



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

NACIMIENTO Y MUERTE DEL ARTE DE LA ENCUADERNACIÓN

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
YADIRA FATNA LAZCANO LEYVA

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. LINDA BAEZ RUBÍ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DR. JUAN JOSÉ BATALLA ROSADO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
DR. ANTONIO ORIHUELA PARRALES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MÉXICO, D. F., DICIEMBRE DE 2013



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.

ÍNDICE

1. En los orígenes de los estilos de encuadernación	13
2. Creación de la identidad artística del encuadernador	27
3. Inventando los códigos de la encuadernación, sus paradigmas	41
Notas	57
Bibliografía	65

INTRODUCCIÓN

External economic, politico-religious, or cultural movements were not the only factors to influence bookbinding design. The purpose that a book would serve, the occasion for which it was produced, its anticipated audience, the use for which it was intended and to a lesser degree its content, could all influence the way in which it was bound and decorated.¹

Los diferentes tipos de encuadernación de cada época, como bien dice Mirjam Foot, pueden verse como el reflejo de la situación económica, política, religiosa, moral y estética de la época, conclusión a la que llega luego de analizar las encuadernaciones de un periodo de tres siglos en Inglaterra, Francia, Italia y los Países Bajos, países que fueron los principales impresores y encuadernadores de los siglos xv al xviii, y donde trabajaron personalidades de la talla de Plantin, Jean Grolier de Serviers y Aldo Manuzio, entre otros. Cuando Mirjam Foot estudia estas encuadernaciones, lo hace pensando en el arte que implicaba crearlas influido por las modas del momento, pero usando técnicas desarrolladas desde la invención de las artesanías y con algunas adecuaciones en el transcurso de los siglos. De alguna forma habían comenzado a dotarse de poderosas composiciones que reflejaban tanto la personalidad del dueño del libro como el contenido de la obra o el uso al que estaba destinado. Su originalidad y encanto pusieron de manifiesto que el libro empezó a usarse cada vez más para la enseñanza y el esparcimiento, y que su número creció gracias a la imprenta. Es decir, el libro existía ahora como un instrumento para el aprendizaje y como objeto de colección, antes que de comunicación con lo divino. De la misma manera, los ideales del Renacimiento, y luego los de la Ilustración, otorgaron un flamante protagonismo a la realeza, a los edito-

res, encuadernadores y bibliófilos, cuyas prácticas innovadoras socavaron el modelo religioso-divino del libro. La invención de la imprenta en el periodo del Renacimiento, y el rescate, devoción y reinención de las civilizaciones antiguas contribuyeron a debilitar la imagen divina e inaccesible del libro y devaluaron la artificiosa complejidad de las encuadernaciones. Una nueva practicidad y estética enriquecieron las cubiertas y sustituyeron los viejos vínculos entre monasterios/*scriptoria*/biblioteca con una relación más libre entre impresores, encuadernadores y lectores, llevadas al extremo de la poética del encuadernador y la retórica de la nobleza.

A principios del siglo xvi, las encuadernaciones desempeñaban un papel fundamental entre la nobleza, cuya retórica hacia el otro se fundamentaba en la sabiduría adquirida a través de los libros, y la riqueza que poseía se exhibía en lo fastuoso de sus encuadernaciones. Por otro lado, el discurso del eclesiástico es el del evangelizador y educando que, de igual manera, debe demostrar su sabiduría a través del conocimiento de los libros, y las encuadernaciones en este caso darán indicio de su poder adquisitivo: las sencillas serán para el humilde y trotamundos, y las medianamente lujosas para aquel que logre conformar una biblioteca, usualmente los menos nómadas, pertenecientes a los altos mandos o con funciones administrativas. La encuadernación está ligada a la vida diaria y revela su compromiso con circunstancias específicas, aunque las modas la envuelvan, alteren su poética y renueven su discurso con la sociedad periódicamente.

Los encuadernadores de los *scriptoria* habían creado una retórica² estática, con materiales pesados, oscuros y pocos adornos,³ que hacía que el libro fuera percibido como un objeto peligroso que requería ser custodiado, lo que había contribuido a mantenerlo alejado de la sociedad e inmerso en el discurso político religioso. En el siglo xv, dicho discurso fue sustituido por elementos poéticos, ingeniosos, innovadores, expresivos de los contenidos y corrientes ideológicas predominantes. Es entonces cuando, sin alterar el abc de la encuadernación y su objetivo, se insertaron pequeños cambios: materiales más coloridos, el dorado, la tipografía en portada, incluso cubiertas en papel decorado.

Al contrario de lo ocurrido con las imágenes, no se creará un espacio de reflexión en torno a este arte sino hasta el siglo xx, y en un campo tan mínimo que ha pasado por completo inadvertido para los historiadores del arte o los artistas. Respecto a estas reflexiones, Romero de Terreros⁴ y Jesús Yhmo⁵ serán los primeros en anotar marginalmente, en pequeños artículos, cuestiones como cuándo se puede hablar de la belleza de la encuadernación o realizar catálogos de encuadernaciones que se pueden hallar en México.

Emilio Brugera escribirá ensayos, artículos y libros al respecto en la España del siglo xix y xx.⁶ Finalmente Mirjam Foot, en Inglaterra, lanzará la idea de la encuadernación estudiada como una imagen y, por lo tanto, como una obra de arte. De este modo se han creado, muy recientemente, estudios sobre la encuadernación siguiendo la tratadística para el estudio de las imágenes de Panofsky y sus sucesores, lo que a la fecha no ha aportado una vertiente teórica a los encuadernadores y ha alejado cada vez más esta labor de las bellas artes para convertirla en una técnica de manufactura sin valor.

La ambición de superar el estatus artesanal de los oficios relacionados con el libro se dio de los siglos xvi al xviii entre los impresores y encuadernadores de los países antes mencionados, algunos de los cuales tuvieron el privilegio de tener un gremio, ya sea conjunto, ya separando el de impresor del de encuadernador, impulsores y creadores de estilos personalizados según la función y los dueños del libro. Su representante más famoso, Aldo Manuzio, considerado como un innovador editor-impresor-encuadernador de su tiempo, merece ser reconocido como parteaguas en la historia del libro al perfilarse como el gran impulsor de las artes del libro en su totalidad.⁷ Sin embargo, la aparición de esta figura se gesta en torno al rescate del humanismo clásico, de los escritores griegos y romanos, o las escuelas humanistas que enseñaban arte con obras teóricas como la de Vasari. Además, estará muy apegada a la imagen de Jean Grolier de Servier,⁸ conocido como el príncipe de las encuadernaciones en París, quien tras una vida de actos ilegales se encuentra con la familia Manuzio, y enmienda su vida, para convertirse en tesorero del rey y hacer continuos viajes a Italia, en los que se

reunió con Aldo —por primera vez de que se tenga noticia— para diseñar un estilo que unificara visualmente e identificara al propietario de una vasta biblioteca, como la que conformó el propio Jean Grolier.⁹ El bibliófilo, a partir de Grolier, buscará el diseño de encuadernación que identifique sus posesiones, pero en pocos casos el encuadernador será el encargado de diseñar, será más bien el bibliófilo o el impresor el que la componga, el que la cree. Para inicios del siglo xvii y principios del xviii, las encuadernaciones comenzaron a tener rasgos distintivos que avalaban la esteticidad de la encuadernación, pero sobre todo garantizaban el poder de una sabiduría estética capaz de transmitir el estatus social y cultural del bibliófilo. En el complejo y efímero logro cultural que supuso el diseño de un estilo de encuadernación y la figura del encuadernador como artista, Manuzio configuró una identidad de artista en que a la retórica agregaba su particular poética, siendo la segunda la innovación y particularización de la obra alducina, que en este caso pudo ser resultado de sus estudios humanistas de las obras griegas y romanas, donde encontró una fuente de inspiración para sus libros.

Una vez establecida la relación entre estos dos mundos, las trayectorias de Aldo y Jean provocaron un giro en los parámetros de la encuadernación y la bibliofilia en los demás países, empezando por Francia, que pronto influyó en los Países Bajos, que, a su vez, hacían trabajos de impresión y encuadernación para Inglaterra y España y comerciaban continuamente con Alemania.¹⁰ Christoffel Plantijn,¹¹ fundador de una de las grandes casas impresoras en los Países Bajos, nació en Francia, donde aprendió a encuadernar. Luego de casarse, se mudó a los Países Bajos, donde fundaría primero un negocio de encuadernación y luego una casa impresora. Durante esos siglos, los Países Bajos serían los principales proveedores de libros en España, reino que estableció una continua venta de libros a la Nueva España. Este mercado no lo abastecían sólo los Países Bajos, también Alemania, Inglaterra, Italia y la misma España producían los libros requeridos y autorizados bajo cédulas reales para las colonias y los virreinos americanos.

Manuzio, figura cumbre en esta historia, fue el primer encuadernador que diseñó para vestir con buen gusto y refinamiento no sólo los

libros de la nobleza, sino también los destinados al público estudiantil, y los dotó de un intenso atractivo visual sin hacerlos inaccesibles. Por ejemplo, desapareció los nervios del lomo y utilizó decoración geométrica y línea dorada para las tapas duras, así como en tinta para las cubiertas de papel, amén del diseño de una tipografía que con los años se conocerá como “humanista” para los caracteres griegos y latinos. Esta incesante mecánica de innovación y diseño convirtió la encuadernación en un trabajo creativo sin fronteras políticas. La efectividad de sus inventos quedó traducida en posteriores imitaciones y en la utilización de elementos decorativos para nuevas composiciones, pero, sobre todo, sobrevivieron gracias a su inclusión en los manuales de encuadernación que Francia comenzó a producir en este florecimiento de la bibliofilia.

Pero en América sería otra la historia. Al contrario de lo ocurrido con la pintura y las letras, hubo una brecha. A pesar de que se cuenta con registros de profesionales que vivían en este continente, había una necesidad imperiosa de impresión y una muy secundaria de encuadernación. Aunque parece un retroceso en la historia que venía narrando, esto definirá un estilo propio y práctico con una estética apenas presente.

La gestación de figuras emblemáticas de la encuadernación se verá truncada hacia el siglo XIX, y en su lugar se destacará la importancia del editor-impresor, quien, con la revolución industrial, dará prioridad al libro informativo antes que al libro de arte. Determinada por la inédita producción de la máquina industrial, el proceso del libro introdujo progresivamente manuales que enseñaban en todo momento la retórica de este arte, pero eliminaban toda posibilidad poética, a pesar de la infatigable lucha que algunos pocos encuadernadores desataron en las últimas décadas.

Se creó, entonces, un diseño único y simplista que no requiriera tiempo y cuyo costo no fuera elevado con el fin de cubrir las necesidades de conservación de la información. La encuadernación americana, las costuras a través del cuerpo, la producción de materiales como el keratol o la percalina, la impresión del papel para guardas, todo ello creó un solo estilo que podemos denominar “de biblioteca”, que se reduce

a cuatro colores y título, autor y clasificación en lomo en dorado, con guardas industriales de color sólido y cabezadas igualmente parcas en posibilidades cromáticas. A este estilo quedaron reducidas las nociones poéticas de los encuadernadores renacentistas y barrocos, y de esta forma surgió la técnica de encuadernación que, a la fecha, reproducen incansablemente los manuales de todo el mundo.¹²

1. EN LOS ORÍGENES DE LOS ESTILOS DE ENCUADERNACIÓN

En el siglo iv, ante el surgimiento de nueva información y leyes o reglas sociales que buscaban controlarla, se adoptó el formato códex. Pero sería hasta finales del siglo, con la caída de Roma, la conversión religiosa de Constantino al arrianismo y el establecimiento del cristianismo como una parte más del poder gobernante, cuando el códex fue reconocido como libro.

El marcado contraste entre los primeros códex, cubiertos de una hoja no decorada de pergamino cuando no envueltos en telas, y las encuadernaciones de los siglos posteriores, evidencia la popularidad y valor social de este formato. Con el incremento de poder del cristianismo, el libro se convirtió en un objeto de control político, social y económico que era resguardado y producido con estricta reserva por las instituciones religiosas, que restringían la producción y acceso al libro al resto de la población y, por ende, a la codificación de poder.

El uso de ciertos tejidos, bordados, maderas, piedras preciosas o metales, por ejemplo, eran privativos de ciertos monasterios o *scriptoria*.¹³ Gombrich declara que no hay una línea clara que indique evolución o retroceso en el arte;¹⁴ sin embargo, sí hay una línea histórica que demuestra el avance y repliegue del manejo de materiales y herramientas para la manufactura de artesanías que, según Fernando Martín, en el siglo xix se convertirían en objetos de estudio para el arte.¹⁵ Los ideales político-religiosos que se gestaron en la Edad Media limitaron o permitieron la decoración de las encuadernaciones. En general, las obras de contenido religioso, dirigidas a reyes y altas autoridades, eran encuadernadas si bien no con fastuosidad, sí con decoraciones que tienden al adorno.¹⁶ En cambio, en aquellas con contenidos peligrosos o descono-

cidos, como las copias que se hacían en los monasterios de textos árabes o griegos no cristianos, las encuadernaciones tendían a ser pesadas, sobrias y, en muchos casos, con varios herrajes y cerrajes.¹⁷

Hacia el siglo VIII, la invasión árabe a la península Ibérica trajo consigo un cambio de materiales y en el simbolismo del libro. Los más importantes a los que fue sometida la elaboración de un libro fueron: el uso de papel y telas, piedras y metales preciosos para la encuadernación, amén de una serie de técnicas que no se conocían hasta entonces en esa zona, como la taracería y el dorado. Pero esta tradición de encuadernación se llevó a cabo en una sociedad cuya ciencia y artesanía influía poco en el resto de la Europa cristiana. Será hasta el siglo XII cuando comience la mezcla de conocimientos.

Alfonso X, creador de la universidad y gran bibliófilo, generó esta figura real de hombre sabio rodeado de libros y, al mismo tiempo, dotó al libro del poder de transmisión y no sólo de divinidad.

Luego, los férreos defensores de la fe católica, y al mismo tiempo emprendedores y erradicadores de la cultura árabe en la península, Fernando e Isabel, supieron utilizar de manera insuperable las ideologías religiosas en su beneficio, tanto para autoafirmarse como para aumentar la prosperidad de su reinado. El estilo geométrico y suntuoso de las encuadernaciones árabes permaneció, no obstante, en la tradición artesanal, aunque se minimizaron los adornos. La idea de focalizar el poder en las escrituras sagradas, como se había hecho en la Edad Media, nunca se perdió, y en esta época revivió con fervor.

Con el afianzamiento de la realeza como ícono de poder, sabiduría y estética, los palacios y su espléndido entorno componían la escenografía del poder, dispuesta para un desenvolvimiento cautivador y elegante de cortesanos y visitantes. Destinada a cubrir las necesidades de ese mundo cortesano, la actividad industrial y mercantil del libro fue una parte destacada de la economía de los países y emblema de poderío en todo el mundo. Los libros que durante los siglos XII al XV conformaron las bibliotecas reales y universitarias se hacían localmente o eran importados de otros reinos europeos, copias manuscritas únicas con encuadernaciones únicas y fastuosas, realizadas en *scriptoria*,



Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos.

que rezumaban opulencia y despertaban la admiración de las cortes, de la ciudad y de los otros soberanos europeos, dispuestos a emular la creación de universidades y bibliotecas personales.

Éste es el ambiente que propició la aparición de la imprenta en Europa, cuya relevancia empezó a perfilarse en Alemania, hacia 1439. Se basaba en el sistema de prensa de la uva para hacer vino, y fue la que se estableció definitivamente en Europa en el siglo xv, lo que dio pie a la generación de gremios de impresores y, en algunos casos, de encuadernadores.¹⁸ De esta manera, se reconoció el trabajo de civiles no necesariamente atados a los grandes monasterios, como impresores y encuadernadores, y se les permitió diseñar tipos y cubiertas. Su actividad quedaba ordenada en varias categorías: entintador, compo-

tor, impresor, editor (más bien lector) y encuadernador. Sin embargo, se les prohibió imprimir ciertos contenidos y se les concedieron monopolios sobre otros.

A la hora de crear una red comercial, fueron de suma importancia los mercaderes y libreros especializados en la venta de libros impresos y pinturas, por la creación de listas o catálogos de cada casa impresora y luego de cada librería, y por la realización de obras encuadernadas y sin encuadernar que empezaron a enviarse por toda Europa y luego a América.

Tras los primeros impresos, diferentes hechos y necesidades impulsaron una auténtica explosión de imprentas en todo el mundo, que se manifestó en la creación de mercados locales en América y en Europa, así como internacionales, de acuerdo con las cédulas que les otorgaban sus respectivos soberanos.¹⁹ En América, la lejanía de los reinos, las necesidades imperantes en la localidad y la creciente población cultural que se daba en estas tierras, transformó la producción de los libros y sus encuadernaciones. De manera progresiva, entre los comerciantes urbanos y la sociedad criolla el libro ganará influencia como elemento de prestigio de la imagen personal, de tal forma que la circulación y distribución de la riqueza contribuía a la modificación de la estructura social, y estas alteraciones tenían su correspondiente manifestación visual de expresión en las bibliotecas personales.²⁰ En principio, reproduciendo el método medieval de producción de libros, los conventos y colegios religiosos se encargaron de enseñar a sus alumnos la encuadernación, que tendía a imitar el estilo europeo medieval, con sus grandes formatos y sus pieles oscuras y sobriamente decoradas.

Cuando la imprenta llegó a América, la importancia del libro estaba restringida al mundo eclesiástico y de la realeza. La oferta de libros dedicados a gestionar información, evangelizar y para la recreación era sumamente variada y el refinamiento en su confección provenía de haber sido traídos de Europa ya encuadernados, como parte de las bibliotecas personales de los evangelizadores y conquistadores. La necesidad de surtir a esa población lectora y estudiosa vio crecer a un reducido y

selecto grupo de libreros, una comunidad reducida dentro del panorama del comercio y nunca reconocida en el paisaje gremial y artesanal americano. Encargados de la venta de libros que les traían los mercaderes navegantes —además de otras cosas, como artículos personales, de barbería, abarrotos—, los libreros se ocupaban fundamentalmente de traer los productos que el cliente necesitaba y encargaba, como los libros. Estos profesionales se atenían a las listas que les entregaban los impresores de Europa y lo que permitía la Inquisición, pero podían esquivar estas imposiciones cuando la demanda del producto les beneficiaba económicamente. En esa burla a las restricciones intervenía el gusto del lector por la literatura de ficción, como las novelas caballerescas y otras fábulas y narraciones chuscas de griegos y romanos, amén de obras de teatro y parodias muy en boga en las cortes europeas. Los libreros atesoraban los conocimientos de estas obras y sus clientes, y gracias a sus buenas relaciones con los mercaderes, conseguían traer esos libros a sus compradores. Lo que diferenció el comercio de estas obras fue que no se encuadernaban en el país que las producían, sino que eran traídas ocultas, en folios, para luego ser encuadernadas en el lugar de venta,²¹ lo que aseguró la existencia de encuadernadores para atender la demanda. Como esta actividad no era reconocida como un oficio gremial,²² no quedan registros de aquellos que realizaron este arte, a diferencia de los impresores, de los que se conocen los pormenores de su vida.

Entre los encuadernadores más importantes conocidos en la historia del libro, está Aldo Manuzio (*ca.* 1449-1515), fundador de la Casa Manuzio, establecimiento a medio camino entre las impresoras y las futuras editoriales del siglo *xix*. Nació en Bassiano, al sur de Roma. Educado como humanista, estudió latín en Roma bajo la tutela de Gasparino da Verona, y griego en Ferrara, con Guarino da Verona. Tras sus estudios se traslada a Mirandola, con su amigo y compañero de estudios Giovanni Pico, donde continúa su formación en literatura griega. Pico volvió a Florencia, pero aseguró la subsistencia de Aldo al nombrarlo tutor de sus sobrinos Alberto y Lionello Pio, príncipes de Carpi.



Aldo Manuzio en su casa/taller. Foto: Biblioteca del Congreso.

Posteriormente se muda a Venecia, donde llegará a hacer tratos con Andrea Torresani, poseedor de una imprenta, y quien le enseñará el arte. La imprenta había llegado a Italia en 1465 introducida por el alemán Sweynheim. Cuatro años después, otro alemán, John de Speyer, se instaló en Venecia y adquirió la primera licencia monopólica de impresión por cinco años.

Para la siguiente década, el reino de Venecia decidió que estas prácticas afectaban el mercado y concedió licencias a varios impresores, nunca más con exclusividad, lo que permitió la creación de unas cincuenta casas impresoras en Venecia,²³ entre ellas la de Andrea Torresani, con quien Aldo aprendió el arte de la impresión.

Hacer libros de acuerdo con sus estudios, gustos y necesidades repercutió enormemente en la innovación de tipos, técnicas y estilos de la impresión y encuadernación italiana. Además, la moda marcó también una clara tendencia en el resto de los reinos europeos, especialmente en Francia. En este sentido, resulta significativo que fuese Jean de Gro-

lier quien se acercara a Aldo para solicitarle un diseño exclusivo para su biblioteca, elogiada por el mismo rey y los miembros de la corte francesa.

Los primeros tipos itálicos que diseñó Aldo en griego y en latín, la innovación en la encuadernación al quitar clavos y nervios del lomo, los detalles floreados en la encuadernación y la reducción de los formatos, además de la producción de textos cuidados, fue un monopolio que mantuvo por muchos años. La nueva imagen de los libros no sólo minaba la autoridad del libro como inspiración divina o real, sino que se mostraba plenamente acorde a los criterios ideológicos de corte cultural e intelectual del momento. La encuadernación, para Manuzio, no era meramente una cubierta, sino un componente del libro tan importante como el contenido, y su influencia ganó terreno en toda Europa al llevar a los impresores a adoptar detalles técnicos y decorativos creados por él en su encuadernación. Nació así un estilo de encuadernación definido por un artista.²⁴



Encuadernación
de Jean LeGroslier.

Durante los siglos xv y xvi, las imprentas y sus trabajadores especializados habían recorrido un camino desde Alemania, que siguió una ruta paralela entre Italia y Francia. Los coleccionistas de libros surgieron y se presentaron en las figuras de los Medicis, los Grolier, los Maximis y los reyes. Surgió así la especialización de los oficios, entre ellos el de encuadernador, que ya no estaría en manos de los religiosos.

En Francia encontramos a Christoffel Plantijn (Christopher Plantin), quien luego de casarse se mudó a Antwerp, donde primero subsistió como encuadernador para luego fundar una de las casas impresoras y mercante de libros más estudiada en la historia del libro. Es muy posible que Plantin trajera sus conocimientos de encuadernación desde Francia, al adoptar el estilo imperante de la época, y que al comenzar a ofrecerlo a sus clientes en Antwerp, se asimile y cree nuevos elementos decorativos en los Países Bajos, que de ahí pasaron a Inglaterra, España y Alemania. Para ello se necesitaba el escenario por excelencia, aquel en el que los libros se vivían y distribuían con cuidado y autorización, situación que se constataba en los continuos viajes comerciales que se realizaban entre los impresores de los Países Bajos y el resto de Europa, además de América.

El libro se había convertido en una industria en la que todo el mundo quería participar, y aunque sus protagonistas principales estaban en los Países Bajos, Alemania e Italia para el siglo xv, España e Inglaterra se les sumarían en los siglos siguientes.

Meses después de realizada la Conquista de América, los acontecimientos culturales de las nuevas tierras trastocaron por completo el comercio del libro. Las cédulas reales más peleadas a partir de este momento serían los libros de texto que usarían los evangelizadores. Los vínculos comerciales se establecieron entonces con un poder distinto, religioso y popular, que desterró rápidamente los signos de los antiguos humanistas e intelectuales.

Las bellas y muy ricas encuadernaciones destinadas a los reyes y bibliófilos fueron sustituidas por encuadernaciones sencillas de pergamino o cartón, en muchas ocasiones sin títulos, o la reproducción de los libros que las órdenes religiosas han desechado de sus bibliotecas, la



Encuadernación de Cristopher Plantin.

mayoría de ellas encuadernadas con lo que podemos llamar estilo monástico. Las encuadernaciones comienzan, durante este primer siglo, a dotarse de elementos que indican precariedad, minimalización o ausencia total de decorado, y mayor importancia a la información que al arte del libro. Una manera de proceder que se ajusta a las nuevas y cambiantes circunstancias de la Nueva España, propiciando la generación, sobre todo, de la papelería administrativa que estar lejos del soberano conlleva. En buena medida, expresión cultural de los conquistadores que, en su mayoría eran soldados, y de los evangelizadores que también eran, en sus inicios, soldados. En este sentido, practicidad y ahorro serán capaces de anular por completo el arte del libro.

Este panorama, a veces claro a veces caótico, amparado por más leyes de prohibición que de creación, transformó el proceso del libro de ser un objetopreciado de arte y colección, a ser un vehícu-

lo de transmisión de información. A las encuadernaciones fastuosas de los reyes y bibliófilos se opusieron las encuadernaciones serias y en muchos casos sin adorno de los colegios y los libros encuadernados que descansaban en los anaqueles de las bibliotecas privadas de los funcionarios eran, en su mayoría, traídas así de Europa. Los librerros tenían los libros sin encuadernar y la mayoría vendían solo por encargo, las mujeres hacían uso especial de sus dotes administrativas y continuaron la labor en las librerías, sin realizar cambios. La importación y establecimiento de la imprenta en América trajo pocos cambios a este panorama.²⁵ La seda, el terciopelo, las pieles finas que se usaban en Europa fueron reemplazadas en su mayoría por pieles de ganado medianamente curtidas, las joyas y bordados de oro por broches metálicos, y tiras de cuero. Las encuadernaciones más fastuosas llegaban de Europa, nunca con el detalle y la belleza de las encuadernaciones destinadas a las cortes del siglo xv.

Para poner en marcha estas propuestas, se introdujo la imprenta con Juan Pablos, nacido y educado en Lombardía, quien posiblemente estudió en las mismas escuelas que Aldo Manuzio, y quien llegara a Nueva España influenciado por el arte del libro italiano, pero sin personal calificado que laborara con él. Pablos aprovechó la oferta realizada por Juan Cromberger de ir a esas tierras y ejercer de impresor; llegado e instalado, y siendo el único poseedor de las herramientas, mantuvo un prolongado monopolio de producción. Juan enseñaría las diferentes tareas de la impresión a diversos personajes, entre ellos Pedro de Ocharte y Antonio de Espinosa, quienes comenzaron a trabajar en la imprenta en 1554. El primer libro impreso por Pablos fue la *Breve y más compendiosa doctrina Christiana en lengua mexicana y castellana* de Juan de Zumárraga e imprimió otros 37 libros antes de su muerte. Entonces, Antonio de Espinoza, español, traído como especialista fundidor y cortador de tipos, se hace cargo de esta casa hasta que funda su propio taller y consigue autorización para imprimir; por su parte Gerónima Gutierrez, viuda de Pablos, hereda la autorización monopólica de impresión de su esposo y la transfiere a su hija María de Figueroa, quien se ha casado con el anterior trabajador de Pablos, Pedro Ocharte.

La capacitación que realizó Pablos a los criollos de la Nueva España pudo incluir o no la encuadernación, como sea, esta era enseñada en los colegios para naturales desde 1530 por las órdenes religiosas, lo que bien pudo haber traído consigo fueron los cambios introducidos por Aldo Manuzio en el lomo. A la hora de acometer esta importante función, el impresor pudo disponer de los mismos encuadernadores que trabajaban para los colegios y cuerpos administrativos, además de pequeños trabajos particulares.²⁶

Antonio de Espinoza heredará su imprenta a su hija María de Espinoza, quien casara con Diego López Dávalos y siguiera sus actividades, trasladando el taller al Colegio de Tlatelolco donde pasaría a formar parte de la imprentas del Colegio en los años siguientes y se desvincularía de la familia Espinoza. Por su parte, Pedro Ocharte, casado con la hija de Pablos, regentea la imprenta Pablos y funda a su vez la Imprenta de Pedro Ocharte, casando a la muerte de su primera esposa con María de Sansoric.²⁷ Pedro es encarcelado y exiliado de Nueva España por la impresión de textos prohibidos y su esposa María Sansoric se hará cargo de las imprentas, trasladando la de Pablos al Colegio de Tlatelolco y dejando la de Pedro en manos de su hijo e hijastro, Melchor Ocharte y Sansoric y Luis Ocharte y Figueroa. La imprenta del Colegio de Tlatelolco, conformada ahora por la de Pablos y Espinoza, junto a la de Ocharte, reúne así a las tres imprentas preponderantes en el mer-



[Biblia de Texas, la más antigua encuadernación mexicana en tapas duras y dorado de la que se tiene noticia]

cado de la impresión cuando llega Pedro Balli. Salamense de nacimiento, de padres franceses y españoles, Pedro llega a estas tierras declarando ser librero y encuadernador. Entre su equipaje trae una decena de libros para mercar y sus herramientas de encuadernación. Tras unos años de oficiar como librero y atender casos particulares de encuadernación, adquiere una parte del material de los talleres de Ocharte y Espinoza y funda la Imprenta de Pedro Balli. Pedro, más que impresor, tuvo una buena vida gracias a su vida como encuadernador e intérprete, oficiales, para el Tribunal del santo Oficio de la Inquisición. A su muerte, su esposa, Catalina del Valle Ocharte regentó la casa impresora junto a Cornelio Adrián César y luego la heredó a su hijo Jerónimo Balli, quien, es de presumir, adquiriera los conocimientos de encuadernación de su padre, pero del que no se tiene constancia que mantuviera, también, el puesto con el Tribunal de la Inquisición.²⁸ La injerencia de Pedro Balli como encuadernador en los archivos de la Inquisición no tiene mayor desafío que la producción de libretas en blanco, la mayoría con cubiertas en pergamino, sin broches o amarres de cierre, para la escritura de los casos presentados. Además, se sabe que encuadernó actas y testimonios que, a falta de libretas encuadernadas se habían escrito en folios sueltos, y, que, de acuerdo a los contratos firmados entre ambos, se estableció claramente que las encuadernaciones serían en pergamino, intituladas claramente para su identificación, sin establecer si sobre lomo o tapa.²⁹ Trabajos particulares que realizara Pedro pudieron tener más detalle, adorno y uso de diferentes técnicas. Ejemplo de los trabajos que pudo tener este encuadernador, con particulares, es el caso de Enrico Martínez. Enrico, alemán de nacimiento, emparentado con los Martín, de oficio impresores hace largo tiempo en Sevilla y con quienes vivió diez años de su vida, llega a Nueva España como cosmógrafo del rey, y a poco de establecerse y fungir con su cargo, establece una pequeña imprenta, adquiriendo parte del material en Francia, con Guillermo Drouy y otra parte del material requisado por el Tribunal de la Inquisición a Cornelio Adrián Cesar.³⁰ Con el cargo de cosmógrafo, hábil matemático que se le pidió liberar a la ciudad de las constantes inundaciones y, además, intérprete del Tribunal, Enrico

tuvo poco tiempo para imprimir y, en su mayoría, produjo pequeños folletos y algunas tesis. Pero, contrario a los otros impresores, tuvo tiempo y dinero de conformar una vasta biblioteca, en su mayoría impresa, encuadernada y traída de Antwerp y Alemania, pero conformada, a su vez en una mínima parte, de impresos locales, los cuáles, se encontraban encuadernados al momento de levantar inventario para la firma de su testamento en 1631.

La creación de encuadernaciones más decoradas corrió casi paralela a la creación de una sociedad cultural e intelectual a finales del siglo xvii y principios del xviii. Nos referimos al barroco, a las grandes bibliotecas colegiales y universitarias, a los fondos conventuales y los



[Imagen del célebre cuadro de Sor Juana Inés de la Cruz, frente a un estante de libros. El 90% de las encuadernaciones son pergamino con lomo manuscrito]

jesuíticos. Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón o Carlos Sigüenza y Góngora nos hablan de los fondos bibliográficos a su alcance, su destrucción con diversos fuegos ocurridos, los atentados que sufrieron en las revueltas, y el valor que la sociedad les otorgaba. Para entonces, se ha ampliado la competencia de producción de las imprentas, se han exacerbado las prohibiciones de la Inquisición y se ha incrementado el poder de adquisición del lector. Se amplió de forma notable el modelo comercial dedicado a las novedades de la época, manteniendo el aire educativo, recreativo pero nada engalanado con el que había nacido.

2. CREACIÓN DE LA IDENTIDAD ARTÍSTICA DEL ENCUADERNADOR

Mientras el Califato de Córdoba construye sus molinos de papel y da a conocer la encuadernación árabe al resto de Europa y los monasterios, herederos de la Edad Media, siguen siendo los principales productores de libros y encuadernaciones, en Alemania se inventa la imprenta y a pocos años de establecerse una producción más o menos constante de libros en estas tierras, se lleva a otro Monasterio, ahora en Italia. Las altas clases comerciantes y la nobleza, consolidadas en todas sus variantes, promovían la construcción de escuelas y universidades, y el Estado impulsaba el establecimiento de nuevos convenios comerciales representante de una concepción emergente de sociedad cultural. Espacios concebidos para estudios, exposiciones y comercio surgían con rapidez vertiginosa en las capitales populosas, en las que el arte tenía presencia. Protagonista de los recargados ambientes culturales que formarán el Renacimiento en Italia, el libro ejercía su poder de seducción a través de las bibliotecas públicas y privadas y de las universidades y demás escuelas, suscitando, de una manera similar a las obras de arte, la fantasía de los individuos; y es que el libro suponía, a inicios del Renacimiento, un motivo de deleite, placer y saber, un nuevo don o un pequeño paraíso donde la participación y cercanía a la sabiduría era aparentemente mayor.

Vinculado especialmente a los estudios y a la práctica totalidad de los fenómenos configuradores de la nueva sociedad escolar, los libros interesaban a religiosos y gobernantes y empresarios como Sweynheim y Pannortz³¹ quienes, desde su llegada a Italia obtuvieron un monopolio de impresión y quienes, aprovechando el sistema medieval de producción librera, al instalarse en un monasterio debieron tener mano de obra capacitada para la encuadernación de sus obras, esto,

evidenciado en la larga tradición de producción librera que este monasterio tuvo. A este mundo dedicarán novelas, generalmente de misterio, varios autores. En el mundo real, los grandes monasterios, que habían comenzado a abrir sus puertas de producción de libro a las universidades, viven ahora un periodo de demanda al que no pueden darle abasto. Esta demanda era la consecuencia más previsible de la avanzada creación de universidades y escuelas en Europa, en el proceso de formación del sistema de religiosos y artistas —hasta llegar a la categoría de humanistas—, iniciado a principios del siglo x en España y determinado por la confluencia de diversas circunstancias: por una parte la riqueza cultural heredada de la invasión árabe, junto a la progresiva asunción de todo tipo de innovaciones científicas y técnicas que esto conllevó; por otra, la fascinación y rescate de la cultura griega y romana y la sabiduría que en estos textos encontraba Aldo Manuzio supondrán los principales vectores para hacer posible un cambio en la dinámica del sistema de encuadernación. En poco más de medio siglo, el establecimiento de imprentas a lo largo de Italia habrán definido sus formas distintivas, cuya naturaleza en buena medida complementaria del sistema medieval de producción de libros, evidenciaba por igual el empleo y la disponibilidad de la mano de obra altamente calificada, así como su singular concepción del encuadernar, abiertamente orientada por una noción estética.³²

Tal vez, el factor más dinamizador del sistema fue la aparición en el panorama comercial de los bibliófilos o coleccionistas de libros, introductores de revolucionarias prácticas en la búsqueda y adquisición de libros dirigidas a la exclusividad de posesión y que incentivaron la competencia profesional. En este siglo, una de las familias culturales y mecenas con más actividad en Italia, fueron los Medici. Esta familia no sólo apoyó algunas ediciones, también fue una gran coleccionista de libros considerados bellamente impresos y encuadernados y, para adquirirlos, hacían uso de sus agentes comerciales que igualmente les conseguían obras de arte para sus colecciones. A pesar de la diversidad de obras artísticas, entre las que se consideraban las encuadernaciones e impresiones, su fundamento mercantil se basó, desde el principio,

en la esteticidad de los tipos y las tapas de los libros principalmente producidos en Italia, París y Alemania. A las tapas de pieles oscuras y broches metálicos, se irán incorporando tapas de cartón (herencia árabe) cubiertas de finas telas, pieles gofradas y doradas que, en pocos años, vieron incrementadas su producción y exportación. La mecánica de los nuevos lomos sin nervios ni clavos y con tapas de cartón, elaboradas gracias al diseño de Aldo Manuzio, permitirá crear encuadernaciones en formatos más pequeños, transportables y adornar con dibujos complejos abaratando el precio de la encuadernación y la profesionalización de mano de obra civil, que, bajo concepto de oficio podía independizarse o mudarse a otro taller facilitó el desarrollo de esta arte. La innovación era parte su en toda una serie de escritos inspirados en las enseñanza de los encuadernadores a sus aprendices. El precio accesible, la instauración de mercados de venta fueron prácticas corrientes de esta época, a las que se irían sumando auténticas campañas publicitarias consistentes en anuncio del plan de impresión, obras personalizadas y catálogos pensados. Estos métodos, introducidos por Aldo, serán perfeccionados por sus descendientes, pero no tendrán plena cabida en el mundo del libro sino hasta el siglo XIX.

La vertiente marcadamente práctica dirigida a la financiación empresarial encontraba su complementario ideal en otro tipo de estrategias, pensadas para atraer al cliente. La elección del lugar, próximo a las zonas de comercio y mundo escolar, se tenía muy en cuenta para los talleres de impresión; también lo fue la creación de zonas especializadas en un producto, como antiguamente establecían los árabes sus barrios de papel, librerías, encuadernadores, curtidores; práctica que también se llevó a cabo en la Edad Media y que, en este siglo, incluyó las obras de artes: mercados de libros, pinturas, esculturas, etcétera.

Este contexto comercial, caracterizado por la dimensión empresarial del negocio, es el que va a poner en escena un nuevo producto capaz, en poco tiempo, de desbancar la figura principal de producción librera: los escriptoria/monasterios³³. A partir de la imprenta, coexiste el sistema de producción manuscrita e impresa por varios años, sólo la encuadernación sigue siendo un proceso completamente artesanal, pero,

sale de las paredes religiosas para convertirse en una actividad cívica. La demanda derivada de la creación de escuelas y universidades ya no enfocadas a la creación de religiosos, aumentó y diversificó el papel del libro en la sociedad. Los libros de autores griegos, romanos, de tratados de arte, filosofía e historia coexistieron junto a los de teología y otros escritos religiosos y, poco a poco, les fueron ganando terreno. El rápido desarrollo de estos escolares muy pronto superó las posibilidades reales de la producción de libros manuscritos y dio paso a la utilización de la imprenta para dar a conocer nuevos textos. Buena parte de los encuadernadores e impresores habían transformado sus casas en talleres y auténticas empresas en las que confeccionaban lo mismo libros con cubiertas de pergamino, que libros con hermosas tapas doradas y vendían sus obras a mercados nacionales como internacionales, o a otros profesionales que reproducirán en otros lados, sus diseños.

Entre estos nuevos profesionales destacaban Jean le Grolier, Aldo Manuzio, Christoffel Plantijn o Robert Macé³⁴ debido a su rápida adaptación a un sistema emergente. Por otra parte, en el mundo del libro, existían también talleres o casas de impresión y sus encuadernadores que seguían el sistema medieval. Asimismo se mantuvo, prácticamente sin alteraciones, el tejido tradicional de pequeños scriptoria en los que los copistas y encuadernadores trabajaban en estrecha colaboración unos con otros plegándose al sistema largamente reproducido por siglos. El panorama era, por tanto variado, como la geografía social igualmente reflejada en la variada tipología de las imprentas, cuyo abanico de posibilidades era dictaminado por las cédulas reales y los intereses económicos, pero algunos pocos también fueron guiados por sus nociones de arte.

El estilo de encuadernación que se generó en este siglo, respondía a una demanda exclusiva y en continuo crecimiento, derivada de la consolidación de los coleccionistas como principales animadores del desarrollo económico y de la promoción de esta arte. Por eso, los nuevos encuadernadores, se empeñaron en componer y diferenciarse de la única confección existente hasta entonces, la dirigida a los reyes y nobles o la dirigida a las bibliotecas religiosas, cerradas a los civiles.

La nueva encuadernación surgía para atender las necesidades de los escolares y los coleccionistas, además de la realeza, pues gracias, no sólo al incremento del nivel de vida cultural y comercial y con ello su acceso a escuelas y universidades, el libro encuadernado se estaba convirtiendo en un producto con buena demanda en el contexto de un mercado cada vez más diversificado. En buena medida, la imprenta y las universidades pusieron en marcha una densa red de actividades de índole productiva, empresarial y comercial, consolidando un tejido que, en lo referente a Francia, España, Los Países Bajos, Alemania, Inglaterra e Italia, había comenzado a hilvanarse con la creación de rutas de comercio, de estudio y artesanales.

En cuanto a la nobleza, resultó ser un apoyo muy eficaz debido a la alta demanda de obras impresas como de diseños de encuadernación exclusivos. Entre los nobles, algunos tuvieron estrechos vínculos con los impresores y encuadernadores, como Jean de Grolier, Felipe II de España o Alberto Pío, favoreciendo el progreso de las casas encuadernadoras e impresoras en diferentes partes de Europa.

Quien antes y más claramente supo entender esta peculiar dinámica de las artes del libro fue Aldo Manuzio al vislumbrar, junto al inversor Alberto Pío y la familia Barbarigo y al impresor Andrea Torresani, la realización de una tipografía griega y la impresión filológica de textos griegos. A la muerte de Aldo, Andrea Torresani se hizo cargo del negocio, mismo que heredó a dos generaciones de Manuzios.³⁵ En tres décadas, Aldo levantó una empresa que produjo nuevas tipografías, nuevos formatos y nuevos estilos de encuadernación³⁶. En este tiempo, llegaron a haber hasta 30 empleados en los talleres de Manuzio que contaba con cinco imprentas. En 1490 Aldo se establece en Venecia, en San Paolo cerca de la iglesia de San Agustín que será la sede de la imprenta hasta la muerte de Aldo. Acreditado con el signo de las dos torres, escudo de la familia Torresani, no es sino hasta el final de la vida de Aldo que el edificio cambia la insignia al delfín con el ancla, demostrando así que el nombre de Aldo pesa más que el de Torresani en la sociedad renacentista de Venecia. Manuzio encarnaba a la perfección la idea de las aspiraciones académicas que imperaban en la época,

perfecto conocedor de los textos griegos y romanos que eran estudiados por los demás intelectuales de la época. Es posible que nunca se identificara a sí mismo como un artista, dado que estaba rodeado de pintores y escultores que ostentaban y defendían esta caracterización con renombre en toda Europa, pero, al analizar su trabajo, su historia y su vida, es seguro que esboza la figura del diseñador. A su servicio tuvo hasta treinta empleados, que iban y venían tratando de tolerar el carácter excéntrico de Manuzio; entre ellos, los que nunca pasaron de categoría de sirvientes fueron el compositor y prensista. Pero, Aldo tenía en mayor estima a los filólogos-editores y a los encuadernadores, quienes no pertenecían a la planta del taller pero eran contratados por trabajos.³⁷ La nueva figura del encuadernador supuso por tanto, un auténtico logro cultural para el que hubieron que confluír el excepcional contexto de la metrópoli veneciana y la actividad y genialidad de Aldo, el coleccionista Jean le Grolier y la industria de la prensa.

La formación de Aldo se inició en los negocios de Andrea Torresani (1451-1529) quien había adquirido y aprendido el oficio de impresión de Nicolas Jenson. Tras unos años de codearse con literatos y filólogos humanistas, Aldo se inclina por la impresión y presenta sus planeas a Andrea, quien, siendo un comerciante y no un artista, exige a Aldo que demuestre la viabilidad de su proyecto antes de invertir en él. Aldo aprende las artes del libro en la prensa Torresani y publica su primera obra, que tiene acogida entre diversos altos funcionarios con lo que obtiene el apoyo de Andrea convirtiéndose en socios, a su vez, de otras familias nobles de Venecia.³⁸ Aldo nació en una familia medianamente acomodada lo que le permitió hacer estudios como gramático y ascender en el mundo académico hasta ser el tutor de varias familias nobles, entre las que destaca los Pio. Durante los años que tutela, conforma la idea de la impresión de textos en griego y en latín necesarios para la formación de los humanistas. Sin embargo la producción del libro comenzaba a vivir una edad más civil y menos religiosa, lo cual se reflejaba en que ya no tenían que ser los habitantes de los monasterios los que dominaran las artes del libro. En aquellas fechas los trabajadores de las imprentas, artesanos en su mayoría, gozaban del mismo

estatus que gozarían los esclavos libres en la edad media. Eran hombres que decidían con quien trabajar y cuando marcharse, ganaban su salario por proyecto realizado o por cantidad producida; aquellos que eran tanto artesanos como artistas eran más apreciados y podían ganar un salario más alto que sus compañeros, entre ellos podemos encontrar a los tipógrafos y encuadernadores. El joven Aldo convivió con estos trabajadores en la imprenta de Torresani y pronto se convirtió en su patrón. Por sus archivos, sabemos que durante la vida como impresor, Aldo mantuvo relaciones laborales estables con su tipógrafo y, posiblemente con su encuadernador, mientras que con los prensistas, cajistas, grabadores y otros fue una relación tormentosa de maltrato que terminaba en la constante entrada y salida del personal.

Aproximadamente en 1506, Aldo es invitado a Nápoles por el príncipe y otros nobles, invitación que aceptó y visitó la ciudad por varios días, conociendo las edificaciones, y conociendo a grandes personalidades del momento como al influyente secretario Jacobo Antiquario, al escritor novelista Matteo Bandello y a otros miembros de la administración francesa, como Jean Grolier y Jeffroy Charles. Muchos planes se hicieron en este encuentro, pero la mayoría se verán realizados hasta 1511.³⁹ La familia Grolier, como otras familias francesas, había salido de una relativa obscuridad para ingresar y hacer fortuna en la expansiva administración de la corona francesa. Su padre, Estiennes, fue Élu de Lyon y luego tesorero en Milán, Jean heredó el cargo de tesorero y vivió y murió con él. Durante su carrera se convirtió en un amante del arte y coleccionista. Los 350 ejemplares atesorados por el British Museum demuestran la estrecha relación con la casa de Aldo, lo que también da pie a creer que realizaba encargos exclusivos a esta casa impresora. La relación entre ellos fue más allá de encargar impresiones especiales; Jean quedó maravillado con la calidad de las encuadernaciones de Aldo y le pidió que diseñara la decoración para sus libros. Aldo, debió dibujar lo que su encuadernador ejecutaría y luego mandaría a París, donde mandaba otros materiales a Jean como a Fra Giovanni, o a Janus Lascarius. La adquisición del dorado en cubiertas parece adquirir un auge en París en estos momentos y, no sería de extrañar



[Aldo Manuzio y Jean le Grolier, pintura flamenca].

que Jean buscara un encuadernador parisino⁴⁰ que hiciera las cubiertas de los libros que no provenían de las imprentas de Aldo. La posibilidad de enviar el material a encuadernar a la casa Manuzio es remota y cara, siendo que París había reproducido el proceso de independización de los monasterios, pero coexistencia con ellos, pocos años después que Italia.

En este cambio artístico es donde nace Christoffel Plantijn (circa 1514-1589). Proveniente de una familia artesana en Lyon, Francia, viaja a París donde aprende encuadernación con Robert Macé, de quien no se sabe más que fue encuadernador de la Universidad de Sorbona, la que desde 1470 adquirió una imprenta. Aprendido el arte de manejar la piel y encuadernar, Christoffel casa en 1549 y muda a Antwerp donde funda su negocio: un taller de encuadernación. Aunque pareciera que en este momento surge la figura del encuadernador como un empresario a la par que el impresor, sabemos que es difícil demostrar que así fuera. Christoffel no se dedica solo a la encuadernación, sino a la artesanía en madera y piel y realiza diversos trabajos para la realeza tanto de cofres y cajas como de encuadernación. El negocio es próspero

y consigue clientes de altas esferas sociales que le pagan, casi siempre, a tiempo y la vida de Christoffel se ve estable junto a una esposa y dos hijos cuando, yendo a entregar un cofre cubierto de piel decorada a la corte del Rey Felipe II, es asaltado y herido en el hombro, al parecer gravemente pues anuncia que ya no puede realizar más trabajos artísticos y cambia su quehacer a impresor. El conocimiento y la profesionalización como encuadernador-artesano debió ser transmitido a sus hijos, permitiendo que años después Arias Montano escribiera a Moretus, heredero de Christoffel, encargando libros encuadernados como sólo ellos sabían hacer.⁴¹

El Renacimiento Italiano, que influyó a París y a Antweerp, también influyó a Sevilla, con quien Manuzio tenía tratos a menudo y mandaba una parte de sus libros encuadernados para venta y, por encargos especiales. También es sabido que Venecia mantenía un constante intercambio comercial con Polonia, pero Aldo no parece haber tenido negocios prósperos con aquella parte de Europa. Por otro lado, era común que tanto Francia y España como Los Países Bajos viajaran una vez al año (o más) a Alemania, tanto para vender como para hacer negocios en la feria del libro de Frankfurt y otros sitios en las rutas.

Christoffel se caracteriza por concentrar en una sola persona las artes del libro y las artes empresariales. Comenzó destacándose como artesano ante Felipe II y luego le propuso un sueño largamente acariciado por el rey, la biblia Políglota. El reto parecía sugerir su deseo de algún cambio respecto de los modelos ya conocidos por él, motivo por el cual se informó y asesoró por Arias Montano, sevillano que mantenía relaciones con las imprentas de los Países Bajos para la producción de obras destinadas a la orden religiosa a la que pertenecía.⁴² Felipe II lo nombra editor de la biblia y se traslada a Antweerp, a casa de Christoffel con quien trabaja varios años en la revisión y corrección de los 8 volúmenes de la biblia, luego viaja a Roma, para que la biblia tuviera la aprobación Papal y regresa a Sevilla, donde se convertirá en un contacto entre España y Los Países Bajos, tanto para las bibliotecas, como para los agentes comerciales y libreros. A pesar de todo, Felipe II se ve corto de fondos y debe cancelar el pago a Christoffel de esos primeros

ocho volúmenes, dejándolo en una situación económica apretada. Para Felipe II, la biblia debía ser cuidada en todo, incluso en la encuadernación, y por ello debió encontrar en Plantin un elemento perfecto que tuviera todos los conocimientos. Christoffel supo gestionar el conflicto con el rey haciendo alarde de su mentalidad empresarial, que conectaba la política de expansión económica con las ventajas que un monopolio ofrecía. Los privilegios de impresión formarán parte de la existencia de esta casa editorial por los siguientes 300 años.

Toda esta confluencia de situaciones reforzó notablemente la imagen del encuadernador como artista, al servicio de un taller de impresión o como artesano en un taller propio. La realeza encabezaba, de nuevo, la lista de clientes, seguidos por las escuelas, colegios y universidades, y por los coleccionistas o las bibliotecas particulares. Es posible que existieran más encuadernadores en la misma situación de Macé, al servicio de una imprenta universitaria, o que Plantin, como artesano independiente, pero, a diferencia de los impresos, no se acostumbró ni se acostumbra, que los encuadernadores colocaran su firma en sus obras, dificultando en mucho la autoría y estudio de la figura del encuadernador en la historia del libro y del arte. Por lo que respecta al ámbito estrictamente profesional, pesaron más las insignias y marcas de los impresores que de los encuadernadores a la hora de inventariar o salvaguardar los libros. Es necesario tener cuenta que en un taller de impresión podrían llegar a trabajar hasta 30 personas, por periodos cortos y, como en otros lados, con acuerdos bajo palabra. Una vez aceptado esto, el aspecto que más llama la atención entro todos aquellos novedosos cambios tecnológicos de la imprenta y la encuadernación, es que se convirtió en un arte independiente de los ámbitos religiosos, se asimiló al mundo civil y se estableció como una empresa comercial redituable que permitió el acceso a los libros a más estratos sociales y la conformación del encuadernador como un artista, por cuya obra es reconocido.

Aunque esta identidad encuadernadora se prolonga hacia los siglos xvii y xviii en Europa, y no era ajena a la Nueva España, tardó mucho más en revestir los estantes de las bibliotecas y colecciones privadas. No es de extrañar, pues, que las muestras que tuvieran los frailes evan-



[Imagen del taller de encuadernación siglo XII y XVI]

gelizadores para ofrecer a los indios nobles de los colegios de indios en Nueva España, fueran en el más puro tradicional estilo monástico medieval. Como en Europa, los nombres de los encuadernadores se confundirían con el de los artesanos, si es que alguno de los dos hubiera firmado sus obras. Fuera de las tapas pesadas, pieles oscuras, broches metálicos y poco adorno en piel, las encuadernaciones novohispanas tienden a ser sencillas, en pergamino decorado, cuando no simplemente rotulado. Mientras la ciudad crecía en palacios, casas, nuevas calles y calzadas y se hacían las reformas necesarias para implantar todo el sistema administrativo, político y religioso en la capital del virreinato, la llegada de la imprenta y de intelectuales, la creación de la universidad, el acceso, la mezcla de razas y conformación de nuevos estratos sociales, es decir, un caldo de cultivo cultural, parecido al de Italia en el Renacimiento, la noción de libro, como objeto de culto se desarrolló con fuerza a través de las liturgias y necesidades eclesiásticas, la encuadernación, por su parte, generó una dependencia hacia el estrato administrativo de la sociedad, con la creación de crónicas, censos, actas de tribunales y hacienda que exigieron un orden y conservación de la información. Pero, a diferencia de Europa, la imprenta

llega por un apoyo político antes que religioso. No serán los antecesores productores del libro los que traigan la innovación en su producción, será el interés de la política y economía por la innovación tecnológica europea quien traiga tanto las máquinas, como la mano laboral especializada en ella. Esto con ciertas atenuantes, pues se le dará un gran peso al prensista, contando con que el encuadernador ya se encuentra en funciones desde años antes. Esta división en las artes del libro, entre la mano especializada europea y la mano artesana local, permeará el arte del libro durante los siglos siguientes hasta nuestro días.

A diferencia de Europa, no se ha encontrado archivos administrativos de los impresores del siglo xvi a xviii novohispanos que permita reconstruir su vida, y, si haber encontrado figuras históricas reconocidas por su labor en la encuadernación, en el viejo continente, fue una cuestión de datos escasos mencionados aquí y allá que no han sido estudiados a profundidad, en el nuevo mundo es una fantasía casi literaria. Empero no contar con muchos datos y menos aún ejemplares que sobrevivan a las constantes intervenciones del fuego, guerras, mercado negro del libro y encuadernadores o restauradores; con todo, existe la mítica figura de Pedro Balli que demuestra el regreso del artista a artesano que sufrió el encuadernador en la Nueva España y, poco tiempo después, en Europa.

Pedro Balli (1574-1611)⁴³ nace en Salamanca de padre francés y madre española. En 1569 llega al Puerto de la Vera Cruz, cargando un baúl de libros encuadernados y sus herramientas de encuadernador. Declara ante el agente que viene como librero y encuadernador a buscar fortuna. Debió conocer bien el oficio de librero ya que no hay acta que le prohíba la entrada de los libros que trae y arriba sin percance alguno a la Ciudad de México. Las noticias sobre quiénes arribaban a la ciudad corrían rápido y no debió tener problemas para encontrar trabajo, como encuadernador, en los talleres de impresión activos: el del colegio de Tlatelolco que ya cuenta con la imprenta de Juan Pablos y en los otros a punto de cerrar: Pedro Ocharte, Antonio de Espinoza o Antonio Álvarez. Probablemente viviera de la venta de los libros que traía consigo. Lo cierto es que a tres años de arribar a Nueva Es-

paña, es contratado por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición como encuadernador y, al año siguiente, también se le contrata como intérprete para el tribunal. La estabilidad económica que estas dos actividades le dieron, le permitieron adquirir en 1574 parte del material de las imprentas de Antonio de Espinoza y Pedro Ocharte, más una serie de tipos que solicitó a un amigo en Francia y con ello se establece como impresor en la Ciudad de México. La impresión debió ser más bien un pasatiempo ya que son muy pocos los impresos que produce, su verdadero sustento fue el cargo como encuadernador e interprete. Pedro casó con Catalina del Valle y tuvieron dos hijos, Juan Bautista Balli y Jerónimo Balli. El mayor no tiene interés en seguir el oficio de su padre y se convierte en abogado. En el último año de vida de Pedro la imprenta es administrada por Catalina, cuando fallece Pedro, Juan le ayuda pero las cosas no sale bien y, finalmente se asocian con Cornelio Adrián César quien ante juicio del Santo Tribunal perderá todas las imprentas con las que se había asociado y será el Colegio de Tlatelolco, de nuevo, quien reciba el material y las imprentas. La vida debió ser difícil para Catalina, quien podía administrar la imprenta pero no podía realizar la labor de encuadernar y Juan parece no haber estado cerca para ayudar. Es probable que Jerónimo hubiera aprendido a encuadernar pero no tuviera ni la edad ni la experiencia suficiente para obtener el puesto de su padre. Catalina fallecerá en 1613, dos años después que su esposo. A partir de entonces no se tienen noticias de los Balli como impresores, encuadernadores, traductores o abogados. La experiencia de Pedro Balli como encuadernador, debió ser influenciada por las modas en Francia y España, pero en Nueva España no existía la demanda de las encuadernaciones adornadas, la función de encuadernar legajos escritos o libretas en blanco, en pergamino, no impulsó a Pedro Balli a convertirse siquiera en artesano ni en aumentar sus ingresos por encuadernaciones exclusivas a coleccionistas, sabios o nobles de la época ya que no existía esa clientela.

3. INVENTANDO LOS CÓDIGOS DEL ENCUADERNADOR

Los ideales del renacimiento encuadernador, su personal manera de relacionar moda y lujo en la singular fórmula de la encuadernación, no fueron ajenos a las propuestas de las siguientes corrientes ideológicas europeas, caracterizadas por una inusitada pasión bibliófila junto a un aumento imparable de producción librera. Desde mediados del siglo xv hasta finales del siglo xviii, este cauce excepcional logrará mantener su presencia en el complejo mosaico cultural de la época a través de bibliotecas y colecciones personales, es decir, del público al que está destinadas las encuadernaciones, como bien citamos a Mirjam Foot, en la introducción de este trabajo. Pero, aunque el destinatario pareciera una limitante al encuadernador, este siempre tendrá espacio para la creación y originalidad de sus diseños, y por ello es por lo que será más o menos apreciado en el mundo bibliófilo. Ser encuadernador era el equivalente a ser artista, debía tener las mismas facultades que un pintor o que un escritor y esto es lo que observamos en los primeros manuales para encuadernadores donde los autores otorgan un armazón de criterios ya aparecidos en años o siglos antes, cuya formulación, en un momento crítico para la valorización de la espiritualidad en el arte occidental, tendrá una notable desvalorización, especialmente en el terreno de las artes visuales. La teoría del siglo xviii recuperará el valor de los objetos —por sí mismos— como fuente primordial de toda experiencia estética, cuyo aprendizaje requería un tipo de percepción total, pasiva, concentrada que se recopilará en los manuales y las enciclopedias de la ilustración. Solamente así, el encuadernador logró adquirir una personalidad de artista y luego perderla.

El pensamiento del mundo árabe en torno al libro es un flujo importante de información que se mezcla con el mundo occidental eu-

ropeo alrededor del siglo XII. El elevado respeto que tienen hacia la palabra oral-escrita generó una serie de documentos en los que se describía con detalle las artes del libro que solían constituir las artes de pintura, encuadernación y caligrafía. La encuadernación era una de las artes que podía realizarse de manera casera o profesional. La concepción del libro estaba formulado por estas tres artes más una buena y precisa vista, unas manos hábiles pero no exceso rápidas, un buen juicio, un sentido común genuino y su educación ha de ser, como mínimo, excelente⁴⁴ estos serán los componentes presentes en diversos tratados del siglo X. Siglos después leemos El tema de la encuadernación, acerca de cuya materia discurre este libro, no puede comprenderse teóricamente, sino que ha de tratarse de manera práctica, observando además a un buen encuadernador mientras trabaja. Cuando ya hayas asimilado el proceso de la encuadernación, este libro será más parecido a un conjunto de apuntes memorísticos que a cualquier otra cosa; si olvidas algún aspecto, podrás servirte de él para recordarlo. Dice el autor del *Kitab Umdat al-Kuttab*, al-Muzz*izz Ibn Badis, gobernador de Mahdiyya, que quien estudie esta artesanía ha de ser inteligente, de buena vista y hábiles manos, de espíritu templado, paciente y convenientemente educado. Mismas aptitudes había que tener para ser calígrafo o pintor (iluminador-laminista). Aspecto importante es que, en el tratado del siglo X (*Umdat*), se habla al novato que no quiere utilizar los servicios del encuadernador, en el tratado del siglo XII (*Kitab*) se habla al profesional que quiere ser superior en esta arte Así termina este tratado <<Artesanía de la Encuadernación>> dirigida a quien ha estudiado este arte, no a los novatos. Dios es mi guía y Él sabe más. En el mismo siglo en un texto de al-Isbili (*Kitab al-Taysir*) escribe un capítulo para animar a los hombres a estudiar esta arte:

Dado que la artesanía es el más excelso de los oficios, has de enseñársela a los niños cuando ya hayan estudiado los principios de la Religión y de la Ley. Lo primero que haremos será animar a aprender este arte en este libro (*Del hecho de animar a estudiar esta artesanía*), pues así el estudiante anhelará aprender más y este menester se convertirá en su medio de vida; este es el más contundente de los argumentos. Dice

el Señor: <<He enseñado a Adán todos los nombres>>. Estos nombres son los de las ramas de la artesanía. Él mismo dijo cómo fabricar un barco, en la historia de Noé; al hacerlo así, es evidente que Dios alienta la enseñanza de los oficios. Cuentan que Idris fue el primero que se sirvió de las tijeras y la aguja y el primero que cosió un vestido. Así se desprende que el deber más importante del ser humano, tras conocer los principios de su religión, es asimilar un oficio, pues se ha dicho que no hay como la artesanía; ésta es un tesoro y a la vez las cuentas de la sarta. Si el ser humano desconociera las nociones más elementales de la ciencia y de los conocimientos de un hombre culto, sería igual a alguien del populacho; si se comportase como alguien que no conoce un arte y cuyos secretos dispensa a aquel que lo solicita, no podría diferenciarse entre él y un animal sin capacidad de habla, ya que el ser humano se destaca de entre los animales por su capacidad para pronunciar palabras, por su educación y maneras corteses, por su saber en los trabajos y por su noción de la existencia de Dios Todopoderoso; no ha conocido a Dios quien no posee educación religiosa. Si desconoce todo esto, no hay distinción entre él y el animal que no posee la facultad de hablar. Dijo Jallan Ibn Safwan: <<Las personas se dividen en tres categorías: los científicos, los escritores y los que se ensalzan a través de diferentes méritos, capaces de incrementar su estima y llegar al fin a buen puerto>>. Si los animales que no tienen lenguaje, cual el águila o el perro, son capaces de aprender a cazar, ¿no debe con mayor razón aprender los principios de la Ciencia y de la Literatura?

Este elevado respeto por el arte conectaba en cierto punto con los postulados aristotélicos en los que diferencia al hombre del animal por su don del habla. Pero también habla de la posibilidad de ser un hombre de bien, al grado de estar al nivel del escritor y científico —ambos oficios caen en la conexión directa con Dios, la inspiración para estos siglos y la genialidad para el siglo xv en adelante— a través de las artes, artesanías u oficios, categorizaciones que tienen el mismo valor ante Dios y las leyes. Por otra parte, nos recuerda los postulados Ciceronianos sobre la medida, el razonamiento y la educación para llevar a cabo a buen fin esta arte. El escenario concebido en estos ma-

nuales, descarta la pintura como una más de las artes del libro, en cambio, incluye un muy detallado estudio de la caligrafía al interior y como elemento decorativo de las portadas, sus herramientas, composición de tintas en diferentes metales, y luego agrupa en el apartado de la encuadernación la costura de lomo, cabezada, guardas y cartera. Una importante innovación en el escrito de *Kitab al-Tassir* es que incluye un apartado para la restauración y conservación del libro donde tanto la química como las palabras son guardianas y previsoras de la muerte del libro. Estos tratados no son los primeros, pero son los que se han encontrado en estado más completo. La mayoría de estos manuscritos se encontraron en las bibliotecas de Egipto y Andalucía. Sólo han sido traducidos al español en el siglo XXI, por lo que es difícil que fueran usados como manuales en el mundo de las lenguas romances, sin embargo, y como ellos mismos indican, el oficio se aprendía de trabajar junto a un encuadernador y estos son sólo apuntes para mejorar. Por lo tanto es posible que enseñaran algunas técnicas al resto del mundo.

A la par que los escritos *Kitab* y *Kitab al-Tassir* del siglo XII se escribe, en latín, en Germania, *de diversibus artibus* también llamado *Schedulla diversarum artium*. La obra está dividida en tres libros dedicados a: la pintura, el vitriado y la forja. Las artes del libro mencionadas arriba: pintura, caligrafía y encuadernación, cambian en este lado del mundo a pintura y orfebrería. La razón es que las encuadernaciones son distintas, mientras en el mundo árabe se usa piel y la técnica de dorado y gofrado, además de telas bordadas y algunas piedras preciosas engarzadas; en la edad media se caracteriza por diversas etapas de sencillez artística, carestía de elementos (como oro y plata) y la concepción del libro como un objeto con poder benéfico o maléfico. Teofilo, autor de esta obra, era monje y artesano; por lo tanto sabía escribir, leer y crear. Al igual que el *Kitab*, su obra está destinada a aquellos que cuentan con una educación esmerada, y desean ser mejores en su oficio. Comienza cada uno de los libros con un prólogo, en el que conmina a los lectores a realizar diversas artes para honrar al dios cristiano quien fue artesano él mismo al crear este mundo y cada una de las criaturas que lo habitan.

Theophilus, humilis presbyter, servum servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desidiam animique vagationem utili manuum occupatione, et delectabili novitatum meditatione declinare et calcare volentibus, retributionem coelestis praemii!

Legimus in exordio mundanae creationis, hominem ad imaginem et similitudinem Dei conditum et inspiratione divini spiraculi animatum, tantaeque dignitatis excellentia caeteris animantibus praerogatum, ut rationis capax divinae prudentiae, consilii ingeniique mereretur participium, arbitriique libertate donatus solius conditoris sui suspiceret voluntatem et revereretur imperium.⁴⁵

En primera instancia, se dirige a todos los que, a través de lo creado con las manos, quieren mantener alejada la desidia del ánimo y la mente. De nuevo, los artesanos están en contacto directo con dios, porque este es el que les ha insuflado el ingenio en su ánimo. La razón y la prudencia participaran en el artesano junto al ingenio y esto junto a la libertad de elección que tiene el ser humano, hará crear objetos dignos de la recompensa celestial.

Qua propter, fili dulcissime, quem Deus omnino beatum fecit in hac parte, qua tibi gratis offeruntur, quae multi marinos secantes fluctus cum summo periculo vitae, famis ac frigoris artati necessitate, aut diuturna doctorum fessi servitute, nec defatigati discendi desiderio, intolerabili tamen acquirunt labore; hanc diversarum artium schedulam avidis obtutibus concupisce, tenaci memoria perlege, ardenti amore complectere. El artesano, es aquel que ha sido bendecido por Dios con las habilidades antes descrita: razón, prudencia, ingenio, libertad de elección. No todos lo poseen, algunos las adquieren o las buscan por largos periodos de viajes, encontrando a veces peligros que enfrentar o pasando penurias. En esta parte se ha agregado una cualidad importante, la memoria.

Quam si diligentius perscruteris, illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia; quicquid in electrorum operositate, seu nigelli varietate novit Rusca; quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura auro decorat Italia;

quicquid in fenestrarum preciosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate sollers laudat Germania. En este fragmento relata las herencias culturales y técnicas de la que es objeto su arte, notemos que menciona el arte árabe de metales, luego comparemos con los primeros libros citados el Kitab y el Kitab al-Tassir donde la técnica de pintar letras con oro y plata, y la creación de hoja de oro son parecidos en procedimientos, pero con diferentes sustancias. La mención de Italia como una fuente de inspiración para los trabajos de escultura en oro y con gemas preciosas, pero de Alemania como trabajadora del oro, plata, cobre y acero nos da un antecedente cultural del boom que surgirá con la imprenta en estos dos países.

Quae cum saepe relegeris et tenaci memoriae compressabis, ut, quoties labore meo bene usus fueris, ores pro me apud misericordiam Dei omnipotentis, qui scit, me nec humanae laudis amore, nec temporalis praemii cupiditate, quae digesta sunt, conscripsisse, aut invidiae livore preciosum quid aut rarum subtraxisse, seu mihi peculiariter reservatum conticuisse, sed in augmentum honoris et gloriae nominie eius multorum necessitatibus succurrisse et profectibus consuluisse. Al igual que el Kitab al-Tassir, se especifica que este es un manual, que habrá que aprenderse de memoria a base de leerlo una y otra vez; cuando esto se domine, habrá pagado a su maestro las horas de enseñanza y trabajo que dedicó al aprendiz. Termina el prólogo 1 aclarando que no ha robado a nadie, posiblemente refiriéndose a que ha retomado escritos antiguos o contemporáneos de otros autores sin darles reconocimiento —porque no es una práctica habitual— y espera que sea perdonando con la ayuda que prestará a los hombres para incrementar las obras que realizaran con el fin de honrar a su dios.

Terminado el prólogo encontramos el primer libro, para los pintores, que explicará desde la preparación de colores para cada necesidad: cuerpo desnudo, paisaje, a la luz de la luna, para dar vida a los ojos, la segunda sombra, etcétera, hasta explicar cada pigmento para cada soporte. Y no será sino hasta los últimos capítulos, cuando se habla de pintar con metales: oro, plata, cobre, que encontramos referencias

específicas a los libros; sin embargo, algo llamativo es que habla de los libros como una parte única, es decir, no separa si tales colores o técnicas se usarán para la cubierta o para el interior, lo que si indica es que *Cum pertraxeris imagines vel litteras in libris, tolle aurum purum*. El mismo procedimiento se usará para la plata. Dos capítulos después, nos encontramos con la posibilidad de no usar oro ni plata, sino el estaño y cobre para decorar los libros. *Si vero neutrum habueris, et tamen opys tuum quoquomodo decorare volueris [...]* y aquí aparece la libertad de elección que hace mención Teofilo al inicio, pero también aparece un concepto importante para el libro: decorar. Ya en los manuales árabes encontramos la posibilidad de usar la caligrafía como un elemento decorativo de las portadas. Ahora se utiliza la pintura que suele preferir usarse en las letras, la metálica, *litteris vel aliis locis*; termina este capítulo con *Deinde Facies subtiles tractus circa libros, litteras et folia et nodos ex minio cum penna, et paraturas vestimentorum ac caetera ornamenta*. La decoración y ornamentación son reflejo del uso de la razón, la memoria, el ingenio y la inspiración divina de las que hace uso el artista, en este caso, el artista encuadernador. El segundo proemio no posee más análisis del artista más bien explica que ha aprendido esta arte porque es importante para decorar las iglesias y templos cristianos. Hace énfasis en que no maneja este arte y todo la ha aprendido viendo y escuchando. *Verum quoniam huiusmodi picturae usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnibus modis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem diei solisque radios non repelleret. huic exercitio dans operam vitri naturam comprehendo, eiusque solius usu et varietate id effici posse considero, quod artificium, sicut visum et auditum didici, studio tuo indagare curavi*. Llama la atención que ha trabajado como curioso explorador de todos los métodos conocidos, como recordando las obras de Plinio, explorador incansable que viajó y anotó todo lo que vio y escuchó de sus viajes. Al interior de este segundo libro, no hay mención alguna de las artes del libro.

El prólogo al tercer libro es el más largo de todos. Es, como bien dicen los estudiosos de esta obra, el arte que mejor domina Teofilo y se

refleja en el entusiasmo con el que describe y justifica a los artesanos. A mitad del prólogo encontramos un listado de espíritus (o cualidades) que empiezan siempre con *Per spiritum* son 7 espíritus diferentes a través de los cuales se adquiere la perfección del arte.

Per spiritum sapientiae cognoscis a Deo cuncta creata procedere, et sine ipso nihil esse.

Per spiritum intellectus cepisti capacitatem ingenii, quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi tuo.

Per spiritum consilii talentum a Deo tibi concessum, non abscondis, sed cum humilitate palam operando et docendo, cognoscere cupientibus fideliter ostendis.

Per spiritum fortitudinis omnem segnitiei torporem excutis, et quicquid non lento conamine incipis, plenis viribus ad effectum perducis.

Per spiritum scientiae tibi concessum, ex abundanti, corde dominaris ingenio, et quo perfecte abundas plenae mentis audacia uteris in publico.

Per spiritum pietatis, quid, cui, quando, quantum vel qualiter operis, et ne surrepat avaritiae seu cupiditatis vitium, mercedis pretium pia consideratione moderaris.

Per spiritum timoris domini te nihil ex te posse consideras, nihil in concessum a Deo te habere seu velle cogitas, sed credendo, confitendo, et gratias agendo quicquid nosti, vel es, aut esse potes, divinae misericordiae reputas.

Dejando un momento al dios cristiano de lado podemos observar que la sabiduría crea; el intelecto da ingenio, orden, variedad y medida para componer; la deliberación, consultación, reflexión (quizá este último el más apropiado a este contexto) a la hora de enseñar dará fama a su trabajo; el vigor permitirá llevar a cabo la obra de arte hasta el final, sin excusas; el conocimiento, muy diferente a la sabiduría, le dará dominio a través del corazón, del ingenio y de la mente para usar en público la cantidad correcta de ellas y sobresalir; la piedad da moderación; y, finalmente, el temor dará modestia al artista. Teofilo continúa perfilando al artista *his virtutum stipulationibus animatus, carissime fili, domum Dei* y regresamos al término platónico del ánimo ahora en

acción, cuando declara que estos estipulados animan las virtudes. Las características arriba descritas, la razón, memoria e ingenio, se mezclan entonces con estos espíritus y añaden las virtudes del hombre. Es, en suma, un poeta. Continuando con el prefacio nos encontramos la otra base del arte desde los romanos, conmovido a través de las obras realizadas, y es una habilidad más que deberá tener el artesano en la Edad media. *Quod si forte dominicae passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina, quantaque vitae aeternae perceperint praemia conspicit, vitae melioris observantiam accipit; si quanta sint in caelis gaudia, quantaque in Tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de suis bonis actibus animatur, et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur.*

Finalmente, Teofilo, fiel a la idea de que no hay mejor tiempo que el ahora, impelle al artista a ser y crear, siempre bajo la prudencia, para alcanzar la felicidad; además, está presente la labor y el estudio, lo que refuerza las características antes enunciadas *Age ergo nunc, vir bone, felix apud Deum et homines in hac vita, felicior in futura, cuius labore et studio Deo tot exhibentur holocausta, ampliori deinceps accendere sollertia, et quae adhuc desunt in utensiliis domus Domini, ad explendum aggredere toto mentis conanime, sine quibus divina mysteria et officiorum ministeria non valent consistere.* Y termina con un aspecto importante para nosotros, un listado de herramientas que no pueden faltar en los templos cristianos, entre ellos, los libros (plenaria). *Sunt enim haec: calices, candelabra, thuribula, ampullae, urcei, sanctorum pignorum scrinia, cruces, plenaria et cetera quae in usum ecclesiastici ordinis poscit utilitas necessaria. quae si vis componere hoc incipias ordine.*

Los capítulos que se centran en la encuadernación, específicamente, son el LXXI de opere interrasili, LXXII de opere punctili, LXXIV de opere quod sigillis imprimitur, el LXXV clavis y el LXXVI de opere ductilii, quod sculpsitur. En el primero, de opere interrasili, describe la técnica de grabado con placas de cobre *Eodem modo Sunt tabulae, et laminae argenteae super libros cum imaginibus, floribus atque bestiolis et avi-*

bus, ex quibus pars deauratur, videlicet coronae imaginum et capilli atque vestimenta per loca, atque pars remanet argentea. Fiunt etiam et laminae cupreae et fodiuntur, et denigrantur ac raduntur; deinde in patella liquefacto stagno mittuntur aqui se contradice un poco con sus prefacios pues indica qué elementos decorativos deben estar presentes en las encuadernaciones imágenes, flores, animales pequeños y aves, haciendonos pensar entonces que la libertad de elección se dará en qué lugares ocuparan estos elementos. Esta técnica debió usarse para los libros con cubierta de pergamino, es decir, los sencillos y baratos, incluso, Teofilo explica que estos ornamentos pueden usarse para *Ex bis ligantur cathedrae pictae, et sedilia, atque lecti; ornantur etiam libri pauperpauperum* es decir para las sillas, bancos, literas (camas), y los libros de los pobres. El siguiente capítulo explica la técnica del repujado con plata u oro, *Hoc opus satis utile est circa limbos in fabricandis tabulis altarium, in Pulpitis, in sanctorum corporum scriniis, in libris et in quibuscunque locis opus fuerit, quando elevatura decora est et subtilis, et leviter fit.* Esta técnica era muy utilizada en los cantos de las tapas duras, porque, explica Teofilo, embellece y es fácil de hacer. El capítulo LXXV habla sobre cómo hacer clavos, inicia explicando qué es un clavo y luego qué clase de clavos hay. *Fiunt etiam eodem modo clavi ex auricalco, sed spissiores, quorum caudae cupreae solidantur interius stagno puro eodem modo. His configuntur vaginae cultellorum, et coria super libros, multaue hujusmodi.* Los clavos de cobre con estaño son los usados para fabricar los estuches de los cuchillos y literalmente, la parte de piel arriba de los libros (las cubiertas), entre otras muchas cosas. Finalmente, el capítulo LXXVII sobre la escultura con metal limita de nuevo las figuras que se pueden usar, más no el lugar que pueden ocupar. *Eodem modo, si facultas in censu fuerit, potes in auro et argento facere imagines super libros evangeliorum et missales, et bestiolas atque aviculas ac flores super sellas equestres matronarum exterius. Fiunt etiam eodem opere, in scyphis aureis sive argenteis vel scutellis, in medio equites contra dracones sive leones vel gryphes pugnantes, imago Samsonis vel David ora leonum confringentes, leones quoque simplices et gryphes, idem singuli singulas* Aclara, en esta

ocasión, que se pueden usar estos elementos sólo si, literalmente, hubiera en tu inventario tal habilidad, es decir, si fuera capaz de esculpir.

Finales de la Edad Media y el encuadernador, y otros artesanos, son educados bajo el precepto de la poética griega, transformada a lo largo de los siglos en los preceptos de conducta religiosa, bajo los cuales, se puede comunicar con dios y crear verdaderas obras de arte. En ambos mundos, el árabe y el europeo, se hace énfasis en el uso de la razón, la memoria, la medida y, solo con Teofilo se agregará la libertad de elección y la importancia de usar los elementos para decorar, ambos aspectos necesarios para componer y crear.

La pervivencia del texto de Teofilo llega hasta el siglo xvii. Existe una copia realizada en el siglo xiii, actualmente se encuentran en Londres dos manuscritos diferentes y uno en Cambridge. en este siglo, la obra se transmitió de forma incompleta, dándole prioridad al libro I, el de los pintores y, en uno de ellos se copió partes del libro III, sin tocar los capítulos arriba mencionados sobre la encuadernación. En el siglo xiv se realiza una copia parcial de los libros I, II y III, actualmente se encuentra en Leipzig. La última copia que se haya registrado es la del siglo xv, que se encuentra en París y contiene partes del libro I. Los estudios de filología pocas veces alcanzan a cubrir el intercambio de ideas que el libro representa a lo largo de la historia, por ello, no podemos saber si las copias fueron realizadas por encargo de alguien, a un monasterio, o fueron copiadas en interés de estudio por otro artista, especialmente las del siglo xiv y xv con el Renacimiento y si estaban destinadas al lugar en que ahora se encuentran. Lo que si se ha rescatado es que la pervivencia del texto de Teofilo tuvo una mayor importancia para los pintores que para los encuadernadores, y en ocasiones, las copias parciales fueron incluidas en un compendio de obras que versaran sobre el tema, especialmente junto al *Mappae clavícula* y el *de coloribus et artibus romanorum*. Por otro lado, es también comprensible que no trascendieran los libros relativos a la encuadernación porque, los primeros, escritos en árabe no fueron tan conocidos y porque ambos hablan siempre de un maestro encuadernador que enseñaba, oralmente el oficio.

Este sistema se siguió utilizando en Europa y en América, donde los únicos datos escritos que tenemos son los de que se enseña a los indígenas Y también han dependido a encuadernar y luminar, algunos de ellos muy bien, y han sacado planchas de bien perfectas figuras, tantos que maravillan cuantos las ven.⁴⁶

Para el siglo xvii aparece en Francia *Praescriptio et enseignement de la discrete et fameuse sciencie de la manufacture des reliurs des livre* que se propone como el primer manual completo de encuadernación que ha existido, escrito en francés y holandés en 1612 por Anshelmus Faust, de quién sólo sabemos que era alemán, pero que trabajó como encuadernador en la casa Plantin-Moretus⁴⁷. El manual parece haberse usado en las instalaciones de esa casa impresora. Contiene 35 capítulos que conforman dos secciones, la primera referente a la encuadernación y su ornamentación, se presenta no en orden y se centra en la construcción y decoración de las tapas sin mencionar las costuras pero insistiendo en el encolado del lomo. La siguiente sección dará consejos y trucos para mejorar la técnica de dorado. Desde el inicio leemos *Tous Amateurs des arts de Relieurs des livres trèsutiles et proffitables à apprendre*, notamos entonces que el encuadernador es un aficionado (una persona no profesional) pero que aún se llama arte, consignándose como el parte aguas que reconoce el arte del libro. Más adelante, en la dedicatoria encontramos *Si ay-je, de trèsgrande amour que j'ay envers mes treshonnores seigneurs, proposé la sciencie des sciencies, corrigé ensemble, et en secret sur papier mis en grande vitesse, et ainsi de ma langue haut almande le faire translater en bonne langue basse et francoise pour le lire bien commodement et l'apprendre, a grande utilité et proffuit servicable. Le mesme art des Relieurs des livres, je revere mon soubes escript et deidé mons treshonnores seigneur...* Recalquemos aquí que Faust propuso el proyecto a tres personas, presentándolo como “la ciencia de las ciencias” y termina el párrafo hablando de un arte que el venera. Esto refuerza lo que antes hemos escrito, un arte que se venera pero que está cayendo poco a poco en el campo de la ciencia. Otro punto importante aquí es que menciona que ha traducido esta obra del alemán, al neerlandés y francés para que sea mejor entendida y apren-

der así una servicial y provechosa utilidad. Con esto, ha cerrado el campo de la creación para reducirlo a una utilidad.

El siguiente periodo importante con los manuales es el XVIII, de nuevo en Francia. La primera mitad del siglo fue conflictiva y revolucionaria. Con la aparición de *Divididero* y la *Enciclopedia*, aparecen los primeros escritos técnicos, descriptivos. Los artículos de esta obra buscan claridad y eficiencia de enseñanza en los textos incluidos. El de encuadernación, encuadernador, aunque extenso, resume toda la labor de los últimos dos siglos en menos de tres páginas. René Dudin fue su autor. Al mismo tiempo, el estímulo y valorización de la ciencia motivó que la Academia de la Ciencia publicara una serie de libelo referentes a las técnicas de la nueva época, entre ellas estuvo la encuadernación, de nuevo, Dudin fue el autor. Estamos en un periodo cargado de razonamiento, técnica y preámbulo de la tecnología, donde el libro se ha convertido en un modo de explicar el pensamiento humano y, conjugando la técnica y el arte, crearemos los más perfectos objetos para la humanidad, entre ellos, el libro. Años después de estas primeras publicaciones, Dudin, con ayuda de LeMonnier, prestigiado encuadernador parisino del que conocemos su obra gracias a esta ayuda, publican *Arte del encuadernador y dorador de libros* el título en sí nos indica el largo camino que las dos técnicas han recorrido por los cinco siglos anteriores hasta convertirse una en parte de la otra. Los árabes con su maestría en el dorado, Teófilo con su interés en la encuadernación. Sin embargo, se habla de la misma técnica en diferentes formatos, composiciones y decorados — recordemos que Aldo Manuzio cambió tanto formatos como técnica de la cartera en el siglo xv.

En el siglo de la practicidad y el razonamiento, no hay cabida para la inspiración, la medida, la creación o la composición. Dudin comienza su libro con una breve “Introducción y plan de la obra” en la que nos explica que encuadernar significa plegar y unir las hojas en cuadernos, coserlos y cubrirlos con cartón, revistiendo después este con piel u otro material, y quiénes son los encuadernadores para pasar a describir la utilidad de esta artesanía es necesaria e indispensable sobre todo tras la invención de la imprenta, para permitimos aprovechar bien los cono-

cimientos y riquezas que este noble arte nos ha proporcionado, por noble arte se refiere a la imprenta, no a la encuadernación. Esto se explica más adelante, ¿cómo podríamos utilizar los libros si no pudiéramos reunir sus hojas en un conjunto único, evitando su pérdida o rotura? ¿Qué desbarajuste ocasionaría en nuestros escritorios cuando quisiésemos servirnos de ellos? ¿Y cómo podríamos sacarlos de nuestra casa, ya para prestarlos a quienes los necesitan, ya para nuestro propio uso y placer? Luego entra en un nuevo aspecto, la encuadernación aumenta el precio de los libros. Mientras los manuales anteriores lo consideraban un arte, el costo no era mencionado, probablemente fuera costoso, pero al mismo tiempo era parte del libro. También es cierto que cuando un libro es poco importante o de impresión muy reciente para ponerlo en manos de un encuadernador, nos conformamos con plegar sus hojas, coserlas y cubrirlas con un papel corriente, azul o marmoleado, lo que se llama encuadernación rústica. La inclusión de esta costumbre es el punto medio entre los siglos pasados y los siglos posteriores. Como mencionamos arriba, desde el siglo XII, con los primeros manuales, tenemos evidencia de que no todos los libros se encuadernaban fastuosamente, cubriéndolos en ocasiones con pergamino o papel. Mientras Teofilo nos dice que cierta técnica de grabado impreso en pergamino es para los libros de los pobres, Dudin hace énfasis en que esto se puede hacer para los libros poco importantes o de impresión muy reciente, reflejo esto de la valía que van adquiriendo tanto los impresos y manuscritos antiguos, como la labor de la encuadernación. Pero, además de que este acabado es poco duradero y no sirve en absoluto para la conservación del libro, hay que admitir que no proporciona ningún embellecimiento externo y que estos libros resultan muy incómodos de colocar en las bibliotecas, donde ocupan más espacio que los libros encuadernados. La cuestión de embellecimiento ha cambiado en este manual, porque no se mencionan las cualidades del encuadernador, es más, un poco más adelante, Dudin mismo tiene que defender la encuadernación como arte, arguyendo que, Mi finalidad, en la obra que estoy acometiendo, consiste en dar a conocer al lector todas las operaciones a las que se somete un libro antes de su venta, y de

exponer con la mayor claridad que me sea posible los procedimientos que siguen los mejores encuadernadores en la práctica de un arte que, aunque clasificado entre las artes mecánicas, debe observarse con cierta consideración, puesto que se acerca de alguna manera a las letras. Se reconoce entonces al encuadernador como al escritor, pero en esta época, el escritor de más valía era el teórico, el pensador, el filósofo, luego entonces, el encuadernador como uso de razón. Además, ha cambiado a una arte mecánica, de ahí que en todo el interior del manual no encontremos una sola mención de ingenio, medida, creación; al ser un proceso mecánico, todos, en igualdad, pueden realizarlo, no hay necesidad de ser un artista, un creador, un genio para llevar a cabo esta arte cuyo único fin es práctico. Esta es la razón por la que Dudin no se dirige a nadie en específico, como si lo hicieran los manuales anteriores, ni para aquel que quiere aprender lo básico de este oficio, ni para aquel que, sabiéndolo y siendo aprendiz en un taller, quiere perfeccionar esta arte.

El embellecimiento del forro, al que se dedica el capítulo IV De las decoraciones de la cubierta, trae un breve prólogo en el que se explica que la decoración consiste en el dorado de los planos y del lomo del libro, y el impresión de innumerables adornos que se realizan con unos utensilios llamados hierros para dorar. Son estos ornamentos, más o menos rebuscados los que confieren al libro su belleza exterior y lo convierten a su vez en el adorno de las bibliotecas.

NOTAS

1. Mirjam Foot, *The History of Bookbinding as a Mirror of Society*, Londres, The British Library, 1998, p. 53.
2. La retórica, en este trabajo, se utilizará como el conjunto de reglas a seguir para llegar a un objetivo. Esto es, en el discurso se establece que debe haber introducción, narración, explicación, etc., modulando el lenguaje de manera que se persuada al otro. En pintura tenemos el uso de formas, colores, posturas, planos para transmitir un mensaje, etc. Por su parte, la poética usará ese conjunto de reglas establecidas (la retórica) e insertará uno o varios elementos “creativos” o “geniales” que diferencien la obra de las demás. En mi opinión, esta poética es lo que llaman ingenio, inspiración, creatividad, y es lo que hace que un artista sea apreciado por el espectador.
3. Cfr. “Estilo gótico-monástico (siglos XIII -XV)” y “El estilo humanista (1460-1560)”, en Checa Cremades, *Los estilos de la encuadernación*, Madrid, Ollero & Ramos, 2003, pp. 160-175 y 241-250.
4. Manuel Romero de Terreros (marqués de San Francisco), *Encuadernaciones artísticas mexicanas*, México, Biblioteca de la II Feria del libro y Exposición Nacional de Periodismo, Departamento del Distrito Federal/Dirección Acción Social, Oficina de Bibliotecas, 1943.
5. Jesús Yhmoff Cabrera, *Catálogo de los impresos europeos del siglo XVI que custodia la Biblioteca Nacional de México*, 3 vol., UNAM/Biblioteca Nacional de México, 1996.
6. Emilio Brugalla Turmo, *En torno a la encuadernación y las artes del libro. Diez temas académicos*, Libros Clan A. Gráficas, 1996.
7. Aldo Manuzio es un personaje mítico. Su principal investigador, Martin Lowry, escribe en la introducción: “And so, like many before me, I ended by saying ‘Right -let’s visit Aldus.’ I was fairly across the printer’s doorstep before I realised what a terrifying task his ghost was about to set me”. Y es que existen importantes estudios sobre la tipografía alduciana y se le utiliza como el modelo a seguir de las imprentas durante muchos siglos; sin embargo, pocos o ninguno hablan de su labor como encuadernador ni de su vida y entorno cultural o social. Cfr. Martin Lowry, *The world of Aldus Manutius*, Nueva York, Cornell University Press, 1979. Una breve mención en Varios, *Enciclopedia de la encuadernación*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998, entrada: Manuzio, nos da la clave para

entender la importancia que tiene Aldo en esta arte. Una breve mención de Aldo como tipógrafo se da en Jorge de Buen y José Scaglione, *Introducción a la tipografía*, México, Editorial Universitaria/Universidad de Guadalajara/ Trea, 2011, pp. 58-63, donde se menciona el nombre del empleado que se encargó de crear los tipos. Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México, FCE-Libraria, 2005, pp. 45, 80, 83-84, 88-89, 115, 146, 165-166. Otros aspectos que cita son: diseño de portadas, paginación de los libros (que atribuye a Aldo), una muy breve mención a la innovación de formato de los libros alducinos, otra al material que usa Aldo para sus encuadernaciones, una minibiografía como impresor de obras grecolatinas. Otro poco sobre la labor de impresión de Aldo se encuentra en George Parker Winship, *Gutenberg to Plantin, an Outline of the Early History of Printing*, Nueva York, Harvard University Press, 1926, pp. 60-68. Finalmente, de carácter más cuantitativo, tenemos *Annales de l'imprimerie des Aldes*, de Antoine-Agustin Renouard, impresor por Renouard en París, 1805, y *Les correspondants d'Alde Manuce*, de Pierre de Nolhac, Roma, Imprimeire Vaticane, 1888, ambas obras lo tratan como impresor no como encuadernador ni tipógrafo. Una breve biografía que reúne todos los datos anteriores se encuentra en Michael Suarez y H. R. Woudhuysen, *The Oxford Companion to the Book*, Nueva York, Oxford University Press, 2012, entrada: Manuzio, Aldo.

8. Una pequeña mención en la *Enciclopedia de la encuadernación*, entrada: Grolier, estilo, da a conocer a Jean le Grolier como el “príncipe de las encuadernaciones”; en la entrada Grolier, Jean, la breve descripción que se da de él no es suficiente para entender estas causas. Sin embargo, una detallada descripción de su estatus social, que redundó en la cercana relación con Aldo Manuzio y otros impresores, se da en el libro Lowry, *The world of Aldus Manutius*, pp. 202-203 y 280-283. Por su parte, Febvre y Martin, *La aparición del libro*, lo menciona como “el célebre Grolier” en una sola línea, p. 115. Una controversial y muy detallada biografía se puede encontrar en el libro de Anthony Hobson, *Renaissance Book Collecting: Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza. Their Books and Bindings*, Reino Unido, Cambridge University Press, 1999, pp. 3-48. Por último, un resumen de todos los datos anteriores lo encontrarán en Suárez y Woudhuysen, *The Oxford Companion to the Book*, entrada: Grolier, Jean, además de la mención de algunos de los encuadernadores que trabajaron para él imitando las alducinas: Pierce Raffet, Jean Piccard y Gomar Estienne (este último, de quien más noticia se tiene).
9. Al menos es lo que nos dice la *Enciclopedia de la encuadernación*, sin embargo, otros investigadores, como William Loring y Anthony Hobson, perfilan sutilmente la idea de que nunca diseñó, simplemente importó a Francia los diseños y técnicas de los Manuzio. Cfr. William Loring Andrews, *Jean Grolier de Servier, viscount d'Aguisy: some of his life and his famous library*, Nueva York, De Vinne Press, 1892, y Hobson, *Renaissance Book Collecting*.

10. Para el comercio del libro se pueden consultar diversas obras: Febvre y Martin, *La aparición del libro*, pp. 251-278; "The history of the Book in the Low Countries", de Paul Hoftijzer en Suárez y Woudhuysen, *The Oxford Companion to the Book*, "La imprenta de los Verdussen y la comercialización de sus libros en el mundo ibérico e iberoamericano", de Stijn van Rossem, "Los impresores de los Países Bajos meridionales en España e Hispanoamérica", de Werner Thomas, ambos en Thomas y Stols, *Un mundo sobre papel*, Bélgica, Acco, 2009.
11. Cfr. Febvre y Martin, *La aparición del libro*, pp. 138-141, 146-153, W. Parker, *Gutenberg to Plantin*, pp. 81-85, y la entrada Plantin, Christopher de Suárez y Woudhuysen, *The Oxford Companion to the Book*.
12. El cambio puede verse en los primeros artículos sobre la encuadernación en *L'Encyclopedie*, París, 1751, y el *Manual del encuadernador y dorador*, de René Martin Dudin, Madrid, Ollero & Ramos, 1997, donde el libro se ha convertido en un objeto y su producción ha perdido la retórica, para convertirse en una técnica. De aquí en adelante los manuales de encuadernación (y el oficio de encuadernador) se usan para aprender como una materia de las escuelas técnicas y, finalmente, como una técnica de restauración. El manual de Martin Dudin tardó en llegar traducido a México, lo que había era el uso de sus diagramas explicados por encuadernadores/profesores de escuelas secundarias o primarias. Una historia rápida de la encuadernación en México y sus manuales sería: hacia los años 30 se funda la Escuela de las Artes del Libro, donde además de enseñar ilustración, tipografía, formación, cajista y prensista, se enseñaba encuadernación. Posteriormente, en los años 50 se instituyen los Cetis, una de cuyas carreras técnicas fue la encuadernación. Sobre la técnica que denomino biblioteca, es una no publicada, pero reproducida incansablemente en los pequeños manuales para restauradores (fotocopias en general, de un apunte de profesor). Esta técnica es la que utilizan para las bibliotecas y tesis de México, ya que los talleres de impresión ofrecen "reencuadernar" los libros de las bibliotecas particulares sin conocer otra técnica que ésta (eso sí, es un procedimiento barato, aunque no necesariamente rápido). Cfr. Juan Ramírez Coeto, *Encuadernación México*, Instituto Federal de Capacitación al Magisterio-SEP (col. Biblioteca Pedagógica de Perfeccionamiento Profesional 23), 1963; José López Estrada, *Tratado de encuadernación*, 6ª ed., México, Progreso, 1953, y finalmente, pueden encontrar la "restauración" de libros en México en este pequeño manual: "Encuadernación", en Varios, *Cómo hacer mejor*, México, Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas-SEP y Conafe, 1980.
13. De los mejores estudios sobre historia del libro es la obra de Febvre y Martin, *La aparición del libro*.
14. E. H. Gombrich dice, literalmente: "Pero debemos advertir que cada adelanto o progreso en una dirección entraña una pérdida en otra, y que este progreso es

subjetivo, a pesar de su importancia, pues no corresponde a un objetivo acrecentamiento de valores artísticos”, Prefacio, p. 9. *La historia del arte*, 16ª ed. (revisada, ampliada y rediseñada, 1995), Phaidon Press, 1997.

- 15 Fernando Martín Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño*, Madrid, Gedisa, 2002.
- 16 Se pueden ver ejemplos en Foot, *The History of Bookbinding...*, en sus páginas centrales presenta imágenes de encuadernaciones del siglo VII al XVII, entre ellas las figuras 22. *A binding by King's Henry's binder*, y la 23. *A binding by the King Edward and Queen Mary binder*, ambas con tapas duras, piel gofrada y dorada, sin incrustaciones. Lo que ha aumentado en comparación con otras encuadernaciones de la época es la cantidad de dorado utilizado y el gofrado con un detalle más minucioso.
- 17 La tradición de mantener el contenido de un libro como secreto perdura en los diarios de ahora que tienen candado o cerradura con llave. A veces era cuestión de momentos históricos, como en los Países Bajos, cuando en diversas guerras religiosas (básicamente) e ideológicas tuvieron permisos o censuras de diversos textos; en este sentido, pueden verse las diversas encuadernaciones que se hicieron de la Biblia con cerradura. Otro ejemplo, referente a la ciencia botánica, encuadernado con cerraduras es *The manuscript of Paris, Bibliothèque Nationale de France*, latinus 9333.
- 18 Febvre y Martin, *La aparición del libro*, hacen una descripción de los problemas que impulsaron a crear la imprenta y el proceso que llevó esta creación, en “2. Las dificultades técnicas y su solución”; posteriormente explica, paso a paso y en orden cronológico y geográfico, la diseminación de la imprenta, en “6. La geografía del libro”. Sobre la imprenta basada en la prensa de vino, cfr. Lowry, *The world of Aldus Manutius*, pp. 10-11. Una guía rapidísima de los principales momentos de esta historia se encuentran en W. Parker, *Gutenberg to Plantin*. Sobre la encuadernación no hay una historia escrita, éste es un primer intento de construirla. Se pueden recabar datos a lo largo de las obras aquí presentadas. Sobre los gremios de encuadernación se sabe de su unión con pintores en los Países Bajos, gracias al archivo administrativo encontrado en las instalaciones de Plantin-Moretus (ahora museo y archivo de acceso público).
- 19 Un claro ejemplo son las cédulas otorgadas a Konberg (Alemania), quien fue el heredero directo de la invención de la imprenta y planeaba explotarlo al por mayor; sin embargo, la cédula le duró sólo diez años; Sweynheym y Pannartas (Italia), contra quienes hubo de enfrentarse Manucio para establecer su imprenta, y Plantin-Moretus (Amsterdam), quienes supieron explotar el monopolio de las cédulas por más de cien años. Cfr. Entrada: *Censorship*, en Suarez y Woudhuysen, *The Oxford Companion to the Book*.

- 20 Cfr. "Uncovering a purpose", en Foot, *The History of Bookbinding...*, pp. 51-92. El ejemplo más claro en este tema es la conformación de la biblioteca particular de Jean le Grolier, del rey Henry o del rey Edward, quienes tenían sus propios encuadernadores para los libros que conformarían sus bibliotecas personales.
- 21 Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- 22 Francisco Santiago Ruiz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Jus, 1960.
- 23 Cfr. Martin Davies, *Aldus Manutius. Printer and Publisher of Renaissance Venice*, California, The J. Paul Getty Museum, 1995; Michael Bury, *The print in Italy 1550-1620*, Reino Unido, The British Museum Press, 2001; Lowry, *The World of Aldus Manutius*, pp. 13-14.
- 24 Davies, *Aldus Manutius*; Lowry, *The World of Aldus Manutius*.
- 25 Cfr. Eduardo Báez, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, 1998, pp. 13-16; para un panorama del libro España-Nueva España antes de la llegada de la imprenta, cfr. José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, México, 1991, UNAM pp. 37-93; para un panorama de la circulación del libro en América (mercaderes, libreros), cfr. idem, pp. 94-138. Para la introducción de la imprenta en Nueva España cfr. idem, pp. 138-145. Sobre la llegada de la imprenta, cfr. Román Zulaica, *Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI*, México, UNAM, 1991, pp. 15-25; la imprenta de Tlatelolco, pp. 241-252; contratos y documentos legales varios sobre la imprenta en la Nueva España, pp. 255-343. Una historia de las imprentas en Nueva España, completa, y en la que se basan los historiadores del libro, es la de José Toribio de Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, t. I, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1989, que se refiere a la imprenta novohispana en las pp. XLVII-CCV, y a los libreros y bibliófilos novohispanos en pp. CCXIX-CCCXV. Febvre y Martin, *La aparición del libro*, dedican un capítulo completo a las imprentas en América: "Nuevo Mundo", pp. 238-241.
- 26 Cfr. Clive Griffin, "La fundación de la imprenta mejicana", en Los Cromberger. *La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1999, pp. 117-135.
- 27 Toribio, *La imprenta en México*, pp. 84-89 y 107; Marina Garone y Albert López, "Huellas invisibles sobre el papel: las impresoras antiguas en España y en México (siglos XVI a XIX)", en *Locus: revista de historia*, vol. 17, núm. 2, pp. 103-123, 2011.
- 28 AGN, Real fisco de la Inquisición, vol. 1, f. 136. Un breve panorama sobre los oficios y artesanos al servicio de la Inquisición se encuentra en Francisco Santos Zertuche, *Señorío, dinero y arquitectura*, tesis de doctorado en Historia, Colmex, 1996, pp. 60-95.

29. María del Refugio Paisano Rodríguez, "Pedro Balli, encuadernador", en Pedro Balli, cuarto impresor novohispano. Estudio histórico-bibliotecológico, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, tesis de maestría en Bibliotecología y Estudios de la Información, México, 2011.
30. Cfr. Francisco de la Maza, Enrico Martínez, cosmógrafo del rey, México, UNAM, 1999, pp. 13-36; Toribio, La imprenta en México, vol. 1, pp. 109-114 y 119.
31. W. Parker, Gutemberg to Plantin. También Lowry, The world of Aldus Manutius habla sobre la llegada de la imprenta a Italia.
32. Cfr. Lowry, The World of Aldus Manutius pp. 7-41. Para un panorama general del Renacimiento en Italia, cfr. Jacob Burckhardt, La cultura del Renacimiento en Italia, Madrid, Akal, 1992.
33. Fray Alonso, fray Álvaro, fray Martín (RIP 1439), encuadernadores del monasterio sevillano de Guadalupe que trabajaron a finales del siglo xv. Se mencionan sus nombres y profesión en el Libro de sepulturas del monasterio de Guadalupe.
34. Otros nombres que reconoce la historia para el siglo xv son: Juan Desplá, trabajó para la biblioteca del rey; D. Martín, el Humano, en Valencia y en Barcelona; Konrad Forster, dominico alemán, en cuya sepultura se le atribuye el oficio de encuadernador.
35. Cfr. Lowry, The World of Aldus Manutius, pp. 60-61; Suarez y Woudhuysen, The Oxford Companion to the Book, entrada: Manuzio Paulus. Manuzio Aldo (The younger).
36. "aldino. Estilo decorativo en encuadernación [...] Sus antecedentes hay que buscarlos tanto en la tradición de los modelos monásticos [...] como en una importante influencia oriental procedente de los modelos trabajados en Persia y el mundo islámico, tamizada por las nuevas ideas de interpretaciones del arte clásico que se dan en el Renacimiento." Describe a continuación el uso de hierros y sus categorías, habla de "formas ligeras y equilibradas formadas por la combinación de rectas, curvas y motivos de inspiración vegetal, creando con ellos composiciones netamente clásicas", cfr. Enciclopedia de la encuadernación. p. 17. Por otro lado, tenemos a "Grolier. Estilo decorativo en encuadernación artística [...] Desde el punto de vista estilístico este tipo de decoración es plenamente renacentista, con lo que conlleva de influencias orientales, clásicas y la propia y nueva visión artística del norte de Italia, en los talleres de Milán y Venecia [...]", por lo que sabemos, principalmente de los talleres de Aldo Manuzio y su estilo de encuadernación. Cfr. Ídem, p. 143.
37. Lowry, The world of Aldus Manutius, pp. 96-100.
38. Cfr. idem, pp. 76-78.
39. Cfr. idem, pp. 202 y 280.
40. Varios trabajaron bajo las órdenes de Grolier en París, entre los nombres que se conocen están: Pierre Raffet, Jean Pichard y Gommar Estienne que proviene de

- una familia encuadernadora fundada por Roffet Étienne, francés muerto en 1548, hijo de librero, activo entre 1537 y 1548, en 1539 fue nombrado encuadernador del rey. Realizó obras para la biblioteca del rey y otros clientes, como Grolier.
41. Carta a Juan Moretus de Arias Montanio, 4 de mayo de 1592.
 42. Cfr. Entrada: Plantin, Critopher, en Suarez y Woudhuysen *The Oxford Companion to the Book*; Dirk Ihmof, "Las ediciones españolas de la Officina Plantiniana. Su comercialización en España y América Latina en los siglos xvii y xviii", en Thomas y Stols, *Un mundo sobre papel*.
 43. El mejor estudio bibliográfico histórico que tenemos es el Paisanos, Pedro Balli. Además, se puede revisar Toribio, *La imprenta en México*, pp. xc a xcii. Sobre los hijos de Balli, consulte estas mismas dos obras.
 44. Anónimo, dedicado a Ibn Badis, gobernador de Ifriqiyya, *Umdat al-Kuttab wa-uddat dawi-l-albab*, siglo x. Traducido y editado por Hossam Mujtar-alAbbadi en *Las artes del libro en al-Andalus y el Magreb*, Madrid, El Viso, 2005.
 45. Todos los fragmentos de latín están copiados de la edición filológica de Ilg Albert, "Theophilus presbyter *Schedula diversarum artium* 1. Band. Revidierter Text, Übersetzung und Apendix", en *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*. VII 1-374, Viena, 1874.
 46. Apud Romero de Terreros, *Encuadernaciones artísticas mexicanas*, parte III.
 47. Cfr. "Introduction", en Georges Colin, *Prescription et enseignement de la discrete et fameuse science de la manufacture des relieurs de livres par Anshelmus Faust*, Bruselas, Bibliotheca Wittockiana & Fl. Tulkens, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

A

ALBERT, Ilg, "Theophilus presbyter Schedula diversarum atrium. 1. Band. Revidierter Text, Übersetzung und Appendix", en *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, VII 1-374, Viena, 1874.

B

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, Jorge Guerra y Judith Puente, *Libros y grabados en el Fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, México, IIE-Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

BUEN, Jorge de y José Scaglione, *Introducción a la tipografía*, México, Editorial Universitaria/Universidad de Guadalajara/Trea, 2011.

BRUGALLA TURMO, Emilio, *En torno a la encuadernación y las artes del libro. Diez temas académicos*, Madrid, Libros Clan A. Gráficas, 1996.

BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal (Básica de Bolsillo 106), 1992.

BURY, Michael, *The Print in Italy 1550-1629*, Reino Unido, The British Museum Press, 2001.

C

CHECA CREMADES, Fernando, *Los estilos de la encuadernación*, Madrid, Ollero & Ramos, 2003.

COLIN, Georges *Prescription et enseignement de la discrète et fameuse science de la manufacture des relieurs de livres par Faust Anshelmus*, Bruselas, Bibliotheca Wittockiana & Fl. Tulkens, 1987.

D

DAVIES, Martin, *Aldus Manutius. Printer and Publisher of Renaissance Venice*, California, The J. Paul Getty Museum, 1995.

DIDEROT, Denis (comp. y ed.), *L'Encyclopédie*, París, 1751.

F

FEVBRE, Lucien y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México, FCE-Libraría, 2005.

FOOT, Mirjam, *The History of Bookbinding as a Mirror of Society* (col. The Pannizzi Lectures, 1997), Londres, The British Library, 1998.

G

GARONE GRAVIER, Marina y Albert Corbeto López, "Huellas invisibles sobre el papel: las impresoras antiguas en España y en México (siglos xvi a xix), en *Locus. Revista de História*, vol. 17, núm. 2, Minas Gerais, 2011.

GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*, Londres/Nueva York, Phaidon Press, 1995.

GRIFFIN, Clive, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo xvi en Sevilla y Méjico*, Madrid, Edición de Cultura Hispánica, 1991.

H

HOBSON, Anthony, *Renaissance Book Collecting: Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, their Books and Bindings*, Reino Unido, Cambridge University Press, 1999.

LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

LORING Andrews, William, *Jean Grolier de Servier, viscount d'Aguisy: some of his life and of famous library*, Nueva York, DeVinne Press, 1892.

LOWRY, Martin, *The world of Aldus Manutius. Business and scholarship in Renaissance Venice*, Nueva York, Cornell University Press, 1979.

M

MAZA, Francisco de la, Enrico Martínez, cosmógrafo del rey, México, IIB/Dirección General de Publicaciones/UNAM (Facsimilar de la edición de 1943), 1999.

MARTIN DUDIN, René, *Arte del encuadernador y dorador de libros* Madrid, Ollero y Ramos, 1997.

MARTÍN JUEZ, Fernando, *Contribuciones para una antropología del diseño*, Madrid, Gedisa, 2002.

MUJTAR AL-ABBADI, Hossam, *Las artes del libro en al-Andalus y el Magreb*, Madrid, El Viso, 2005.

N

NOLHAC, Pierre de, *Les correspondants d'Alde Manuce*, Roma, Imprimerie Vaticane, 1888.

P

PAISANO RODRÍGUEZ, María del Refugio, "Pedro Balli cuarto impresor novohispano. Estudio Histórico-bibliotecológico", tesis de maestría en Bibliotecología y Estudios de la Información, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2011.

PARKER WINSHIP, George, *Gutenberg to Plantin, an Outline of the Early History of Printing*, Cambridge, Harvard University Press, 1926.

R

RENOUARD, Antoine-Agustin *Annales de l'imprimerie des Aldes*, París, Anotiné-Agustin Renouard, 1805.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Encuadernaciones artísticas mexicanas*, México, Biblioteca de la II Feria del libro y Exposición Nacional de Periodismo, Departamento del Distrito Federal/Dirección de Acción Social/Oficina de Bibliotecas, 1943.

S

SUAREZ, Michael y H. R. Woudhuysen, *The Oxford Companion to the Book*, Nueva York, Oxford University Press, 2012.

SANTIAGO RUIZ, FRANCISCO, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Jus, 1960.

T

THOMAS, Werner y Eddy Stols, *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*, Bélgica, Acco, 2009.

TORIBIO DE MEDINA, José, *La imprenta en México (1539-1821)*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1989.

TORRE REVELLO, José, *El libro, la imprenta y el periodismo*, México, IIB-UNAM, 1991.

V

VARIOS, *Cómo hacer mejor*, México, Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas SEP y Conafe, 1980.

VARIOS, *Enciclopedia de la encuadernación*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998.

Y

YHMOFF CABRERA, Jesús, Catálogo de los impresos europeos del siglo xvi que custodia la Biblioteca Nacional de México, 3 vol., Universidad Autónoma de México/Biblioteca Nacional de México, 1996.

Z

ZULAICA, Román, Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo xvi, México, UNAM, 1991.