabe o mudéjar que reproduce muy diversas formas a base de formaciones geométricas de lazos.

Lomo. Parte del libro que corresponde al de la costura, tanto en su parte interior como exterior

Mudéjar. Estilo de encuadernación realizada en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI, en los reinos cristianos, iniciada por artífices musulmanes y judíos.

Nervio. Saliente horizontal en el lomo de un libro producido por el cordel de la costura o simulado

Pan de oro. Forma de elaboración del oro en láminas u hojas finas extremadamente finas que se utiliza para el dorado de libros.

Paleta. Hierro de dorar o gofrar adaptado específicamente para su aplicación en el lomo del libro.

Plancha. Grabado de bronce u otro material que se utiliza para dorar o gofrar en la prensa o volante de dorar.

Plano. Parte externa de la tapa de un libro.

Prensa. Artilugio que proporciona presión uniforme sobre una superficie. Siguiendo el uso del inglés británico, es un término utilizado para diferenciar a aquellos artefactos accionados de manera manual, de las máquinas, que son movidos con otra forma de energía, como el vapor. Según el mecanismo que proporcione el empuje las prensas son denominadas: de percusión, de palanca, de husillo, hidráulicas; según su función existen prensas para prensar libros, para dorar cortes y lomos, prensas de dorar, prensas de sacar cajos.

Tapa. Elemento rígido que consta de una hoja de cartón o, más raramente, de otro material unido al libro por el lomo.