

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

EDICIONES Y PUBLICACIONES EN EL MODERNISMO

Contexto, elementos y características

María Náyades Gutiérrez García

Elvira Julieta Miguélez González

Salamanca, 2016

Gutiérrez García, María Náyades

Ediciones y publicaciones en el Modernismo : contexto, elementos y características / María Náyades Gutiérrez García ; [tutora], Elvira Julieta Miguélez González. — Salamanca : Facultad de Traducción y Documentación, 2016.

X p. : il. col.

Trabajo de Fin de Grado de la Facultad de Traducción y Documentación, Universidad de Salamanca. — Grado en Información y Documentación.

1. Modernismo—Historia—S. XIX-XX. 2. Libros—Historia. 3. Editoriales—España—Historia. 4. Publicaciones periódicas—España—Historia. I. Miguélez González, Elvira Julieta. II. Título.

RESUMEN

En este trabajo se realiza un acercamiento a los documentos que tuvieron una presencia importante en el período del Modernismo y a sus características. Tienen cabida tanto las ediciones de libros como las publicaciones periódicas y *ephemera* (los carteles y las tarjetas postales), así como aspectos sociales y culturales como puede ser la situación de las editoriales y los autores de las obras, o la lectura y las bibliotecas de la época, todo ello en un entorno marcado por los movimientos sociales, cambios políticos y guerras. También se analizan al final una serie de obras publicadas entre los años 1891 y 1910, que pueden servir como ejemplo al lector para aproximarse a las características de las publicaciones del momento.

PALABRAS CLAVE

Historia del libro	Modernismo	Art Nouveau
Ediciones y publicaciones modernistas	Editores y editoriales	
Lectura y bibliotecas		

ABSTRACT

This work presents an approach to the characteristics of documents which had a significant presence in the Modern Style period. It includes editions of books and journals or *ephemera* (posters and postcards); as well as social and cultural issues, such as the situation in publishing houses and book authors or the reading habits and use of libraries; this in an environment marked by social movements, political changes, conflicts and war. A series of documents published between the years 1891 and 1910 are analyzed at the end in order to clarify their characteristics for the reader.

KEY WORDS

History of books	Modern Style	Art Nouveau
Books, journals and ephemera in Modern Style period		
Publishers and publishing houses	Reading habits and libraries	

SUMARIO

I. PRELIMINARES.....	1
- Introducción y justificación	1
- Objetivos	2
- Metodología y estado de la cuestión	2
- Estructura	4
II. EDICIONES Y PUBLICACIONES EN EL MODERNISMO: CONTEXTO, ELEMENTOS Y CARACTERÍSTICAS	6
1. Presentación	6
1.1. El período del Modernismo	7
1.2. El Modernismo en España	9
2. El arte en lo cotidiano: los libros del momento	11
2.1. El libro de editorial	11
2.2. El libro joya o de lujo	12
3. Prensa y publicaciones periódicas modernistas.....	14
3.1. “Blanco y Negro: revista ilustrada” (1891-1939): su primera etapa.....	15
3.1.1. “Crónica gráfica de 1905”	18
3.2. “Revista ibérica de exlibris” (1903-1906)	21
4. El cartel publicitario.....	23
5. Editores, escritores e ilustradores de libros.....	27
6. La lectura y las bibliotecas.....	29
7. Elementos y características de las ediciones y publicaciones de la época	31
7.1. Elementos internos.....	31
7.2. Elementos externos.....	38
8. Estudio analítico de varias obras publicadas entre 1891-1910.....	41
- Vida de San Juan de Sahagún	41

- Calendario para el año 1895.....	47
- Cartel publicitario: Moët & Chandon: Champagne White Star.....	52
- Almanaque Bailly-Bailliere, 1910.....	55
Conclusiones.....	60
Bibliografía.....	62
- Recursos digitales.....	65
Anexos.....	66
I. Índice de tablas.....	66
II. Índice de imágenes.....	66
Apéndice.....	67

I. PRELIMINARES

- **Introducción y justificación**

Este trabajo, al que hemos llamado “Ediciones y publicaciones en el Modernismo: contexto, elementos y características”, es el resultado de la asignatura “Trabajo de Fin de Grado”, incluida en el plan de estudios del 4.º curso del Grado en Información y Documentación, impartido en la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca.

El tema elegido para realizar esta investigación está estrechamente vinculado con la asignatura básica “Historia del libro”, la obligatoria “Preservación, conservación y restauración de documentos” y la optativa “Fondo antiguo”, por las que siento predilección, y que gracias a los conocimientos adquiridos a lo largo de este Grado universitario he sido capaz de desarrollar con el apoyo de mi tutora Elvira Julieta Miguélez González. Creo poder afirmar con total seguridad que a ambas nos hizo ilusión trabajar juntas sobre este momento de la historia que resulta tan atrayente por su riqueza expresiva y su “arte en lo cotidiano”, que impregnó todos los aspectos de la vida y de las costumbres de la época.

Aunque el Modernismo constituyó toda una época, vivió diferentes corrientes intelectuales y artísticas en las que se pueden distinguir rangos de fechas diferentes que las delimitan, como en el caso del Modernismo literario (1880-1920) o el Modernismo como movimiento de las artes gráficas, situado unos años más tarde, más cerca de la última década del siglo XIX. En el caso de esta investigación, hemos mantenido un margen de fechas amplio para poder observar cuándo las técnicas, las obras y publicaciones comienzan a experimentar transformaciones que lleven a pensar en un cambio de estilo, observando tanto los materiales que se emplean para su confección y las características de sus elementos, como el contexto histórico que puede haber motivado que todo ello se produzca, por lo que hemos mantenido unos límites flexibles para no perder información que pudiera ser relevante, prestando atención sobre todo lo acontecido durante los 50 años que abarca los precedentes del Modernismo, su máxima expresión y su declive, entre 1880 y 1930.

- **Objetivos**

Los objetivos que pretendemos conseguir con este trabajo de investigación son los que se especifican a continuación:

Objetivo general

- Conocer y describir los elementos y características de las ediciones y publicaciones del período Modernista.

Objetivos específicos

- Conocer el contexto histórico del Modernismo desde el punto de vista del mundo del libro.
- Tratar información sobre diferentes tipos de documentos surgidos en este momento.
- Examinar la situación de los diferentes agentes relacionados con el entorno del libro en cualquiera de sus etapas de producción.
- Identificar, manejar y analizar documentos de la época.

- **Metodología y estado de la cuestión**

Una vez elegido el tema y dado el visto bueno por la tutora, para conseguir cumplir con los objetivos propuestos, en primer lugar comenzamos un proceso de búsqueda de bibliografía en varios catálogos de bibliotecas en línea: el de la Red de Bibliotecas de la Universidad de Salamanca, el de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas-REBIUN y el de las Bibliotecas Públicas de Castilla y León; en portales y en bases de datos bibliográficas, a las que nuestra Universidad facilita el acceso a través de los Recursos electrónicos de la biblioteca, de entre las que escogimos la base de datos LISTA (*Library, Information Science & Technology Abstracts*), la WOS (*Web of Science*) y la del CSIC, para conocer el contexto de las publicaciones que existen sobre el tema, su variedad y su grado de obsolescencia.

A partir de este momento comenzamos una inmersión en el tema asistiendo a exposiciones, como “Libros vivos”, organizada por el Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, del 18 de septiembre de 2015 al 15 de enero de 2016, y “La España del tebeo: la historieta española, 1900-1970”, organizada por la Biblioteca Municipal Torrente Ballester de Salamanca, visitable del 11 de febrero al 31 de marzo de 2016; y consultando catálogos de exposiciones modernistas online, como *Eulogio Varela:*

*Modernismo y modernidad*¹ (2014) y *Els Castells, uns randers modernistes*² (2007), así como viendo series y películas ambientadas en la época para observar el comportamiento de los personajes en relación a la cultura³, búsqueda en el entorno diario de elementos característicos del Modernismo en la arquitectura –teniendo en cuenta lo que íbamos leyendo– y ser capaces de identificarlos por sus características, etc.

También realizamos consultas de libros publicados en ese período en otros catálogos, como los comerciales de tiendas en línea de venta de antigüedades⁴, observamos la moda en el vestir y hábitos de ocio e inquietudes (movimientos sociales, movimiento sufragista por el voto femenino, movimientos sindicales, etc.). Además, creamos un tablero en la red social Pinterest, llamado “Encuadernaciones modernistas”⁵, donde ya teníamos un perfil de usuario. Poniendo en el espacio de búsqueda palabras clave como “libros Modernismo”, “Art Nouveau”, “modern Style books”, “encuadernaciones”, “book binding”, etc., fuimos recuperando imágenes que coincidían con nuestra consulta, por lo que fuimos guardando pines (imágenes) en el tablero, llegando a tener hasta 181 hasta la fecha, con la opción de seguir enriqueciéndolo con nuevos pines en cualquier momento.

La búsqueda de bibliografía fue fructuosa, ya que pudimos encontrar bastantes monografías repartidas por diferentes bibliotecas de la Red universitaria y en la biblioteca pública de Salamanca, y también realizamos un pedido de préstamo interbibliotecario a Zamora. Las fuentes cuyo contenido versaba sobre los siglos XIX y XX eran suficientes, aunque sólo algunas de ellas trataban el Modernismo como movimiento o corriente estilística en sí mismo, y el resto se centraba más en el contexto histórico y las repercusiones en la sociedad que en los materiales, obras y publicaciones. Ejemplo de ello son las monografías y artículos que hablan sobre la edición, que nos han servido de mucho para construir una idea de las circunstancias de la época en torno al mundo del libro. Por otro lado, hemos encontrado poca variedad de bibliografía que trate de forma amplia aspectos concretos de los elementos presentes en las ediciones y publicaciones, como la encuadernación, la tipografía o la imagen, y la que existe frecuentemente roza el mismo contenido.

Debido a este hecho, en ocasiones hemos tenido que tener en cuenta información, por ejemplo, del contexto histórico del Modernismo, y de técnicas, soportes y materiales

¹ <http://museo.abc.es/exposiciones/2015/02/eulogio-varela-2/13625> y <http://moralia.tomasmorales.com/index.php/moralia/article/view/9282/8735>.

² <http://museu.arenysdemar.cat/es/publicacions/els-castells-uns-randers-modernistes>.

³ *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), *Sufragette* (Sarah Gavron, 2015), *La chica danesa* (Tom Hooper, 2015), *Downton Abbey* [serie] (ITV, 2010-2015).

⁴ Como Todocolección (<http://www.todocoleccion.net/>), Iberlibro (<http://www.iberlibro.com/>), Todolibroantiguo (<http://www.todolibroantiguo.es/>), Mercadolibre (<http://listado.mercadolibre.com.ar/libros-antiguos/>) y Unilibre (<http://www.unilibre.com/>).

⁵ Se puede consultar en el siguiente enlace: <http://pin.it/NxJWIQ9>.

que se usaban en el siglo XIX, y entonces tener una visión global de toda esa información y elaborar una hipótesis de lo que pudo haber acontecido con todos elementos interviniendo; luego, observar lo que se había conseguido en el siglo XX, y entonces comprobar si lo que habíamos pensado como hipótesis tenía sentido que ocurriese en medio de eso, o si, por el contrario, no se siguió por esa tendencia, ya que existía un vacío de información con respecto a algún detalle, como el de la imagen en las ediciones de libros, salvable por algún capítulo de libro que la trataba bastante en profundidad, y gracias también a la consulta, manipulación y análisis de libros modernistas.

A la hora de intentar hacer búsquedas en la base de datos del CSIC, el problema que encontramos es que estaba fuera de servicio las veces que intentamos acceder, así que de ahí no pudimos recuperar ningún artículo. En el resto de bases de datos sí encontramos artículos que sirvieron para este trabajo, aunque algunos trataban un tema tan específico, se centraban en un área geográfica demasiado pequeña o en un período tan corto, que sólo se pudieron aprovechar para aportar algún dato concreto a la investigación.

Después de haber hecho este sondeo, comenzamos a realizar una lectura de materiales según nuestros intereses para comenzar a sentar las bases que nos permitieran conocer el tema con mayor profundidad y así poder desarrollarlo.

También contactamos con varios centros para preguntar si podíamos acceder a sus fondos para analizar libros de la época, entre ellos el Museo de Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, el Archivo Histórico Provincial y el Archivo y Biblioteca de la Catedral de Salamanca. Tras las respuestas positivas, procedimos a analizar las obras, que se encuentran en el capítulo 8⁶ de este trabajo.

El sistema de citas y referencias que elegimos para este trabajo es el de la norma ISO-690, por la cantidad de información que detalla y por la opción del uso de las citas y notas a pie de página, que nos permiten insertar una “llamada” desde el texto que envía al pie, de manera que así no interrumpen la fluidez de lectura, y además la enriquecen con información que complementa al texto.

- Estructura

Teniendo en cuenta los objetivos previamente definidos y la metodología de trabajo desarrollada, el presente trabajo de investigación se articula en dos apartados.

⁶ Vid. *infra* “Estudio analítico de varias obras publicadas entre 1891-1910”, en el apartado 8 de este trabajo, p. X

El primero, los Preliminares, de carácter metodológico, incluyen la introducción y la justificación del tema elegido, los objetivos –uno general y varios específicos–, la metodología seguida para su elaboración y un apunte sobre el estado de la cuestión, que permite conocer cuánto y de qué manera se ha abordado el tema de estudio, y la estructura.

La segunda parte, denominada “Ediciones y publicaciones en el Modernismo: contexto, elementos y características”, está articulada en ocho capítulos. En el primero realizamos una presentación del tema y una aproximación histórica breve del período para establecer un contexto en el que van a florecer una serie de corrientes artísticas e ideológicas que se ponen de manifiesto en muchos ámbitos de la vida cotidiana. En el segundo capítulo, “El arte en lo cotidiano”, nos vamos a centrar en los dos tipos de ediciones más representativas del momento, las de editorial y las de lujo. El tercer capítulo versa sobre las publicaciones periódicas modernistas y en el cuarto capítulo se trata el cartel publicitario, otro tipo de publicación que tuvo su momento de auge en esta época.

En el quinto y sexto capítulo, “Escritores, editores y modernismo literario” y “La lectura, las bibliotecas y la figura del bibliotecario”, respectivamente, exponemos el contexto en el que los profesionales del mundo del libro y la sociedad estaban inmersos, cómo las circunstancias afectaban y motivaban una serie de tendencias que afectaban a su comportamiento y cómo respondían al entorno en el que vivían. En el capítulo siete realizamos una explicación de los elementos internos, como el papel, la tipografía, la imagen..., y los externos, como los exlibris y superlibris, que presentan las ediciones y publicaciones de la época, y sus características. El capítulo ocho recoge el análisis de cuatro obras publicadas durante el Modernismo, que sirven para aproximarnos a sus características formales y a su contenido, lo que puede prestarse como ejemplo ilustrativo del tipo de documentos publicados en ese momento.

A continuación están las conclusiones que hemos extraído del trabajo, ordenadas siguiendo la estructura del contenido del trabajo, y la bibliografía utilizada, con un pequeño apartado reservado para los recursos digitales consultados. Nos ha parecido interesante separar estos recursos del resto de la bibliografía, ya que no son documentos con información estática o artículos científicos extraídos de revistas, sino sitios web dinámicos en los que se pueden realizar diferentes búsquedas, como catálogos o directorios, u otros documentos que actúan como obras de referencia en línea, de consulta continua a lo largo de la elaboración de este estudio.

Seguidamente encontramos los Anexos, que contienen el índice de tablas y el de imágenes, y el Apéndice, que incluye información extra que aporta valor o interés sobre lo que tratamos en este trabajo, extraído de una fuente primaria de información.

II. EDICIONES Y PUBLICACIONES EN EL MODERNISMO: CONTEXTO, ELEMENTOS Y CARACTERÍSTICAS

1. Presentación

El tema abordado en este trabajo gira en torno al Modernismo, que fue objetivo de numerosas opiniones de diferente naturaleza. Mientras que unos autores lo definen como “... [el Art Nouveau es] *el estilo de transición que se desvió del historicismo que dominó al diseño durante la mayor parte del siglo XIX. Por otro lado... al reemplazar el historicismo por la innovación, el Art Nouveau se convirtió en la fase inicial del movimiento moderno. Preparó el camino del siglo XX al eliminar el espíritu decadente del diseño*”: Philip B. Meggs.⁷

Por el contrario, otros piensan que “*El adorno y el uso del objeto están de una vez por todas, en conflicto. En consecuencia, los objetos preferentemente usados continúan siendo hoy en día, incluso en las manos sensibles al arte, objetos sin adornos... Sólo los artistas miran lascivamente hacia ellos. Este es un gran error del nuevo movimiento de las artes aplicadas, error en el que ese movimiento ya ha llegado o llegará hasta su final, pues quiere adornar todo...*”: Cornelius Gurlitt⁸.

Precisamente estas definiciones captan las dos visiones con las que los intelectuales y artistas coetáneos percibían esta corriente que se empezaba a apoderar de su entorno.

Sin embargo, la esencia de lo que significó el Modernismo o Art Nouveau para la sociedad desde el punto de vista estético, en cuanto que aunaba todas las artes, mayores y menores, para convertir la realidad cotidiana en algo bello, permaneció a lo largo de los años, a pesar de haber tenido una corta existencia.

Más que un movimiento, constituyó toda una época caracterizada por numerosos cambios que sentarían las bases para el comienzo del floreciente siglo XX, con todos los adelantos que trajo consigo, pero también las catástrofes, conflictos y guerras, de equiparables magnitudes. A continuación, procedemos a esbozar el contexto en el que se sitúa el Modernismo, primer paso para comprender la importancia que tuvieron las ediciones y publicaciones de la época como difusoras de información para la sociedad.

⁷ MEGGS, Philip B. *Historia del diseño gráfico*. México: Trillas, 1991, p. 246, *apud* MATTOS ÁLVAREZ, María Dulce de. *El tránsito de un siglo: el Art Nouveau* [en línea].

<http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2002/mattos.html>

⁸ FAHR-BECKER, Gabriele. *El modernismo*. Colonia: Konemann, 1996, p. 7, *apud* MATTOS ÁLVAREZ, María Dulce de. *El tránsito de un siglo: el Art Nouveau* [en línea].

<http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2002/mattos.html>.

1.1. El período del Modernismo

En esta época de cambios sociales, ideológicos, y en el que se iba a producir en breve el paso a un nuevo siglo, se sumó otra transformación que iba a afectar a todos los ámbitos de la vida. El Modernismo se convirtió en un estilo y en una época, breve pero intensa, que llegó a transmitir una gran herencia cultural desde el siglo XIX al XX, situada entre conflictos bélicos entre Europa y Asia, a los que más tarde también intervendría el continente americano, como puede observarse en las siguientes tablas, que recogen todos los ámbitos en los que el Modernismo va a afectar en mayor o menor manera, y los propios acontecimientos al Modernismo, de manera recíproca.

PENSAMIENTO Y CULTURA EN LA EUROPA DEL SIGLO XX			
1. Los comienzos del siglo			
SITUACION HISTORICA	SITUACION SOCIAL Y CIENTIFICA	PENSAMIENTO	LAS ARTES
1870-71. Tensiones derivadas de la guerra franco-prusiana. Crisis en las relaciones políticas europeas. 1895. Las Alianzas y su enfrentamiento: <i>Triple Alianza</i> (Alemania, Austria e Italia). <i>Doble Alianza</i> (Rusia y Francia). 1898-1905. Conflictos internacionales: Guerra greco-turca (1898). Guerra ruso-japonesa (1904-5).	a) <i>Importancia de la industria</i> 1876. Teléfono. Grahah Bell. 1881. Alumbrado eléctrico. Edison. 1890-96. Telegrafía sin hilos. Marconi. 1900. Motor Diesel. • Industrias químicas: agrícolas; farmacéuticas; textiles • Industrias de alimentación: esterilización; conservas; frigoríficas • Industrias metalúrgicas: acero inoxidable; aluminio; elementos bélicos 1900. Construcción metálica: Torre Eiffel. b) <i>Desarrollo urbano y transformación social</i> 1900. Elevación de un 25 % de habitantes en núcleos urbanos. • Triunfo progresivo de las teorías marxistas en la clase obrera. • Desarrollo del socialismo y liberalismo.	a) <i>Espíritu de violencia</i> 1844-1900. Nietzsche: • teoría del superhombre («bruto rubio germánico») • doctrina moral basada en la moral de los señores y de los esclavos • ateísmo: «Dios ha muerto» b) <i>De la felicidad cristiana al eterno retorno</i> Nietzsche: • concepto del eterno retorno • la voluntad de poder • el nuevo vitalismo c) <i>Desencanto de la realidad</i> Influencia de los descubrimientos científicos: • psicología: el subconsciente (Freud) • Física: la relatividad (Einstein) la intuición (Bergson) • Estética: impresionismo parnasianismo simbolismo	1885. Crisis del naturalismo y triunfo del impresionismo. • Escultura: • Rodin (1840-1917). Valora lo fragmentario e inacabado. • M. Rosso (1858-1928). Incorpora transparencias y cera fundida para obtener el color. • Arquitectura: Triunfo del funcionalismo. • Howard (1850-1928). «Ciudades jardín». • Perret. Utiliza la estructura de hormigón (Casa Franklin de París, 1903). • P. Behrens. Construye la fábrica de turbinas de Berlín, 1909. • Pintura: Impresionismo. • Cezánne (precursor, muere en 1906). • Picasso. «Las señoritas de Avignon» (1907). • Música: • Debussy. «Preludio a la siesta de un fauno» (1894). «El mar» (1905). • Strawinsky. «El pájaro de fuego» (1910). «Petrouchka» (1911). «La consagración de la primavera» (1913).

Tabla 1. Pensamiento y cultura en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX⁹

⁹ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *Modernismo y 98: Rubén Darío*. Madrid: Cincel, 1980, p. 6.

2. Primera Guerra Mundial y «felices veinte»			
SITUACION HISTORICA	SITUACION SOCIAL Y CIENTIFICA	PENSAMIENTO	LAS ARTES
1912. Liga Balcánica. 1913. Guerra contra Turquía. Tratado de Bucarest. 1914. Asesinato en Sarajevo del archiduque Francisco Fernando de Austria (28 de junio). • Declaración de guerra de Austria a Serbia (28 de julio). • Declaración de guerra de Alemania a Rusia, Francia y Bélgica (1 de agosto). • Inglaterra entra en el conflicto (4 de agosto). 1917. Estados Unidos interviene en el conflicto. 1919. Paz de Versalles (28 de junio). 1920. Sociedad de Naciones (10 de enero). 1922. Mussolini. Marcha sobre Roma (27 de octubre). 1936-39. Guerra civil española. 1941-45. Segunda Guerra Mundial. Consecuencia de la Insatisfacción de la Paz de Versalles (1919).	a) <i>La guerra, impulsora del avance científico: 1914-19</i> • Ingenios bélicos: cañón Berta; orugas; tanques; «camuflaje»; gases asfixiantes; aviones ligeros • Medicina: patología humana; bacilos infecciosos; cirugía • Técnica: automóvil; aviación; radio • Química: caucho artificial; sedas y fibras artificiales 1927. Vuelo de Lindbergh. b) <i>Transformación social</i> 1917. Revolución rusa. Trotsky, presidente del Comité Ejecutivo de los soviets. • Liderazgo de Lenin. • Celebración de la II Internacional (Congreso de Berna). 1922. Rusia y Siberia se transforman en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. • Desarrollo de organizaciones sindicales en Occidente.	<i>Importantes cambios ideológicos:</i> a) <i>Actitud antipositivista:</i> Bergson: la intuición. Inicios del existencialismo y del vitalismo por influencia de Schopenhauer (1788-1860) y Kierkegaard (1813-1855). b) <i>Actitud irracionalista:</i> Spranger. Spengler. Keyserling. A. J. Toynbee. c) <i>Actitud relativista:</i> Dilthey. Idealismo de Hegel. Materialismo dialéctico de Marx.	<i>Movimientos de vanguardia:</i> a) Futurismo. Marinetti: el culto a la máquina, a la velocidad. <i>Manifiesto</i> (1909). b) Expresionismo. Lo tenebroso, lo oculto. • Música: <i>La escuela de Viena</i> (Schönberg, Berg, Webern). • Cinematógrafo: Robert Wiene; Jean Epstein. c) Cubismo. Picasso: Geometrismo. Apollinaire, <i>Caligramas</i> ; Max Jacob; Cocteau. d) Dadaísmo. Actitud nihilista. Tristán Tzara. e) Superrealismo. A. Bretón. <i>Manifiesto</i> (1924). Influencia del inconsciente y los sueños. Escritura automática. • Cine: Buñuel (1929), «Le chien andalou» (El perro andaluz) y «L'Age d'or» (La edad de oro). f) Ultraísmo. España. Cansinos-Asséns. Lo nuevo. Asimilación de los ismos europeos. g) Existencialismo. Influencia de corrientes filosóficas en la literatura: Sartre, <i>La náusea</i> (1938). A. Camus, <i>El mito de Sísifo</i> (1942). Centenario de la muerte de Kierkegaard (1955).

Tabla 2. La llegada de la Primera Guerra Mundial y años veinte en Europa¹⁰

Debido a la influencia de la revolución industrial en la sociedad, el origen del Modernismo se ha encontrado en la construcción en hierro y el uso del cristal, en la influencia de los pintores impresionistas, simbolistas y prerrafaelitas, en las formas curvas inspiradas en la naturaleza y en el estilo oriental de Japón. La intención era crear un arte nuevo, moderno, en el que los jóvenes se veían identificados, pero libre de academicismos y de realismos.

Dependiendo del país se denominó de una manera diferente¹¹, pero en todos ellos las ideas y corrientes modernas eran las mismas. Comenzó en Inglaterra a la vez que en Francia y Bélgica, como “Modern Style” y “Art Nouveau”, respectivamente, desde donde se extendió al resto de Europa e incluso América, llamándose en cada país según el sentido que le da la propia lengua. Así, en Alemania y Países escandinavos se lo conoce como “Jugendstil”, en Italia “Liberty” o “Floreale”, en España “Modernismo” y en Portugal “Arte Nova”.

La idea principal que movía a este estilo era la democratización del arte, convertir en objetos de calidad artística aquellos elementos cotidianos de cualquier entorno, desde

¹⁰ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *Modernismo y 98: Rubén Darío*. Madrid: Cincel, 1980, p. 7.

¹¹ Modernismo (arte). Wikipedia, la enciclopedia libre 2016:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Modernismo_\(arte\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Modernismo_(arte))

la pintura, la arquitectura, la escultura y el mobiliario, hasta la joyería, la cristalería, la cerámica, las artes decorativas y las artes gráficas, con la exaltación de las técnicas artesanales y la acogida de la máquina.

1.2. El Modernismo en España

El comienzo de siglo trajo consigo una serie de circunstancias negativas para España y la tenencia de sus últimos territorios. La pérdida de Filipinas, Cuba y Puerto Rico marcaron una honda huella de humillación al Imperio que una vez fue tan amplio como variado en cultura, gentes y extensión. Sin embargo, estos hechos se veían venir desde hacía unos años, ya que los artistas y literatos del Romanticismo liberal habían sentido una intranquilidad y malestar semejante a la generación modernista. Ese estado de ánimo se contagió tanto a intelectuales como a artistas, quedando reflejados en la temática de sus obras de manera conjunta y compartida; no es casualidad que el contexto militar, político, social y económico del momento propiciaran este sentimiento común que les preocupaba a todos de manera generalizada.

ESPAÑA: FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX			
SITUACION HISTORICA	SITUACION SOCIAL Y CIENTIFICA	PENSAMIENTO	LAS ARTES
1868. Revolución de Septiembre. Destronamiento de Isabel II. Instauración de un gobierno provisional (Prim). Comienzo de la insurrección cubana. 1870. Amadeo de Saboya, elegido rey de España. Monarquía constitucional. Asesinato de Prim. 1873. Abdicación de Amadeo I. 1874. Pronunciamiento de Martínez Campos. Proclamación de Alfonso XII rey de España. 1885-1902. Regencia de María Cristina. Proyectos para resolver el problema cubano. 1896. Guerra de Cuba. Tratado de París. Pérdida de las colonias americanas. 1902-1923. Alfonso XIII. Sucesión de diferentes gobiernos. 1923-1930. Dictadura de Primo de Rivera y caída de la Monarquía. 1931. Segunda República. 1936. Alzamiento del general Franco.	<ul style="list-style-type: none"> • Apertura hacia el liberalismo. • Crecimiento de la población. • Desarrollo de núcleos urbanos procedentes de la población urbana. 1868-78. Guerra en Cuba con pérdida de gran número de españoles. <ul style="list-style-type: none"> • Problemas económicos derivados de los agrarios (escasez de cultivos, zonas yermas, etc.). • Industrialización deficiente. • Desigualdades económicas y desequilibrios regionales: hambre en Andalucía y Extremadura). • Problemas sociales. Difusión del socialismo. • Influencia eclesiástica: <i>Círculos Obreros</i> y <i>Congresos Sociales</i>. • Ramón y Cajal (1852-1934). • Gregorio Marañón (1887-1960). 	1874-1898. Conflicto entre racionalismo - positivismo - realismo. <ul style="list-style-type: none"> • Influencia del krausismo (filosofía fundada en la conciliación del teísmo y panteísmo). 1876. Institución Libre de Enseñanza. Enfrentamiento entre krausistas institucionistas (Giner de los Ríos, Azcárate) y tradicionalistas (Orvio, Menéndez y Pelayo). 1890-1902. Regeneracionismo. Joaquín Costa, Mallada, Picavea. 1898. Acercamiento de los intelectuales a la realidad nacional. Apogeo de la mentalidad crítica. 1913-1931. Entrada de las masas en la cultura crítica. 1900-1936. Influencia del pasado (histórico-artístico) español en los intelectuales.	<ul style="list-style-type: none"> • Gaudí (1852-1926). Creador de un nuevo estilo arquitectónico: «Parque Güell» y «Templo de la Sagrada Familia» (Misticismo). • Rusiñol (1861-1931). Pintor de jardines: «Jardines de España». • Redescubrimiento de la pintura de El Greco. • Picasso (1881-1973). Diferentes épocas: realista, azul, rosa, negra, cubista, analítica, etc. • J. Miró. • S. Dalí. • P. Casals (1876-1973). Representante de la música contemporánea.

Tabla 3. Antecedentes y período del Modernismo en España¹²

¹² SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *Modernismo y 98: Rubén Darío*. Madrid: Cincel, 1980, p. 8.

El tono desencantado que caracterizó a esta generación y su punto de vista un tanto pesimista de la situación del país se tradujo en un momento adecuado para la reflexión e introspección que les ayudó a comprender la raíz del problema, para terminar con un arraigado deseo de regeneracionismo que creían que debía nacer de lo más profundo, desde el origen de la tradición cultural, nutriéndose de los momentos de mayor esplendor del país. Aunque se tratara a ésta como una generación profundamente descontenta y marcada por un deseo de cambiar la situación y superar los obstáculos que se presentaron en la sociedad de su tiempo, sus intelectuales y artistas fueron capaces de analizar la realidad desde fuera y así echar la vista atrás para inspirarse en los valores esenciales del pasado¹³, lo que a la vez pudo conllevar a un cierre de las creencias espirituales, a las que ganaban terreno las corrientes renovadoras que llevaban desarrollándose varios años antes en Europa, por lo que ya estaban bastante consolidadas y definidas en comparación con España.

A principios del siglo XX, Madrid, capital del país, se encontraba en un momento de poco esplendor económico¹⁴, su cultura no se extendía más allá de sus límites y su encanto no podía compararse con otras ciudades españolas más cercanas a las fronteras internacionales, como es el caso de aquellas de la Comunidad de Cataluña. La economía se sustentaba de forma artificial por las medidas proteccionistas que se habían aplicado desde la Restauración de la monarquía, medidas que sólo favorecían a unos pocos que habían sabido identificar sus intereses con los del país, según la opinión pública.

La ignorancia generalizada vivió imperturbable y ajena a los cambios que se estaban llevando a cabo en el resto de Europa, en comparación con el resto de esas otras ciudades más alejadas del centro geográfico del país, que mostraban una actitud más abierta y con una mayor influencia económica y cultural que les llegaba desde el otro lado de sus fronteras, con lo que se había establecido una burguesía industrial destacable por sus variados intereses, virtudes e inquietudes. A esto hay que añadir los estamentos sociales, que aún estaban divididos en realidades claramente diferenciadas. Por un lado estaba la alta burguesía financiera y los aristócratas, junto con una pequeña burguesía dedicada a los servicios y empleos de funcionariado, y por otro el resto de población de la provincia, trabajadores del campo que vivían una existencia dura, marcada por la inexistente actualización de técnicas y herramientas de labranza y cría de animales, como ya lo habían hecho muchas otras generaciones de

¹³ ORDIERES DÍEZ, Isabel. Modernidad y vanguardia, al encuentro del futuro: de la generación del 98 a la del 27, regeneracionismo y búsqueda de identidad nacional. En: *Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. Volumen II, del Barroco al siglo XX*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico (etc.), 2007, p. 397.

¹⁴ *Ibidem*. ORDIERES DÍEZ, Isabel. Modernidad y vanguardia, al encuentro del futuro: de la generación del 98 a la del 27, regeneracionismo y búsqueda de identidad nacional. En: *Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. Volumen II, del Barroco al siglo XX*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico (etc.), 2007, p. 398.

campesinos antes que ellos. La revolución industrial todavía tardaría en llegar, y el grado de analfabetismo que imperaba de forma generalizada era un desafío por superar que los diferenciaba aún más de sus vecinos de la capital.

En Cataluña, el sentimiento regeneracionista, la predisposición al cambio y la mentalidad colectiva iban a la par que el resto de países de Europa; la temprana revolución industrial que experimentó en comparación con el resto de ciudades españolas de la época creó un entorno social y económico más favorable para romper con lo caduco y viejo. Este hecho también propició la aceptación de ideas nuevas que aportaran novedad. Consiguieron mezclar el sentir popular y la identidad como pueblo, acudiendo a las tradiciones culturales y artísticas de la Edad Media, con esas nuevas corrientes e ideas europeas. Siguiendo esta línea, fue fraguándose un movimiento surgido de la *Renaixença*¹⁵ –a mediados del siglo XIX– que terminó de tomar forma a finales de siglo y principios del XX en un estilo con carácter propio y gran ambición creativa, apoyado además por un mecenazgo dispuesto a invertir en obras distintivas de valor identitario, de las cuales surgieron grandes artistas como Gaudí en la arquitectura o Alexandre de Riquer, Josep y Patrici Pascó¹⁶ y Triadó¹⁷, entre otros, en la ilustración. Este nuevo estilo que salpicó todos los aspectos de la vida cultural se llamó Modernismo.

2. El arte en lo cotidiano: los libros del momento

La naciente revolución industrial y toda la infraestructura que trae consigo hacen que el proceso de elaboración del libro sufra numerosas modificaciones –introducción de nuevas técnicas, maquinaria y herramientas, actualización de materiales, etc.– con lo que se deja claro que la invención de Gutenberg sirvió para que en estos años de innovación se introdujeran mejoras, de manera que podemos decir que llegados al siglo XX la producción del libro alcanzó su máximo desarrollo.

2.1. El libro de editorial

Símbolo de conocimiento, el libro pasa de ser un objeto de lujo propiedad de una minoría influyente, ya a comienzos del siglo XX, a estar accesible a todo tipo de públicos, con una predisposición favorable al acceso a contenidos variados que satisficieran al perfil de lector tan heterogéneo que se presentaba, de diferentes edades e intereses, motivado a leer en un ambiente intelectual en auge. Sin escatimar

¹⁵ Vid nota 7.

¹⁶ Padre e hijo, respectivamente.

¹⁷ QUINEY URBIETA, Aitor. Josep Triadó i Mayol, un ilustrador de llibres de la època Modernista [en línia]. *Moralia: revista de estudis modernistes*. 2010, núm. 9, p. 12.

en el buen gusto de sus cubiertas –unas veces más coloridas y sugerentes, otras veces sencillas y elegantes con colores más suaves– y cuidando los detalles del interior, estos libros se crearon para llamar la atención, sugerir, invitar al lector a adentrarse en sus páginas.

Desde novelas de todo tipo hasta prácticos almanaques¹⁸, pasando por los atemporales diccionarios, biografías de gente ilustre o destacada, o libros de liturgia, rezos y misales, la gran variedad de tipos de lectura que se ofrecía abarcaba y cubría las necesidades de los usuarios en todos los aspectos de la vida.

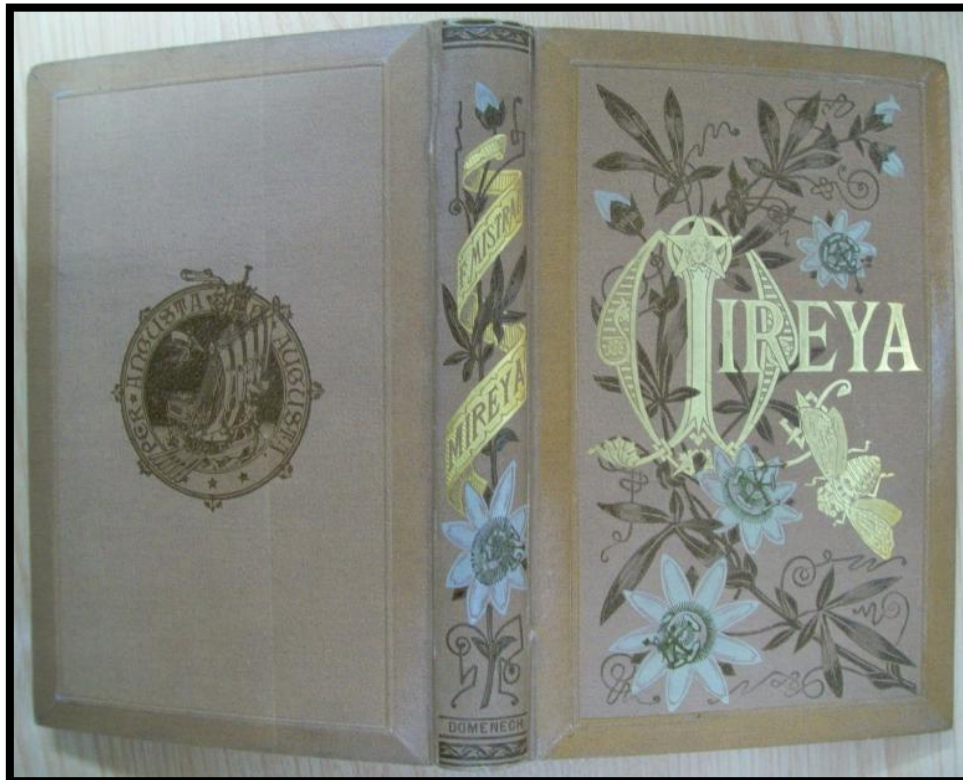


Imagen 1. Encuadernación de editorial de *Mireya: poema provenzal*¹⁹

2.2. El libro joya o de lujo

Con el libro como objeto de arte, de calidades superiores a los libros de editorial en la naturaleza de sus materiales, se buscaba un perfeccionamiento y armonía tanto en las formas como en el contenido, prestando atención a todos los elementos que intervienen en su aspecto y contenido, con lo que se consigue hablar de arte desde el principio de su elaboración: desde el escritor, que en muchas ocasiones realizaba un

¹⁸ En el apartado 10 de este trabajo se analiza el *Almanaque para el año 1910* de la editorial Bailly-Bailliere e hijos, que sirve de acercamiento a las características y contenido de este tipo de obras.

¹⁹ BARALLAT Y FALGUERA, Celestino. *Mireya: poema provenzal de Federico Mistral*. Serra, Enrique (il.). Barcelona: [E. Domenech y C.ª], 1882 (Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca).

seguimiento de su obra después de que saliera de sus manos²⁰, pasando por el editor, el impresor y el librero, hasta los lectores, para que el resultado final fuera coherente con lo que pretendía transmitir.

Un ejemplo del cuidado que se ponía en los detalles en las ediciones de los libros de la época y la observación de cada uno de los elementos que componen el libro se puede apreciar en el propio papel, que en ocasiones era de diferentes tipos o colores, en las tintas, que aparte de utilizar tipologías de diversa naturaleza y fórmula, también se observaban diferentes colores a lo largo de la misma obra²¹, o en los materiales de los que estaban hechas las encuadernaciones, que de nuevo, como comentábamos anteriormente, tratan de convertir al libro, elemento común y cotidiano, en una obra de arte.

Inherentes a este tipo de ediciones se dan, en bastantes ocasiones, otra serie de elementos considerados en este trabajo como externos. Ejemplo de esto son los exlibris o marcas de propiedad del lector. El propietario del libro hacía que un artista ilustrador incorporara un dibujo –con o sin lema– acompañado de su nombre, ya no sólo con la intención de indicar que el libro que ha adquirido le pertenecía, sino con la de terminar de aportar belleza y singularidad a esa pieza de su colección, tal era el espíritu de refinamiento y distinción que embargaba la época, y de esta manera crear un ejemplar único.

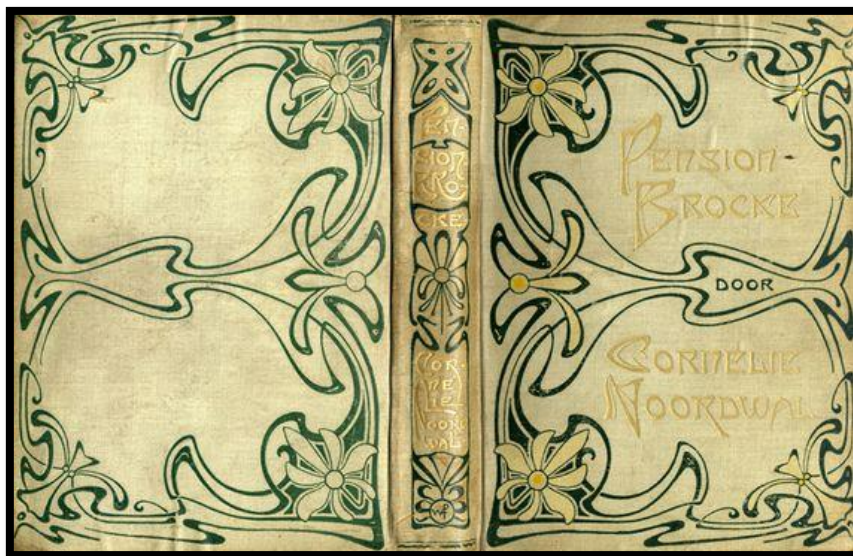


Imagen 2. Encuadernación de lujo diseñada por W. F. A. Pothast²²

²⁰ SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*. 2003, núm. 21, p. 301-318.

²¹ MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea, 1999, p. 179, y SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*. 2003, núm. 21, p. 301-318.

²² La imagen 2, guardada desde el perfil de Pinterest del Museo The Wolfsonian-FIU (Florida) <https://es.pinterest.com/wolfsonian/>, forma parte del tablero de Pinterest “Encuadernaciones modernistas”, de elaboración propia, que puede verse en el siguiente enlace: <http://pin.it/NxJWIQ9>.

Sin embargo, como los denominamos “pieza de colección”, no hay que olvidar que estos libros eran objetos destinados a un público selecto y amante de los mismos en igual o mayor medida que de la lectura, por lo que no es de extrañar que estos pequeños objetos de arte no estuvieran al alcance de todo el público y que se cuenten escasos ejemplares de una misma tirada debido a su peculiaridad o extrañeza, o que, por los elementos externos que puedan tener, no existan otros como ellos.

El tratamiento del libro como un objeto más no fue del gusto de todos los editores, por lo que se rebelaron de alguna manera contra la industrialización y la producción de libros en grandes cantidades. Adelantos como las máquinas de impresión automáticas y la ilustración mediante fotograbado fueron instrumento y técnica que rechazaron, y esto unido a la nueva imagen que estaba tomando el libro para hacerlo más atractivo e interesante para el público, a la vez que se convertía en un objeto más barato, les parecía poco menos que una aberración. De esta manera, se comenzó en Cataluña un movimiento de protesta que quería volver al libro de artesanía y de calidad, por lo que la bibliofilia se vivió de forma intensa en esta comunidad. Los precursores fueron Joan Oliva i Milá, Mariano Aguiló y sobre todo Eudald Canibell²³.

3. Prensa y publicaciones periódicas modernistas

Debido al auge que experimentó la prensa, materializado en el gran aumento de la producción de números, surgieron también muchas revistas, almanaques, semanarios y otras publicaciones periódicas a partir del último cuarto del siglo XIX. Unas tuvieron una vida corta de sólo algunos meses (“La Ilustración de la mujer” (Madrid, 1875-1876); “Atlántico” (Madrid, 1929-1930)) o unos pocos años (“Revista ibérica de exlibris” (1903-1906); “Barcelona cómica” (1889-1900)), que parece ser lo más común en este entorno²⁴, mientras que otras tuvieron más éxito, tanto económico como con el público, lo que permitió que perduraran en el tiempo varias décadas (“La Ilustración Española y Americana” (1869-1918); “La Ilustración artística” (1882-1915)), no exentas de sufrir cambios durante el proceso, o incluso llegar hasta nuestros días (“Blanco y Negro: revista ilustrada” (1891-2000)). Para realizar un acercamiento a publicaciones con cierta importancia en la época vamos a observar una revista fundada en Madrid y otra en Barcelona, la primera por la introducción de la imagen de una forma innovadora y la segunda por responder a una tendencia muy específica relacionada con los exlibris en la comunidad de Cataluña.

²³ MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.). Historia de la edición en España (1836-1936). Madrid: Marcial Pons, 2001, p. 255.

²⁴ En la tabla del Listado completo de títulos de la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España se observa esa fluctuación de nacimientos y extinciones de títulos de revistas: http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/docs/tabla_listadocompleto.pdf.

3.1. “Blanco y Negro: revista ilustrada” (1891-1939): su primera etapa

Esta revista nació como un semanario independiente, fundado por Torcuato Luca de Tena²⁵, que se publicaba todos los sábados, con la sede de su Administración en Claudio Coello, 84, Madrid, y se vendía con un precio de 20 céntimos por número suelto en toda España²⁶. Continuó publicándose de manera ininterrumpida hasta que, por circunstancias de la Guerra Civil, paró su actividad. Sin embargo, décadas más tarde la volvió a reanudar, hasta llegar a nuestros días.

Al observar el documento, se le trata tanto de revista como de periódico, aunque por sus características es más adecuado hablar de revista, como el subtítulo de la propia publicación indica. Un ejemplo de la ambivalencia de su designación es que, como eslogan o lema promocional de la revista, se puede leer en la página de derechos: “Es el periódico ilustrado de mayor circulación en España”.

La información que prestan a los lectores potenciales y suscriptores, organizada en la cabecera de la página de derechos, es la siguiente:

ADVERTENCIAS

Las suscripciones empiezan siempre en el primer número de cada mes. Pago adelantado en sellos de correos, libranzas ó letras de fácil cobro. Número atrasado 30 céntimos.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN		
Madrid.	– Trimestre.....	2,50 ptas.
“	Año.....	9 ptas.
Provincias y Portugal.	– Trimestre.....	3 ptas.
“	“ Año.....	11 ptas.
Ultramar y Extranjero.	– Semestre.....	9 ptas.
“	“ Año.....	17 ptas.

²⁵ Comprobación directa en la fuente principal y en el artículo de Wikipedia. *Blanco y Negro* (revista). Wikipedia, la enciclopedia libre 2016: [https://es.wikipedia.org/wiki/Blanco_y_Negro_\(revista\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Blanco_y_Negro_(revista)).

²⁶ Aunque se haga esta afirmación, probablemente teñida de autopromoción, luego se observa que en la relación de precios de suscripciones a disposición de los lectores se especifica una tarifa diferente, dependiendo de la zona de España o Portugal a la que se vaya a enviar la revista, y también su precio se encarece hasta los 30 y 50 céntimos en el caso de números extraordinarios o especiales, respectivamente.

SUSCRIPCIONES

Se admiten en la papelería de D. Andrés García, Alcalá, 23, y en las librerías de Fe, Carrera de San Jerónimo, 2; San Martín, Puerta del Sol, 6; E. Capdeville, Plaza de Santa Ana, 9; Suárez, Preciados, 48; Gutenberg, Príncipe, 14; Romo y Füssel, Alcalá, 5.

En todos los números se dedica un espacio para dirigirse a los lectores, basándose en las cartas que recibiera la revista de los mismos. Un ejemplo anecdótico es este, tomado del número de enero de 1895, en el que se hace referencia al de 29 de diciembre de 1894:

“AL PÚBLICO

En la imposibilidad de contestar una por una las infinitas cartas que hemos recibido felicitándonos por nuestro número extraordinario de Navidad, damos desde aquí las más sinceras gracias á cuantos nos han honrado con sus elogios, y al público en general, que se apresuró a agotar nuestra considerable tirada de cuarenta y dos mil ejemplares.

Pero como no hay rosas sin espinas, mezcladas con las alabanzas hemos recibido también algunas quejas motivadas por la gran cantidad de anuncios que acompañaban á dicho número. Lo infundado de dichas quejas se demuestra sólo con recordar que nosotros ofrecimos y cumplimos fielmente publicar *cuarenta páginas de texto y grabados, equivalentes á dos números y medio de los ordinarios*. Dos números y medio cuestan cincuenta céntimos, que es el precio á que hemos vendido nuestro número extraordinario. Como aguinaldo dimos en él á nuestros favorecedores papel blanco de doble precio que el usado comunmente, impresión en cinco tintas y cubierta de papel japonés estampada en oro, azul y rojo. Además de esto, si descontamos de las veinticuatro páginas de anuncios las dos que ocupa el índice del tomo de 1894, que siempre se consideran como de texto, resulta que éste contaba en realidad de cuarenta y dos páginas, quedando sólo veintidós de anuncios y bibliografía.

Creemos haber desvanecido cumplidamente los reparos de algunos de nuestros lectores.”

Con ilustraciones y fotografías en blanco y negro o escala de grises en todos los números de forma normal desde su creación –lo que se considera toda una novedad en este tipo de prensa–, en números especiales como el extraordinario de Navidad o almanaques, publicados a principios de año, se encuentran sin embargo impresos los grabados y algunas imágenes en tintas de colores, como el naranja, sepia o diferentes tonalidades de negro, que van desde la base azulada o verdosa a la roja, y fotografías o ilustraciones coloreadas. El uso de papel *couché* para las páginas es notable en esta publicación, cuyas hojas presentan un tacto suave y son de buena calidad para fijar las tintas de imprenta, gracias a lo cual los textos e imágenes de la revista se ven nítidos y

bien definidos. También son destacables los pequeños, medianos y grandes anuncios que ocupan páginas enteras –en ocasiones se encuentran en la página de derechos de la revista, además de en las páginas específicamente destinadas a promocionar productos, servicios o negocios– redactados con originalidad para despertar la curiosidad o la necesidad de consumo de los lectores. Están diseñados en diferentes tamaños, formas y acompañados de pequeños dibujos, grabados u orlas decorativas, y separados entre ellos por un filete sencillo.



Imagen 3. Páginas de pequeños y medianos anuncios publicitarios²⁷, Blanco y Negro: revista ilustrada (1894)

En esta publicación, Eulogio Varela (1868-1955), que fue uno de los creadores más relevantes de nuestro país, se dio a conocer dibujando mujeres. Un ejemplo de su arte está en los números de los años 1900 y 1901. Además de ilustrar, también era diseñador, pintor y decorador, por lo que escribió varias obras, como pueden ser: “Temas de composición decorativa”, “Tratado de perspectiva” y “La letra y su teoría constructiva”, en la que trata la caligrafía.

²⁷ Blanco y Negro: revista ilustrada. Torcuato Luca de Tena. 1894, tomo IV, núm. 191. Madrid: Blanco y Negro, 1891-2000. (Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca).

3.1.1. “Crónica gráfica de 1905”

Con esta obra, publicada tras verse cumplido el año con un gran trabajo gráfico y de documentación, la revista Blanco y Negro ofrece al público un recorrido por los acontecimientos más importantes, destacados o curiosos que acontecieron en 1905 con textos simples y explicativos, poniendo como protagonistas a las fotografías de reportaje periodístico o de retrato, en un suplemento de gran valor informativo. Al final del documento se facilita un índice alfabético de “sucesos”, en los que aparecen nombres propios de lugares o personas seguidos de una breve explicación y la página donde encontrar cada uno, así como otro índice con la relación de “retratos” en el que se hacen constar los nombres de las personas fotografiadas con el formato “apellido/s (nombre)”, mientras que los nombres de la realeza, de grupos de personas con denominación propia o los pseudónimos se expresan en orden directo, para facilitar la búsqueda.

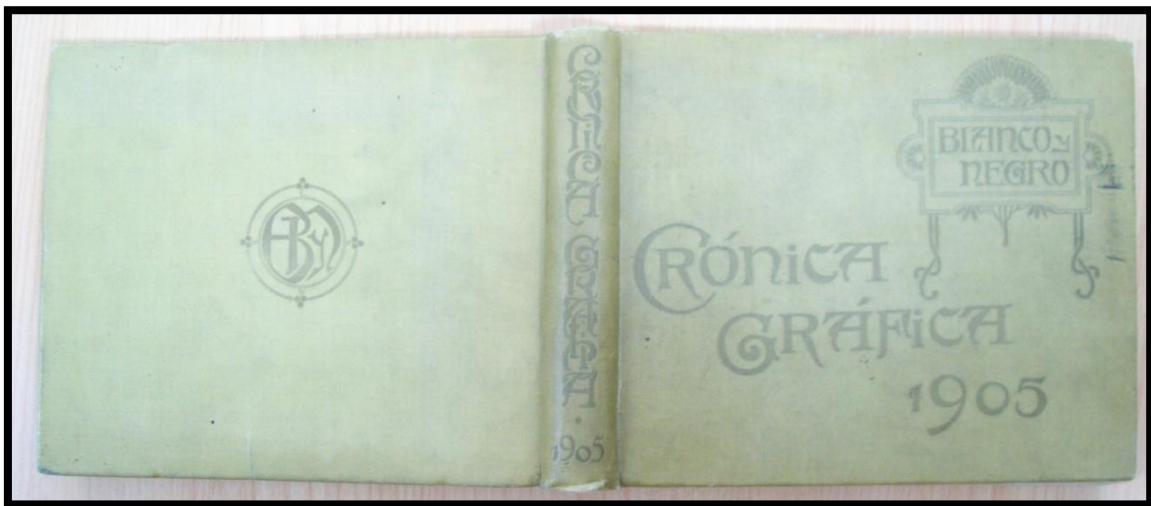


Imagen 4. Encuadernación de Crónica Gráfica de 1905, realizada en tela.

Tanto al principio de la publicación como al final, la Redacción de la revista se dirige a los lectores para contarles la finalidad de “Crónica gráfica de 1905”, qué se recoge en ella, si han conseguido lo que perseguían al sacarla a la luz pública, así como unas reflexiones sobre las necesidades de información de los lectores y el papel que juega la revista para solventarlas. A continuación se pueden leer ambos textos, extraídos de la obra:

“AL COMENZAR EL AÑO

Nos proponemos recoger en esta Crónica el conjunto de notas y datos que constituyen la llamada actualidad palpitante. Separada del cuerpo del periódico esta sección, aspiramos a formar parte con ella una verdadera Historia gráfica del año en todos los aspectos interesantes que la realidad ofrece. De esta manera creemos satisfacer en la mejor forma posible la necesidad de informaciones y noticias

experimentada por todo lector de periódicos y revistas, sin mermar en lo más mínimo, sino antes bien aumentando considerablemente la parte literaria y artística de BLANCO Y NEGRO. La experiencia y las indicaciones claras del público, á quien debemos tan constantes favores y de quien aprendemos todos los días, nos han enseñado que si el cuadro, el dibujo, la poesía y el cuento le interesan y agradan, tampoco puede prescindir de que la revista refleje en algunas de sus páginas la realidad concreta y cotidiana, que es, en definitiva, la gran cantera de donde sacan sus asuntos pintores y dibujantes, poetas y noveladores. A todo el que lee le gusta forjarse sus novelas y sus dramas imaginativos aprovechando los elementos reales que la fotografía y la información le ofrecen; y si no tiene fantasía para ello, por lo menos le halaga el poder reproducir, con auxilio de tales datos, las formas y condiciones en que se han ofrecido y desarrollado los sucesos á que las noticias de la Prensa no ilustrada se refieren. En fin, no hay ninguna persona regularmente culta que no desee poseer, como en abreviado «memorandum», el resumen de cuanto ha ocurrido en un año de su existencia, porque con los sucesos de la vida pública se asocian y relacionan los de la privada, por muy apartado que se viva del movimiento social.

La CRÓNICA GRÁFICA DEL AÑO 1905 formará, al terminar este año, un grueso volumen de 416 páginas, que constituirá el índice de cuantos sucesos memorables hayan ocurrido en el año. BLANCO Y NEGRO²⁸



Imagen 5. Noticia de la muerte del poeta Gabriel y Galán, y de la organización de la fiesta de Reyes por la Srta. Doña María Josefa Samá, aristócrata barcelonesa y presidenta de la Junta organizadora, enero de 1905²⁹.

²⁸ *Crónica Gráfica de 1905*. Madrid: Blanco y Negro, 1905, p. 2 [suplemento de Blanco y Negro] (Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca).

“AL TERMINAR EL AÑO

Hemos cumplido la promesa que hicimos al lector en la primera página de esta Crónica gráfica. Los más culminantes acontecimientos acaecidos en el mundo durante el año de 1905, registrados quedan en los portfolios precedentes.

Retratos de personajes ilustres, de guerreros, de artistas y sabios; gran copia de noticias importantes, de sucesos varios de la guerra ruso-japonesa, de las Conferencias de la paz, que hoy, por fortuna, impera en el mundo; reproducciones de monumentos, cuadros, estatuas; referencia de los viajes de reyes y príncipes; rápidas narraciones de los movimientos revolucionarios, de las huelgas; relatos breves de lo ocurrido en Exposiciones y certámenes artísticos é industriales; nota de los inventos; la extraña y diversa variedad, en fin, de los hechos que integran la historia del año 1905, escrita queda y gráficamente relatada.

No es tiempo todavía de deducir una enseñanza de los hechos anteriores, ni si tal cosa se intentara sería posible conseguirla; porque si es cierto que siempre de los actos de los hombres se desprende una filosofía, una ley de vida, se hace preciso, para extraer de esos hechos una norma práctica, discernir cuáles de ellos tienen más importancia y ejercen mayor influencia en los hechos ulteriores, y tal criterio sólo se obtiene dejando que el tiempo depure y fije lo que es esencial y lo que es accesorio.

Las primeras materias ahí están; de ellas veremos cuáles merecen páginas en la historia humana y cuáles perecen y se olvidan, yendo á engrosar el depósito de lo anónimo, que es como el fondo borroso en que se mueven las figuras del gran cuadro histórico. LA REDACCIÓN³⁰”

Sin duda, se trata de una publicación de singular tinte intelectual en el campo de un joven periodismo del siglo XX, que recorre todo un año a través de las fotografías sin que el volumen de páginas resulte exagerado, con la intención de aportar al lector toda la información que necesite saber o recordar.

²⁹ *Crónica gráfica de 1905*. Madrid: Blanco y Negro, 1905, p. 16 [suplemento de Blanco y Negro] (Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca).

³⁰ *Crónica Gráfica de 1905*. Madrid: Blanco y Negro, 1905, p. 400 [suplemento de Blanco y Negro] (Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca).

3.2. “Revista ibérica de exlibris” (1903-1906)

Esta publicación³¹ surgió en 1903 a raíz de la importancia del movimiento sobre los exlibris que se produjo en España, sobre todo en Cataluña, y se dedicó a su estudio durante la etapa de máximo esplendor del Modernismo y de otras corrientes que se vieron influenciadas por él, como las *Arts and crafts*³². Este movimiento exlibristico se documentó por primera vez en 1875 y se extendió principalmente gracias a la Exposición Universal de 1898 de la Biblioteca Nacional de París, la Exposición de Bellas Artes de 1901, celebrada en Madrid, y la constitución en 1902 de la Associació d'Exlibristes Ibèrics. Muchos artistas, bibliófilos, coleccionistas, grabadores, intelectuales y escritores se unieron para sacar adelante publicaciones en esta revista, que incluye artículos en catalán, español y portugués, acompañados de una gran calidad gráfica³³, y que está especializada en esas pequeñas obras de arte, cuya finalidad es marcar a través de grabados, etiquetas o sellos el nombre del propietario de libros, y cuyo nombre “ex libris” como tal no aparecerá en el Diccionario de la Real Academia Española hasta 1927.

La revista comenzó a publicarse en 1903 y en ella convergen Ramón Miquel y Planas (1874-1950), fundador de la citada asociación, su hermano Josep Miquel i Planas, Josep Triadó (1870-1929), Pau Font de Rubinat (1860-1948), Víctor Oliva Sala (1884-1948), Alexandre de Riquer (1856-1920), Frederic J. Miracle, Joan Furnells, Eduard Puig i Valls, así como el abogado madrileño Manuel Conrotte³⁴.

Entre sus páginas se encuentra una espléndida colección de grabados y láminas encartadas, en ocasiones en varias tintas, sobre las que se acompañan investigaciones sobre los antecedentes históricos, descripciones físicas, transcripciones simbólicas de exlibris provenientes tanto de colecciones públicas como privadas, listas de coleccionistas, bibliografía, actualidad e inventarios ibéricos, como el índice-inventario de 537 exlibris de España y Portugal³⁵, útil para los artistas que quisieron extender su estudio a todo el territorio peninsular y también al extranjero.

³¹ *Revista ibérica de exlibris*. Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0004128288>.

³² En español “Artes y oficios”, de las que se puede considerar su fundador y máximo representante al británico William Morris, también íntimamente relacionado con el movimiento prerrafaelita en Reino Unido.

³³ *Revista ibérica de ex libris*. Hemeroteca, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/revista_iberica_ex_libris/.

³⁴ *Op. cit. Revista ibérica de exlibris*. Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0004128288>.

³⁵ *Ibidem. Revista ibérica de exlibris*. Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0004128288>.

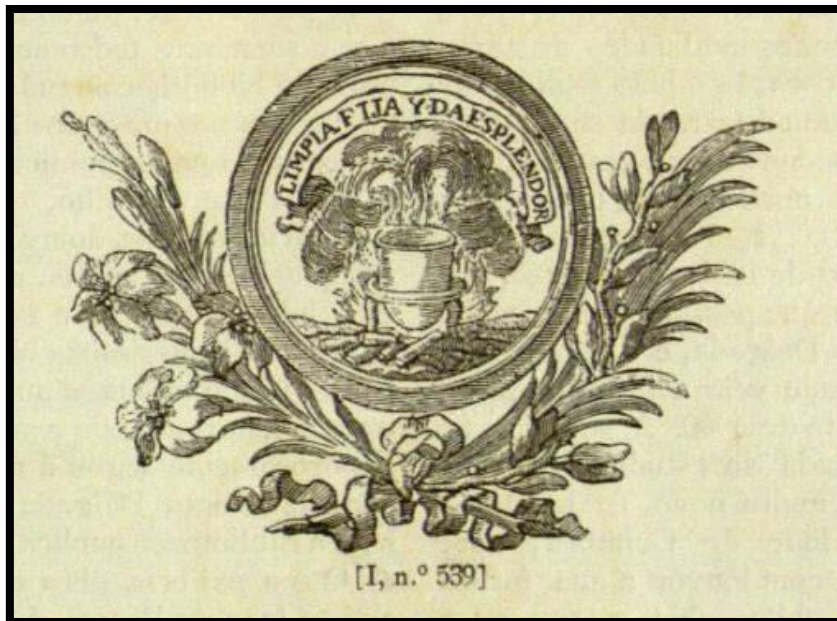


Imagen 6. Exlibris de la Real Academia Española³⁶

Con una periodicidad trimestral y la aparición de suplementos bibliográficos de forma ocasional, la revista consta de cuatro números anuales desde 1903 hasta 1906, cuidadosamente estampados, el primero por Joan Oliva y Milà, en la imprenta familiar del padre de Víctor Oliva, en la localidad de Villanueva y Geltrú, y los otros tres por Fidel Giró, en Barcelona, y las láminas se preparaban en la calcografía de J. Furnó³⁷.

El director artístico de la revista fue Josep Triadó, autor también de la cabecera, las cubiertas, la encuadernación y las guardas de la revista. El director literario de los dos primeros años fue Ramón Miquel y Planas, que en los dos siguientes fue sustituido por Triadó, quizá por diferencias en el grupo editor³⁸.

³⁶ *Revista ibérica de exlibris*. Alexandre de Riquer; Josep Triadó. 1904, vol. 2, núm. 1. Barcelona: imprenta Oliva, 1903-1906, p. 3.

³⁷ *Op. cit. Revista ibérica de exlibris*. Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0004128288>.

³⁸ *Ibidem. Revista ibérica de exlibris*. Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0004128288>.

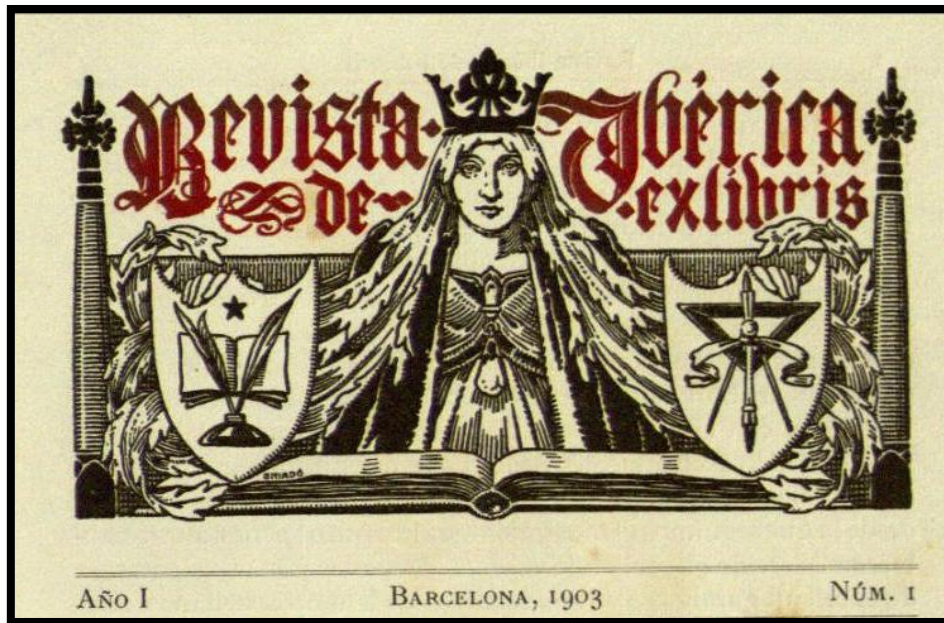


Imagen 7. Detalle de la cabecera del primer número de la *Revista ibérica de exlibris*, realizada por Josep Triadó³⁹

Esta revista representa, en un momento importante para los exlibris del Modernismo catalán, una publicación de gran calidad gráfica y tipográfica con una inquietud de difusión, materializada en su intención divulgativa, enmarcada en las artes gráficas. Cada volumen anual dispone de índices de artículos, grabados, suplementos e ilustraciones.

4. El cartel publicitario

Otro tipo de ejemplar que tuvo relevancia en la época, que por sus características permite al artista expresar su creatividad y a la vez encierra un poder comunicativo muy potente, es el cartel publicitario, documento de *ephemera* que, a pesar de estar pensado para una corta duración, fueron muchos amantes de estos pequeños tesoros los que se dedicaron a coleccionarlos⁴⁰.

Tras la revolución industrial crecieron exponencialmente el número de nuevos productos e inventos, y el nacimiento de gran cantidad de negocios prósperos que se convirtieron en grandes empresas necesitaron comunicarse con el público de una manera que permitiera traspasar fronteras y llegar a un mercado internacional, lo que promovió que invirtieran en una publicidad renovada y sugerente, que superara la que

³⁹ *Revista ibérica de exlibris*. Alexandre de Riquer; Josep Triadó. 1903, vol. 1, núm. 1. Barcelona: imprenta Oliva, 1903-1906, p. 1.

⁴⁰ *Vid. infra* La imagen, apartado 7 de este trabajo, p. 34.

se veía en la prensa diaria de la época, y en formatos nuevos. Así, el cartel⁴¹ va a resultar perfecto para este cometido.

A medida que avanzaba el siglo XIX se van mejorando las técnicas de grabado sobre piedra o litografía, inventada por Aloys Senefelder (1771-1834) en 1796 en Bohemia⁴², que paulatinamente se va utilizando en el cartel en blanco y negro. Es a partir de la litografía en color o cromolitografía cuando se produce un despertar del cartel como instrumento de difusión de productos o servicios, responsable de la cual es Godefroy Engelmann (1788-1839), que tras patentarla en 1837 en París, su hijo la divulgó desde su establecimiento familiar⁴³. Con este nuevo soporte de publicidad se crea un medio para comunicarse con una sociedad cada vez más cosmopolita, refinada y exigente, difundiendo un mensaje bien diferenciado de aquellos anuncios breves que salen en la prensa, simple pero elegante y flexible, que resulta económico y que favorece la participación de artistas de la época, que también dominaban y propagaban las técnicas litográficas. Carteles de formatos amplios, “creados para la contemplación colectiva y no siempre a corta distancia⁴⁴” con técnicas que admiten la creación de muchos ejemplares iguales en un corto espacio de tiempo. Aunque su mensaje y el soporte que lo contiene son fugaces y se deterioran con rapidez, también se buscaba a veces la perdurabilidad del cartel mediante el uso de azulejos o metal⁴⁵. Con él la publicidad toma un nuevo rumbo que va directo a la recreación y el disfrute visual, revelando la entrada a una nueva época.

Un especialista español, Enric Satué, valora así lo que supone la aparición de la cromolitografía⁴⁶:

“El color ha hecho el milagro de conceder al anuncio, en todas sus variantes, una atención artística expectante, sobre todo de la mano del cartel comercial litográfico. De una forma más o menos rudimentaria invade todos los soportes clásicos del impreso comercial y periodístico: tarjetas de visita y comerciales, papeles de cartas, calendarios, etiquetas, envases y embalajes, anuncios y carteles, cubiertas, ilustraciones y caricaturas de libros y revistas; en fin, todo soporte susceptible de ser impreso en litografía (comprendida la hojalata) sale a la calle el vestido con el traje de luces brillante, multicolor y maravilloso que la tecnología de la época ha conseguido

⁴¹ CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007, p. 61.

⁴² Actual República Checa.

⁴³ *Loc. cit.* CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007.

⁴⁴ *Ibidem.* CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007, p. 62.

⁴⁵ *Ibidem.* CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007.

⁴⁶ *Ibidem.* CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007.

rescatar de la caja mágica de las teorías físicas” (Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 1988).

En la ciudad que vio nacer la cromolitografía, París de la segunda mitad del siglo XIX, es donde podemos decir que surgió el cartel contemporáneo, favorecido sobre todo por Jules Cheret (1836-1933), impresor y artista que aprendió las técnicas litográficas en París y Londres. Es en 1866 cuando fundó un taller propio donde fue creando sus propios carteles. El precedente del cartel tal y como lo conocemos en la actualidad lo podemos encontrar en *Bal Valentino*, de 1867. Durante los siguientes 25 años Cheret llegó a producir varios centenares de carteles hasta que, por problemas de visión, redujo el ritmo hasta terminar por dejar el cartel y continuar con la pintura. Murió en su residencia de Niza, a la que se mudó por cuestiones de salud, y donde hay un museo dedicado a él.



Imagen 8. Junto a Cheret, Toulouse-Lautrec y Mucha son los grandes cartelistas de fin de siglo en Francia, los dos últimos aportan estilos propios, fácilmente identificables⁴⁷

⁴⁷ CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007, p. 63.



Imagen 9. La influencia de Cheret es profunda en el cartelismo europeo, como se hace patente en este cartel francés de principios del siglo XX⁴⁸

En pleno apogeo del Modernismo, el cartel fue donde experimentó su mayor importancia y la consolidación como soporte. Es el momento en el que deja su huella, y el interés por el arte de los carteles crece en los cartelistas. Alphonse Mucha (1860-1939), artista nacido en la República Checa, se considera como el mayor exponente del cartel del Modernismo. Desde que diseña el cartel para la obra de teatro “Gismonda”, para la actriz Sarah Bernhardt, no paró de recibir encargos. Su estilo definido y diferente a todo lo que existía hasta el momento, con sus trazos ondulados, trabajados fondos decorados de vegetación y entramados, colores suaves, la figura sinuosa, el evidente diseño orientalizante⁴⁹ y el mundo bizantino por el que estaba influido daban como resultado creaciones de gran belleza que cautivan al espectador. Sus carteles publicitarios hacen una alusión mínima al producto que pretenden promocionar, dándoles total protagonismo a sus figuras femeninas idealizadas.

⁴⁸ *Ibidem*. CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007.

⁴⁹ Etapa que vivieron las distintas regiones de Grecia desde finales del siglo VIII a. C. y durante el siglo VII a. C., denominada así por la influencia que experimentaron, venida de pueblos más orientales como Fenicia o Asiria en su etapa final, que muestran nuevos materiales (tejidos, marfiles), manufacturas y técnicas artísticas griegas durante este período.



Imagen 10. En Gran Bretaña, como en EE.UU., no arraiga el cartel modernista y dominará siempre un cartel más práctico, de dibujo cuidado pero anodino, aunque no exento de sentido del humor⁵⁰

5. Editores, escritores e ilustradores de libros

A principios del siglo XX, con cierta trayectoria en los últimos años del siglo XIX, los editores comenzaron a focalizar y diferenciar su actividad profesional y los rasgos característicos de otros empresarios del sector de la producción y comercio del libro, como son los impresores y libreros, poniendo mucho de su parte mediante tareas técnicas e intelectuales de selección de textos, elección de formatos y tamaños, tipografías, ilustraciones, tipo de papel, de carácter más general, hasta los detalles más específicos dentro de la estructura del libro, como el tipo de paginación y la disposición de la misma en una determinada posición dentro del libro, anchura de los márgenes, etc., y también las características que va a tener la encuadernación (material, color, ornamentación...), de manera que todos estos elementos al unísono mostraran la obra terminada con cierta coherencia entre la temática de su contenido y los elementos formales, pensando en complacer al público.

El editor debía estar al tanto de las tendencias en los gustos y preferencias del público, ya que, en su rol mediador entre las obras intelectuales y su materialización en un objeto de compra, se mantenía permanentemente en contacto con las opiniones de la gente, intereses e inquietudes literarios que podía transformar o convertir en lo que los compradores-lectores querían encontrar.

⁵⁰ CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007, p. 65.

Un ejemplo de editor innovador, que cambió la forma de entender la edición y ofrecer literatura fue Saturnino Calleja (1853-1915)⁵¹, provocando también que las tendencias de compra y tipos de lectura experimentaran una transformación al especializarse en el público infantil, lo que también le trajo competencia⁵² al ver la respuesta positiva que generó en la sociedad. La editorial Calleja (1876-1958) puso a disposición de la población obras a precios más económicos debido a las grandes cantidades de libros que se imprimían en cada tirada, con literatura tanto infantil como para un público adulto, aunque ésta era enfocada al magisterio y a la pedagogía, tan prendado estaba él mismo del mundo de la cultura y la educación. Nacido en Burgos, Saturnino se trasladó en su adolescencia a vivir a Madrid con su familia y creció alrededor del negocio de su padre, una librería y taller de encuadernación de la calle de la Paz. Tras comprarla en 1879⁵³, llegó a convertirla con el paso de los años en lo que sería la editorial más importante y conocida no sólo en España, sino también en Latinoamérica y Filipinas.



Imagen 11. Cuentos de Calleja con estuche⁵⁴

⁵¹ FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, Enrique. *Saturnino Calleja y su editorial: los cuentos de Calleja y mucho más*. Calleja, Juan Luis (pról.). Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.

⁵² La editorial Hijos de Santiago Rodríguez fue la siguiente editorial especializada en literatura infantil tras el éxito de Calleja: GARCÍA PADRINO, Jaime. Las lecturas infantiles. En: *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, p. 740.

⁵³ Observamos que la fecha de compra y fundación de la editorial (1879) no coincide con la que Saturnino Calleja hace constar en los pies de imprenta de los libros que edita (1876), pero la explicación está en que se utilizó la fecha de apertura del negocio familiar en la calle La Paz de Madrid, que casualmente también coincide con la fecha de fundación de la Institución Libre de Enseñanza.

⁵⁴ *Los populares "cuentos de Calleja" se exponen en la Biblioteca Nacional*. Invasores de Marte [Blog Internet]. 26 junio 2015: <https://invasoresdemarte.wordpress.com/2015/06/26/los-populares-cuentos-de-calleja-se-exponen-en-la-biblioteca-nacional/>.

En ese momento, en el que la tasa de analfabetismo era muy elevada, el sistema educativo del país era muy deficiente y no estaba puesta en valor la figura del maestro, intervino Calleja. En los libros que salían de su editorial se le daba tanta importancia a la ilustración como al texto, haciéndole honor a su máxima de enseñar deleitando: “Todo por la ilustración del niño”. Siguiendo esta idea, las tiradas que producía estaban compuestas por numerosos ejemplares que resultaban muy económicos, y que a la vez alternaba con otros de mejor calidad, con lo que conseguía llegar a todo tipo de públicos, no sólo a los hijos de burgueses, y todo con un irrisorio margen de beneficios para su negocio.

Colaboró con numerosos ilustradores renombrados del momento, como Penagos, Méndez Bringa, Bartolozzi o Díaz-Huertas, entre otros, lo que, además de cambiar la concepción de libro infantil que se tenía hasta la fecha⁵⁵, promovió que varias generaciones de niños pudieran acercarse a esta nueva literatura pensada especialmente para ellos, siempre bajo los ideales moralizadores de la religión católica y sus valores, imperante en todos los ámbitos de la vida. También complementó su actividad de editor con la escritura, produciendo cuentos propios y obras pedagógicas con contenidos didácticos para aplicar en la escuela, dirigidas a los maestros y formadores; hasta ellos llegaban lotes gratuitos de libros de temática variada para su uso en las clases, tal era la preocupación de Calleja por ellos y la vida escolar⁵⁶. Además, hizo popular la distribución de material escolar, que hasta ese momento no se había generalizado y era muy difícil de conseguir. Otros escritores de la época, como Juan Ramón Jiménez o José Muñoz Escámez colaboraron escribiendo cuentos cortos en la editorial. Fue en esta casa donde se publicó la primera edición completa de *Platero y yo* (1917)⁵⁷.

6. La lectura y las bibliotecas

Si bien proliferó la edición y aumentó la producción libraria, las bibliotecas –moradas por excelencia del saber contenido en los libros– no fueron una excepción. Si ir más lejos y como dato esclarecedor, se fundaron numerosas bibliotecas⁵⁸ tanto públicas como nacionales, sin olvidar a aquellas especializadas en usuarios infantiles, años antes de que el Modernismo se mostrara como la corriente intelectual y artística que conocemos hoy en día; de manera que, como vemos, poco a poco se estaba

⁵⁵ Hasta los albores del siglo XX, el libro infantil era un objeto poco atractivo, con escasas imágenes de poca calidad que difícilmente se podía distinguir de cualquier otro; no se le daba la importancia debida ni a esta literatura ni al público al que iba dirigida, por lo que no existía ningún tipo de especialización por parte de autores o editores.

⁵⁶ Fundó y dirigió la revista “La Ilustración en España: periódico consagrado a la defensa de los intereses del Magisterio Español”, “El Heraldo del Magisterio”, creó la Asociación Nacional del Magisterio Español y organizó la Asamblea Nacional de Maestros.

⁵⁷ *Platero y yo*. Wikipedia, la enciclopedia libre 2016: https://es.wikipedia.org/wiki/Platero_y_yo.

⁵⁸ MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea, 1999, p. 203.

preparando el terreno para que la sociedad, llegado su momento, pudiera saciar sus necesidades informativas en estos espacios democráticos de cultura.

Después de haber hecho un recorrido por la situación histórica, sociocultural y política del Modernismo, y tras conocer estos datos de apertura de nuevas bibliotecas, podríamos conjeturar que las bibliotecas habrían jugado un papel muy importante en la vida de los ciudadanos del momento. Sin embargo, en España todavía era muy deficiente este servicio y estaba comenzando aún a gestarse. No era así en las bibliotecas inglesas o americanas, que cumplían un rol social bastante definido en cuanto que servían como centros alfabetizadores y difusores de información, así como lugares de esparcimiento y ocio, debido a la gran cantidad y variedad de ediciones y publicaciones que se estaba produciendo a una velocidad cada vez mayor, como hemos podido comprobar, gracias a la introducción de nuevas técnicas de impresión y edición que permitían producir tiradas más largas con un cuidado diseño de sus ejemplares, y en una gran cantidad de materias que, sin lugar a dudas, estas bibliotecas pondrían a disposición de los usuarios.

El proceso de creación de bibliotecas públicas en España fue motivado en parte por los procesos de desamortización de bienes de la Iglesia, y la formación de bibliotecas populares, en este mismo contexto, promovidas por el Estado, surgieron como producto de estas expropiaciones, a la para que de intenciones personales de burgueses u obreros a través de instituciones privadas, o directamente creadas por los poderes públicos.⁵⁹

En cuanto a los tipos de lectura que se podían encontrar en la época, primaban las lecturas en voz alta y de forma conjunta de la prensa, costumbre muy arraigada desde el siglo XIX, por lo que la introducción del libro al público general fue un poco más costosa de lo que pudiéramos pensar. El primer paso para cambiar la situación y formar a nuevas generaciones lectoras fue la formación del sistema educativo nacional⁶⁰, que fomentó la lectura desde edades tempranas y su rápida expansión gracias a que la enseñanza de la misma estaba recogida y regulada en el *curriculum* de las enseñanzas primarias, aunque dejaban a ciertos sectores de la población excluidos y privados de su derecho a la educación, lo que promovió que muchos agentes se movilizaran y quisieran prestar ese servicio adecuadamente a esos estratos sociales más desfavorecidos. A esto se lo conoció como educación popular, que llegaba a zonas periféricas, limítrofes o apartadas de los núcleos poblacionales más aventajados.

⁵⁹ TIANA FERRER, Alejandro. Lectura y educación popular. En: Infantes, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jean-François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 757

⁶⁰ *Ibidem*. TIANA FERRER, Alejandro. Lectura y educación popular. En: Infantes, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jean-François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 754.

Con el paso de los años, se descubrió que habían surgido nuevos lectores, entre los que se encontraban los obreros con la prensa, los niños y las mujeres. Se comenzó a fomentar a partir de este hallazgo un tipo de literatura especializada en su público, en el caso de la literatura infantil con Saturnino Calleja⁶¹

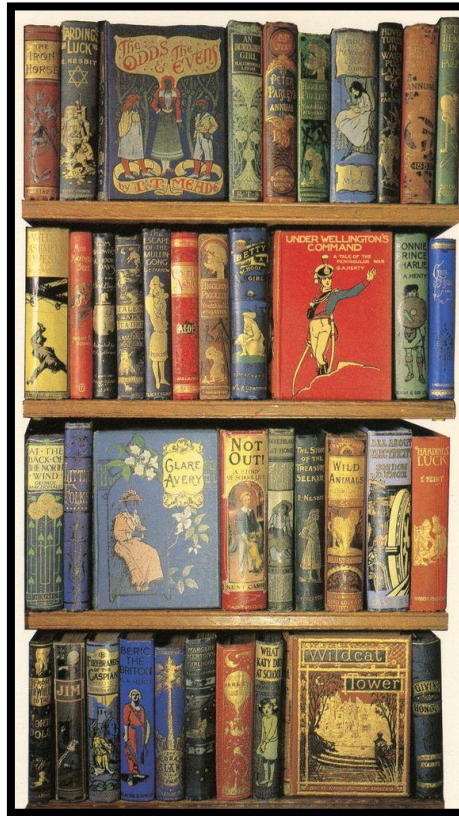


Imagen 12. Libros infantiles de finales del s. XIX y principios del XX, Biblioteca Bodleiana, Oxford⁶²

7. Elementos y características de las ediciones y publicaciones de la época

7.1. Elementos internos

- El papel

Los papeles que hemos podido observar en las ediciones y publicaciones, sobre los que en ocasiones se hace alusión entre sus páginas, como podemos comprobar en la imagen 13, son aquellos de pasta mecánica, de pasta semiquímica –a los que añadían algún químico para blanquear–, el estucado o *couché* y el satinado, de mejor calidad, sobre todo a la hora de fijar tintas de imprenta, y el papel de seda o vegetal, de peor calidad que los anteriores –se han podido observar hojas de este papel totalmente calcinadas entre las páginas de varios volúmenes de la época–; los mencionados

⁶¹ Vid. *supra* “Editores, escritores e ilustradores de libros”, capítulo 5 de este trabajo, p. 27.

⁶² La imagen 12, guardada desde <http://treasurefield.tumblr.com>, forma parte del tablero de Pinterest “Encuadernaciones modernistas”, de elaboración propia, que puede verse en el siguiente enlace: <http://pin.it/NxJWIQ9>.

papeles son por naturaleza bastante ácidos, por lo que en la actualidad se puede apreciar ese característico color amarillento. Por otro lado también nos hemos encontrado con papel de hilo y papel japonés, de mejor calidad y no ácidos, en publicaciones más cuidadas, como la que vemos a continuación de la “Revista ibérica de exlibris”, o en algunos números de “Blanco y Negro: revista ilustrada”, como el especial de Navidad, en papel japonés y detalles en dorado⁶³.

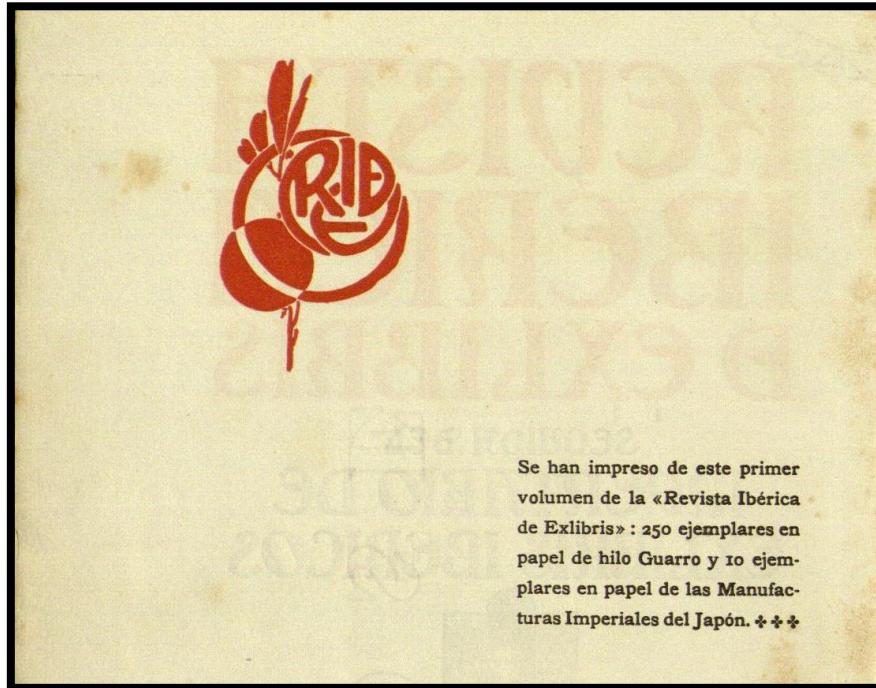


Imagen 13. Detalle del verso de la portada de la *Revista ibérica de ex libris*. Año I, vol. I (1903), en el que se especifica de qué tipo de papel están hechos los ejemplares.⁶⁴

- La tipografía

Para realizar un análisis de la tipografía utilizada en la época, tanto la que ya se usaba como la que fue creada nueva o reinventada de las ya existentes, fruto de las múltiples influencias que se estaban produciendo con el Modernismo, es necesario conocer los estilos de tipos de imprenta y dentro de ellos los tipos más representativos por ser los mayormente conocidos y usados, a los maestros tipógrafos en activo, y si existen clasificaciones tipográficas o tratados que hayan realizado ellos mismos u otros expertos.

Mientras que a partir de la invención de la imprenta sólo había que elegir entre tipos de letra gótica o romana, redonda para los primeros y cursiva para los segundos, a

⁶³ *Blanco y Negro: revista ilustrada*. Torcuato Luca de Tena. 1894, tomo IV, núm. 191. Madrid: Blanco y Negro, 1891-2000. (Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca).

⁶⁴ *Revista ibérica de exlibris*. ARCA: Arxiu de Revistes Catalanes Antigues:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/revexlibris/id/671/rec/1>

medida que avanzaba el tiempo fueron surgiendo nuevos tipos que innovaban el aspecto de los textos, dándoles una apariencia diferente que juega con los efectos que producen a la vista: por ejemplo, un texto más ligero o claro a simple vista utiliza tipos de letra redonda sencillos, posiblemente sin remates (lapidaria) o con unos muy cortos y de un grosor fino, el trazo que define la forma de cada letra no es excesivamente grueso, facilitando la lectura y la identificación de la información más rápidamente. En el siglo XIX se continúan observando tipos de letra gótica, que por sus rasgos y aspecto solemne, pesado y con carácter sigue siendo muy popular, aunque experimentan algunos cambios, como que sus líneas y forma cambian al añadir o eliminar remates, varía la orientación o dirección que siguen, la apertura o fragmentación de los trazos, su amplitud o estrechez, la altura de la letra y la de sus astas ascendentes o descendentes –en letras altas o bajas–, las ligaduras que pueden existir entre letras o la aparición de pequeños espacios entre ellas, etc.

El primer tratado tipográfico conocido es de Martin-Dominique Fertel (1723) en el que hace referencia al trabajo del tipógrafo Nicolaus Jenson (1470) con una letra romana. Fournier el Joven en 1766 realizó una clasificación que recogió más tipos diferentes, como la itálica o cursiva –antigua y moderna–, la bastarda y la cursiva francesa, además de la romana, tanto la de Jenson como la romana del rey (1702)⁶⁵. A principios del siglo XIX surgen nuevos tipos⁶⁶ que se añaden a los ya existentes, como la egipcia (1815), la paloseco (1816) y más tarde la clarendon (1845), lo que hace más compleja esta realidad, que viene a traer al período que nos interesa en este trabajo una gran riqueza de tipografías, unas heredadas del devenir de la historia y otras más jóvenes que se convertirán en inspiración y referentes para tipógrafos en el futuro. Es sobre todo a partir del siglo XX cuando se produce una explosión creativa que dio lugar a una gran variedad de tipografías.

Al estilo de la letra hay que añadir un aspecto que puede parecer más subjetivo, como el carácter o aspecto que ofrece al presentarla en un texto impreso. Antes de utilizar un tipo de letra determinado hay que conocer para qué tipo de situación, temática o contenido textual es más adecuada una que otra, y así poder transmitirle al lector la intención que se pretendía inicialmente con todo el conjunto. El objetivo podría ser, por un lado, el de embellecer un texto, utilizando tipografías de fantasía con detalles vegetales u orlados en sus trazos terminales y remates, que apoyen un texto refinado y estético, y que el conjunto evoque armonía, delicadeza y cierta elegancia romántica, o por otro lado, evocar seriedad o una suerte de sentido solemne al utilizar un tipo gótico con uso de diferentes tamaños para las letras iniciales (letras capitales), acompañándolas de ilustraciones y diferentes colores de tinta, asemejando un códice medieval iluminado, y como estos casos, infinitos más. Todo depende del grado de creatividad del maestro tipógrafo, el editor o incluso el autor de los textos, que como

⁶⁵ MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea, 1999, p. 184.

⁶⁶ *Ibidem*. MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea, 1999.

veremos posteriormente, algunos llegan a involucrarse mucho en el proceso de edición e impresión de sus textos⁶⁷, para que el producto editorial final no perdiera la esencia que quisieron darle desde su origen.

Experimentan tanto en el diseño y forma de los tipos como en nuevas formas de impresión que resulten novedosas, tanto estéticamente como de cara al ahorro de recursos (sobre todo de papel). Ejemplo de ello es el artículo publicado en el Almanaque Bailly-Bailliere de 1910, titulado “La tipografía del porvenir: impresión con tinta blanca sobre papel negro”⁶⁸.

- La imagen

Si bien siempre se ha tratado de acompañar y complementar al texto con imágenes, éstas no siempre han sido fieles a los que expresaba ese contenido. Dada la poca familiaridad que podía existir entre el lector y su conocimiento del aspecto real de muchos objetos animados o inanimados del entorno –lejano o cercano–, los editores a menudo colocaban esas imágenes en la obra⁶⁹ y muchas veces no esclarecía el texto, sino que le aportaba un significado más complejo, simbólico, reservado al entendimiento de una minoría culta capaz de interpretar su relación. Sin embargo, con la llegada del siglo XIX se introdujeron nuevas técnicas de plasmación de imágenes, como el grabado o el añadido de fotografías, imágenes o ilustraciones reproducidas, que se incorporaban al texto de imprenta, convirtiendo este siglo en el referente de la información gráfica por antonomasia.

La calcografía⁷⁰, que originaba imágenes de alta calidad únicamente reservadas a ediciones de lujo, se complementó con la xilografía⁷¹ a testa o contrafibra que también ofrecía imágenes con alto grado de detalle y –lo más interesante– era compatible y perfectamente viable con las ediciones populares⁷². La litografía⁷³ sigue haciendo acto de presencia, ya que sin la necesidad de artistas especializados en grabado se podían generar imágenes a bajo coste realizadas por la misma persona, y la cromatografía⁷⁴,

⁶⁷ SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial. [en línea]. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*. 2003, núm. 21.

⁶⁸ Puede leerse el artículo completo en el apartado 10 (Apéndice) de este trabajo. *Vid. infra*, p. 66.

⁶⁹ FONTBONA, Francesc. Texto e imagen. En: Infantes, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jean-François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 705.

⁷⁰ Grabado en metal.

⁷¹ Grabado en madera.

⁷² *Loc. cit.* FONTBONA, Francesc. Texto e imagen. En: Infantes, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jean-François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

⁷³ Grabado en piedra caliza pulimentada.

⁷⁴ El uso del color en grabados litográficos. Se debían realizar tantos dibujos como colores de tinta se fueran a utilizar, y en piedras litográficas independientes.

comenzada a utilizar a finales de siglo⁷⁵, enriquecía las imágenes y les confería más detalles que acercaban aún más la realidad a los lectores al poder relacionar objetos con su color. El uso de la fotografía, ya no reproducida como se venía haciendo mediante planchas de zinc, xilografía o grabado en hueco⁷⁶, sino el original fotográfico o un fotograbado directo, es el que se va a desarrollar y a aparecer en el cambio de siglo, sobre todo en la prensa y en ediciones comerciales⁷⁷.

Poco a poco, en el transcurso de los años, los movimientos e influencias europeas y la entrada del siglo XX, la imagen en el Modernismo confirió a su apariencia una estética cada vez más refinada, en la que prima la capacidad creativa y artística. También, el inicio del siglo dio lugar a otro tipo de género literario en el que la imagen es el elemento principal: el cómic, o más conocido en España como tebeo, formado por viñetas ilustradas con texto encerrado en “nubes”, que después pasarían a llamarse “bocadillos”.



Imagen 14. Cartel de la exposición “La España del tebeo: la historieta española, 1900-1970”, organizada por la Biblioteca Municipal Torrente Ballester de Salamanca, visitable del 11 de febrero al 31 de marzo de 2016.

⁷⁵ *Op. cit.* FONTBONA, Francesc. Texto e imagen. En: Infantes, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jean-François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 708.

⁷⁶ Esta técnica de grabado podía ser en talla dulce (al buril), excavando directamente una serie de líneas sobre la superficie de la matriz, o al ácido, de manera indirecta, sumergiendo en él la plancha para que se descubra el dibujo que previamente el artista dejó plasmado sobre barniz: BERNAL PÉREZ, María del Mar. *Técnicas de grabado* [Blog Internet]. <http://tecnicasdegrabado.es/2010/caracteristicas-de-los-acidos-para-grabado>

⁷⁷ MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea, 1999, p. 183.

También proliferó la creación, impresión y distribución de tarjetas postales, carteles y cromos⁷⁸: las postales, prácticas octavillas de cartulina o cartón fino, se hicieron bastante populares por ser una manera rápida y directa de enviar mensajes de todo tipo a familiares, amigos, clientes, socios o afiliados, etc., al dorso de una imagen fotográfica, dibujo o grabado litográfico –fueron famosas las postales navideñas, conocidas por “christmas”, del término original inglés, o en Cataluña por “nadales”–.



Imagen 15. Tarjeta postal comercial. *Tipografía Moderna*, 1908 (Colec. A. Arguas. Zaragoza)⁷⁹

Los carteles, que podían ser de contenido ideológico o comercial, realizados con la técnica de la cromolitografía; los folletos u hojas sueltas en los que se centra un imagen atractiva que llama la atención del público; y los cromos, término que tiene su origen en la abreviatura de cromolitografía, que eran dibujados por artistas y cuyas características los predisponían al coleccionismo, cosa que los editores supieron aprovechar, sirviéndose de poner en circulación álbumes impresos a medida para albergarlos⁸⁰.

⁷⁸ FONTBONA, Francesc. Texto e imagen. En: Infantes, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jean-François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 710.

⁷⁹ García Guatas, Manuel. La introducción del Modernismo en Zaragoza y José Galiay [en línea]. *Artigama*, 2009, núm. 24, p. 517: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/24/3varia/09.pdf>.

⁸⁰ *Loc. cit.* FONTBONA, Francesc. Texto e imagen. En: Infantes, Víctor; Lopez, François; Botrel, Jean-François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

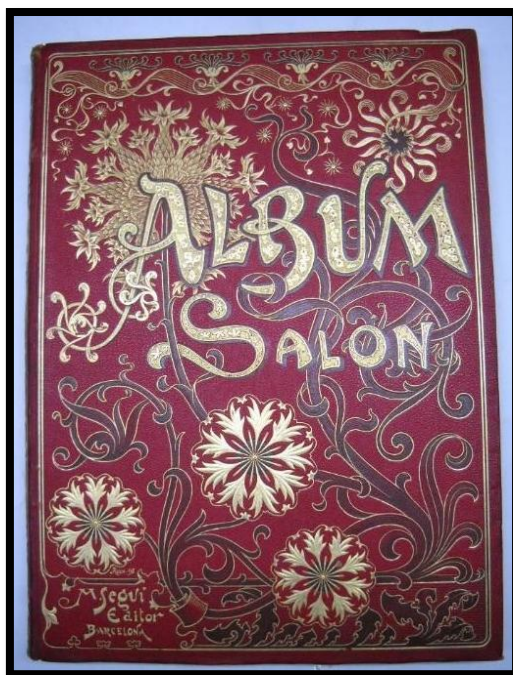


Imagen 16. Álbum Salón con encuadernación en piel y oro (1904)⁸¹

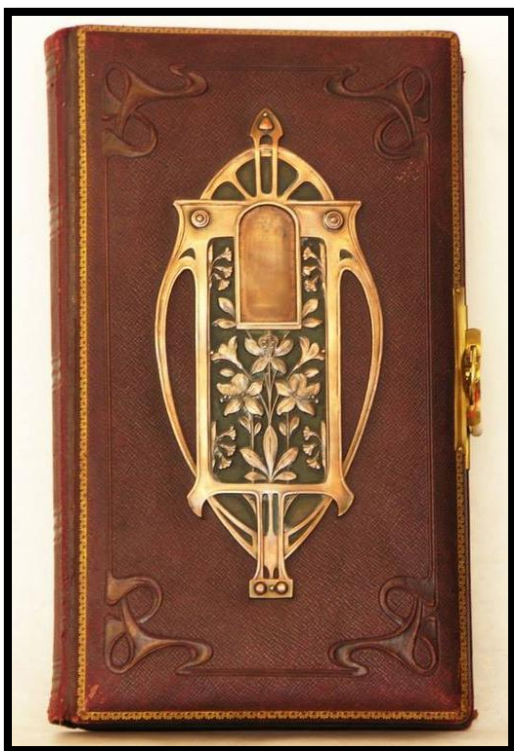


Imagen 17. Álbum de postales, ca. 1895



Imagen 18. Álbum de fotografías en piel y peltre, ca. 1900

⁸¹ La imagen 16, guardada desde el perfil de Pinterest de la tienda online *todocolección*, <https://es.pinterest.com/todocoleccion/>, la imagen 17, desde <http://decornow.net>, y la imagen 18, desde <http://moonlightrainbow.tumblr.com>, forman parte del tablero de Pinterest “Encuadernaciones modernistas”, de elaboración propia, que puede verse en el siguiente enlace: <http://pin.it/NxJWIQ9>.

Dado que los anteriores documentos en esta etapa resultaron ser objeto de colección, el hecho da pie a suponer que se les otorgaba un valor especial, aparte del uso práctico y efímero para el que originalmente fueron creados.



Imagen 19. Planisferio del Almanaque Bailly-Bailliere, 1910⁸²

7.2. Elementos externos

- El exlibris y el superlibris

El término “exlibris” es una locución que proviene del latín, que en castellano quiere decir “de entre los libros...⁸³”, con lo que se ha utilizado a lo largo de la Historia hasta nuestros días para indicar pertenencia, sufriendo modificaciones en su contenido, tamaño, temática y aspectos del diseño según las corrientes estilísticas del momento y los gustos personales de sus dueños.

Por lo que su origen etimológico indica, se trata de una marca de propiedad que consiste en un nombre, dibujo, imagen alegórica, escudo heráldico, etc., que puede realizarse con diferentes técnicas y plasmarse en una cartulina, etiqueta o sello, para luego situarse en el verso de las tapas de los libros, para indicar a qué persona o institución pertenece el ejemplar.

⁸² Se percibe preocupación y una necesidad de crear conciencia medioambiental en cuanto al agotamiento de recursos, en concreto el de masas de agua en la totalidad del planeta, representando los países que las tenían y las han perdido debido al uso descontrolado, mala gestión o cambios negativos por la acción humana. *Almanaque Bailly-Bailliere: pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*. Madrid: Bailly-Bailliere e hijos, 1910 (Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca).

⁸³ Aclaración en el diccionario de la RAE: <http://dle.rae.es/?id=HGFelUg>.

Con el período del Modernismo vuelven a experimentar un florecimiento tanto artístico como en la recurrencia de su uso, ya que en siglos anteriores se descuidó su creación e incorporación a los libros de forma generalizada. Debido a la apertura de las ciudades catalanas a las corrientes culturales europeas, los artistas e ilustradores que realizaron los más importantes trabajos plásticos con las influencias modernistas en la estética y la temática provenían de Cataluña.

La imagen que vaya a formar parte de un exlibris debe reflejar por necesidad las señas del propietario, un símbolo o ilustración alegórica de su gusto, que lo represente de forma gráfica, añadiendo a la composición normalmente su nombre y apellidos, para que resulte una pieza personal e intransferible, especialmente diseñada para el dueño, que no identifique por medio de la misma a otra persona que no sea él.

También suele acompañarse de la expresión “exlibris” en cualquiera de sus variantes escritas⁸⁴ o incluso con alguna otra que denote pertenencia, usando por ejemplo el recurso de la personificación (“Soy de...”), que atribuye características humanas a un objeto, en este caso al libro, aunque este tipo de elecciones en la frase del exlibris son más cercanas a nuestros días⁸⁵.

Se da también el caso de diseños de exlibris en los que sólo hay un escudo de armas de linaje, que ya de por sí indica la familia a la que pertenece el dueño, y en la orla de alrededor o bajo el mismo se acompaña el nombre y apellidos de la persona.

Una publicación muy importante, nacida a raíz del movimiento exlibrista catalán, es la “Revista Ibérica de exlibris”⁸⁶, y un personaje clave que realizó un concienzudo trabajo de investigación que consistió en localizar, reunir e inventariar estas marcas de propiedad y pequeñas piezas de arte, fue el Doctor Thebussem, pseudónimo del escritor y tratadista de exlibris gaditano Mariano Pardo de Figueroa (1828-1918).

Los superlibris siguen apareciendo en las encuadernaciones de las ediciones de la época, pero a los que ya se venían utilizando con anterioridad, como los de linaje o apellido, van a ser los de las editoriales, y no sólo en las cubiertas o contracubiertas de los libros, sino en las guardas como parte del diseño estampado del papel, o en las portadas⁸⁷.

⁸⁴ En diferentes fuentes se puede encontrar el término denominado de tres maneras diferentes: “ex libris”, directamente tomado del latín; “exlibris”, tomando la expresión y uniéndola en una única palabra; o “ex-libris”, añadiendo un guión. Aunque el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE, 2016) contempla “ex libris”, redirige al término aceptado “exlibris” como palabra única: <http://dle.rae.es/?id=HGlcfgT>.

⁸⁵ *Ex libris*. Wikipedia, la enciclopedia libre 2016: https://es.wikipedia.org/wiki/Ex_libris.

⁸⁶ *Vid. supra* “Revista ibérica de exlibris”, en el apartado 3.2. de este trabajo, p. 21.

⁸⁷ *Vid. infra* “Estudio analítico de varias obras publicadas entre 1891-1910”, en el apartado 8 de este trabajo, p. 41.

- La sobrecubierta

Otro elemento que hizo su aparición en la época es la sobrecubierta, diseñada y colocada en los libros con intención comercial o divulgativa, en la que colocaban información de nuevos libros editados, otros títulos del mismo autor, obras publicadas por una determinada casa editorial, etc.

8. Estudio analítico de varias obras publicadas entre 1891-1910

- *Vida de San Juan de Sahagún*

Datos de identificación	
Título	Vida de San Juan de Sahagún
Autor	Cámara y Castro, Tomás, Fr., Obispo de Salamanca
Lugar de edición	Salamanca
Editor	(S.n.); imprenta de Calatrava á cargo de L. Rodríguez
Año de edición	1891
Notas	Encuadernación por L. Miñón Encuadernador-Valladolid (información en la contracubierta)
Encuadernación	Cartoné
Dimensiones	21,8 x 14,7 cm
Cuerpo del libro	21 x 13,7 cm
Localización	Archivo y Biblioteca de la Catedral de Salamanca, Fondo donación de D. Antonio Calvo, R-6395.

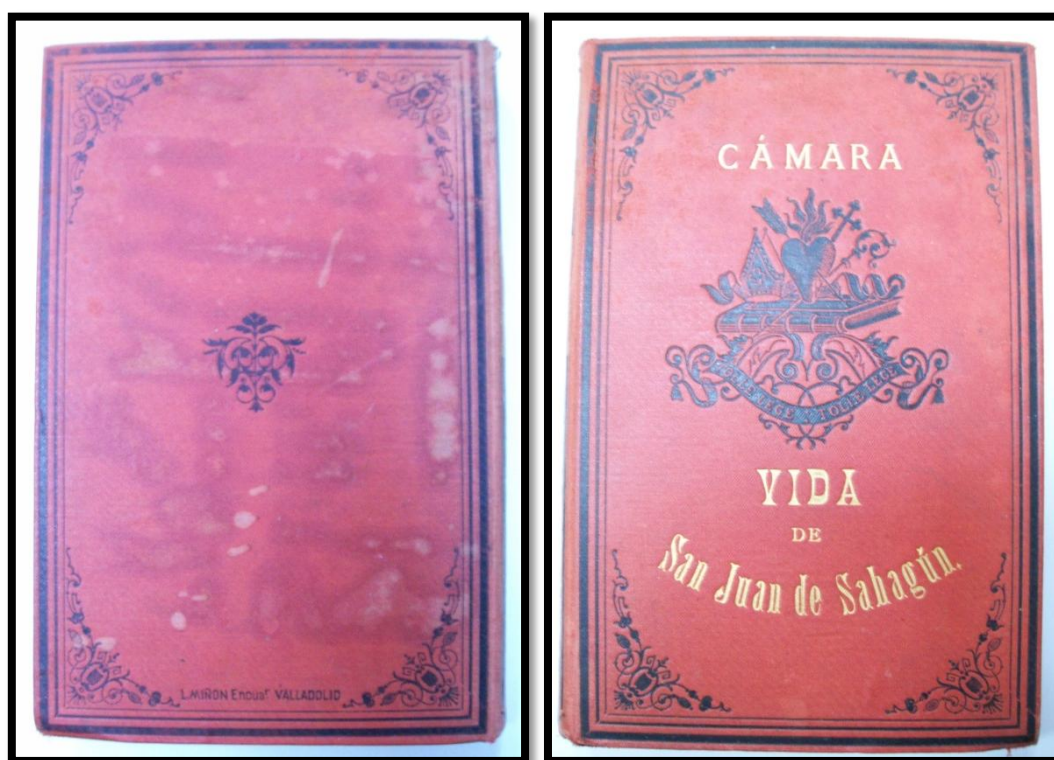


Imagen 20. Cubierta (dcha.) y contracubierta (izqda.) de la encuadernación en tela

Este documento tiene una encuadernación en cartoné de tela entera, roja, con ornamentación en negro y texto dorado, lomo redondeado y decorado con motivos

vegetales, filetes y el título y autor en dorado. La cubierta está orlada con tres filetes gofrados en negro de diferentes grosores –filetes “gentiles” (van de un mayor grosor en el exterior a otro cada vez menor en el interior)– : el exterior de 3 mm, el central de 1 mm y el interior de línea fina. En las cuatro esquinas se disponen unos adornos con motivos vegetales, realizados con el mismo diseño de hierro, enmarcando la parte central de la cubierta que contiene el título y el autor de la obra, en dorado, utilizando diferentes tipografías, en las que se han usado caracteres en mayúscula y minúscula de diferentes tamaños.



Imagen 21. Detalle del lomo decorado y vista de perfil del corte derecho, que muestra la redondez realizada en el lomo

Para el nombre del autor, en la parte superior, se ha usado un tipo de letra con remates de grosor fino y uniforme, de entre 24 y 28 puntos. Para el título se han usado tres tipos diferentes: en “Vida” se puede observar un tipo que bien puede estar influenciado por los cambios estilísticos y diseños propios del Modernismo, teniendo en cuenta que por su fecha de publicación aún se enmarca en un momento en que, por lo menos en España, se corresponde con los inicios de este período. Su cuerpo de letra tiene un grosor irregular, haciéndose más pesada y gruesa a medida que se acerca a los puntos más altos y más bajos de la misma, terminando en remates, con líneas que parece que se proyectan hacia el exterior de la letra, haciéndolas de una manera bastante marcada a simple vista, cóncavas. El “de” se coloca en un nivel inferior, bajo la primera palabra, centrado, con una tipografía de aproximadamente 16 puntos, de líneas finas y uniformes, ligera a la vista, con terminación de remates. El

nombre “San Juan de Sahagún” se encuentra en un nivel inferior, y a simple vista se aprecia que la tipografía usada para ello es de fantasía o artística, presentando sus remates un guiño a los motivos vegetales, ya que estos no acaban en una línea limpia, sino que se bifurcan ligeramente al final, dando la sensación de una rama con hojas. La tilde en “Sahagún” se asemeja a una pequeña hoja acorazonada, y el punto que se coloca al final de la palabra tiene forma de estrella de cuatro puntas. Hace uso tanto mayúsculas al inicio de palabra como minúsculas para el resto, el tipo de letra también sugiere una concavidad mucho más sutil que en la palabra “Vida”, y se encuentra colocada en el plano de la encuadernación de manera que dibuja una parábola que, comenzando en un punto, baja y vuelve a subir; aparece de nuevo en la composición de la cubierta a raíz del nombre del santo un efecto cóncavo en el diseño, como se puede observar en la imagen anterior, ya sea en la propia tipografía como en la colocación de las palabras.

En la composición central del diseño de la cubierta, colocado entre el nombre del autor y el título de la obra, se encuentra un superlibris, en el que aparecen elementos religiosos, elementos vegetales y una orla con un lema que dice “Tolle lege⁸⁸” repetido dos veces, separadas por dos puntos. El superlibris representa, por lo tanto, el escudo de San Juan de Sahagún, con elementos que lo identifican como fraile agustino, como el corazón en llamas sobre un libro⁸⁹, que también aparece en el escudo de San Agustín, y que también comparte el autor de la obra, el Padre Cámara, en el primer cuadrante de su escudo episcopal⁹⁰.

⁸⁸ Cita latina que significa “Toma, lee”. Estas fueron las palabras que convencieron a San Agustín de que se convirtiera al cristianismo al leer una epístola de san Pablo. Tomado de *Frases en latín: citas en latín para dar y tomar* [Blog Internet]. 4 diciembre 2008: <http://frasesenlatin.blogspot.com.es/2008/12/tolle-lege.html>.

⁸⁹ San Agustín y los religiosos agustinos suelen tener en sus representaciones icónicas y gráficas un corazón en llamas atravesado con flechas.

⁹⁰ SÁNCHEZ PASCUAL, Rafael. *Episcopologio salmantino: obispos del siglo XX*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, 2006, p. 15.

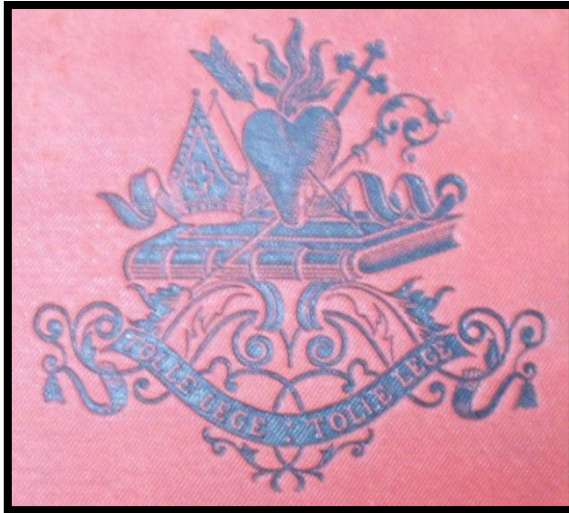


Imagen 22. Superlibris con el emblema de San Juan de Sahagún

Imagen 23. Emblema del Padre Cámara

El cuerpo del libro consta de 26 cuadernillos, de 8 o 9 páginas cada uno, de un papel de pasta mecánica que, debido a su naturaleza ácida, presenta amarilleamiento por oxidación al estar expuesto al oxígeno del aire. Las guardas, de editorial, son de color rojo estampado con un patrón diseñado mediante puntos. Tras dos hojas de cortesía se encuentra la anteportada con el título de la obra y la portada. En ella el texto está impreso en dos tintas, negra y roja, y los tipos de letra son mayúsculas que alternan entre la paloseco y la egipcia (sin remates y con remates, respectivamente). Con ellas se escribe un título más largo que el que aparece en la cubierta y en la anteportada, que dice “Vida de San Juan de Sahagún del orden de San Agustín, patrono de Salamanca, por D. Fr. Tomás de Cámara y Castro de la misma orden, obispo de Salamanca”. El pie de imprenta también está impreso en los dos colores de tinta utilizados anteriormente, negro y rojo, en el que “Salamanca” está en negro, e “Imprenta de Calatrava” en rojo, ambas en mayúscula, y “á cargo de L. Rodríguez” de nuevo en negro, en un tipo de letra negrita y minúscula. Seguidamente, bajo este texto se coloca un filete corto que lo separa del año de edición, 1891. Separando el texto del título y el del pie de imprenta hay un pequeño grabado que representa una mitra de obispo, un báculo pastoral y una cruz procesional entrecruzados tras ella, y bajo estos elementos el palio arzobispal.

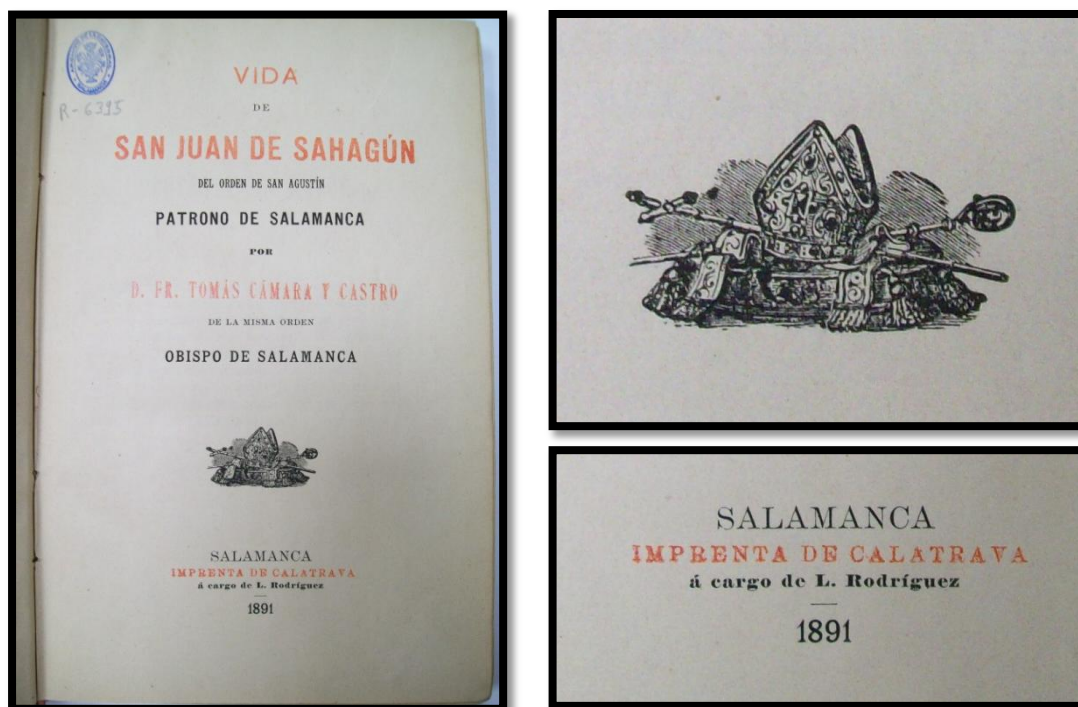


Imagen 24. Portada, detalle del grabado y pie de imprenta

La obra contiene al inicio una “Protesta del autor” sin paginación y un prólogo en numeración romana, y al final anexos, un colofón, el índice del contenido, una fe de erratas y una lista con las obra del mismo autor con los precios en pesetas. Está dividida en tres partes, identificadas como “Libro primero: desde el nacimiento de San Juan de Sahagún hasta su venida á Salamanca”, “Libro segundo: desde la llegada de san Juan de Sahagún á Salamanca hasta su ingreso en la orden de Agustinos”, y “Libro tercero: desde su ingreso en la orden agustiniana hasta su muerte y gloriosa canonización”. El primero consta de 12 capítulos, el segundo de 7 capítulos y el tercero de 24 capítulos, escritos con numeración romana. Cada inicio de capítulo viene acompañado de una imagen de cabecera realizada en grabado, con representaciones vegetales, animales o de edificios; y al cierre, florones⁹¹ o viñetas con dibujos de animales.

⁹¹ Viñetas con formas vegetales de flor u hojas.

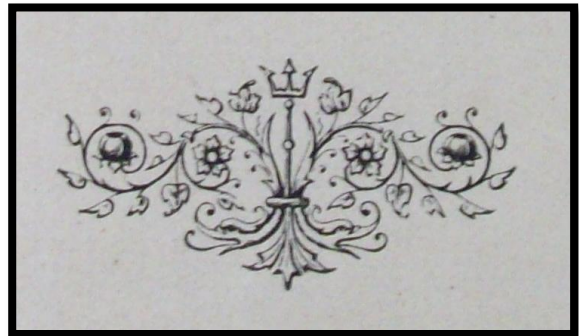
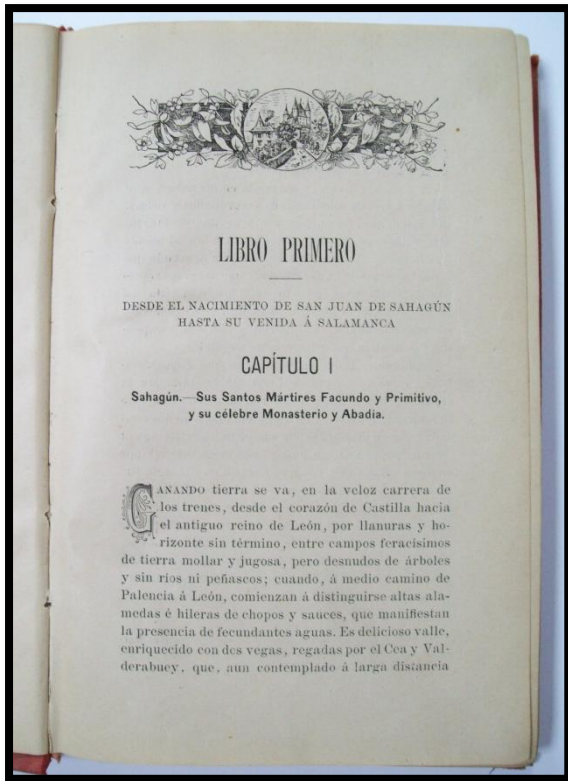


Imagen 25. Página de inicio de capítulo, detalle de cabecera y florón de cierre de capítulo

- *Calendario para el año 1895*

Datos de identificación	
Título	Calendario para el año 1895
Lugar de edición	Barcelona
Editor	Henrich y C. ^a en Comandita. Sucesores de N. Ramírez y C. ^a
Año de edición	S. a.
Notas	Ilustraciones de Pascó, correspondientes a los años 1889, 1890 y 1891. Papel satinado.
Encuadernación	Cartoné
Dimensiones	25,5 x 15,2 cm
Cuerpo del libro	24,5 x 14,6 cm
Localización	Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca

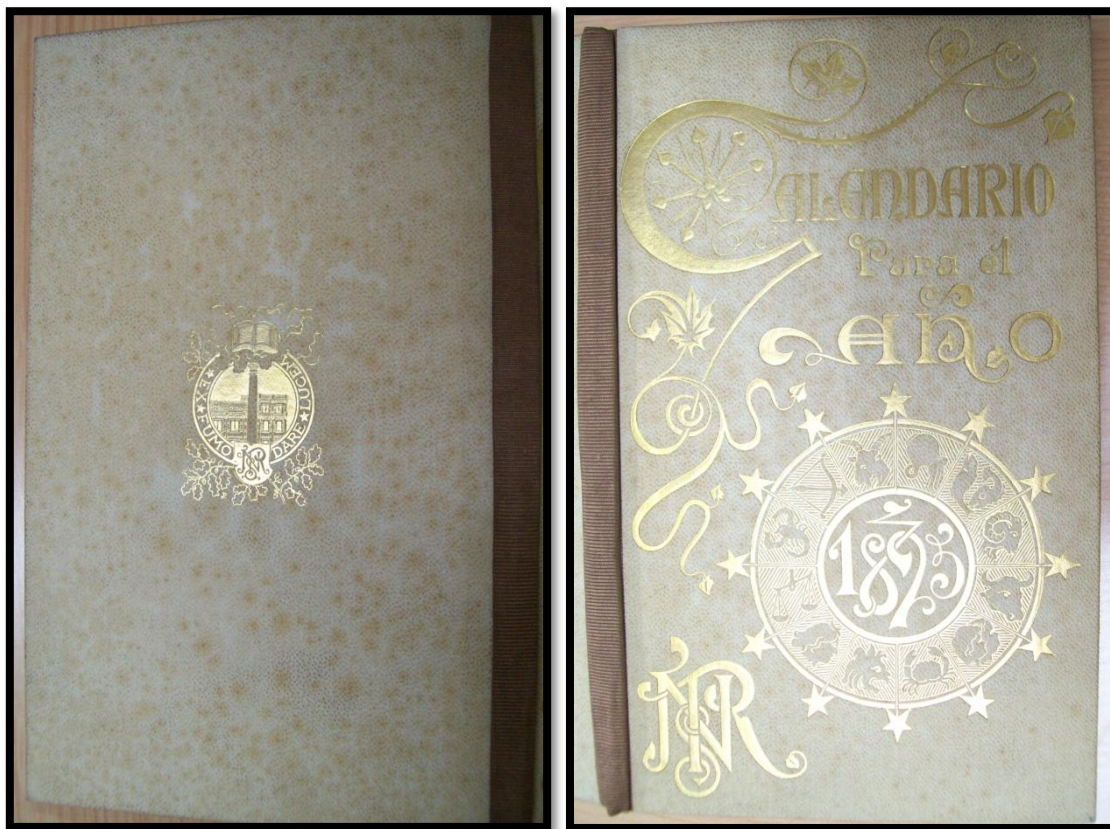


Imagen 26. Cubierta (dcha.) y contracubierta (izqda.) de la encuadernación en piel

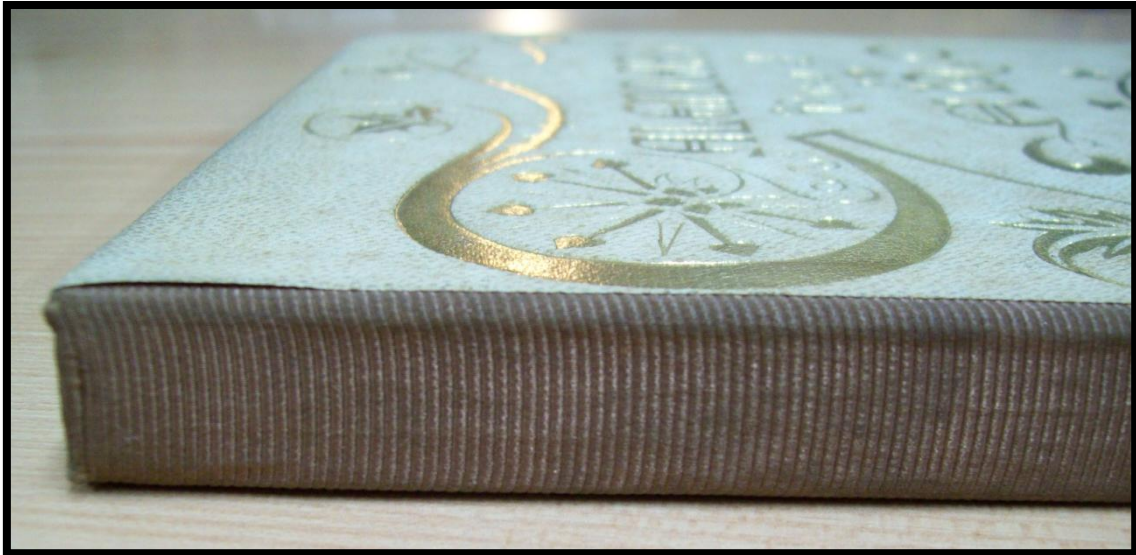


Imagen 27. Detalle del lomo en tela

Este libro presenta una encuadernación en cartoné de piel con el lomo en tela, cuya cubierta contiene el título del documento, con presencia de ornamentación circundante de tipo vegetal. El año está expresado en números arábigos encerrados en un diagrama circular representativo de los 12 signos astrológicos, y las iniciales de la casa editorial a modo de superlibris, todo ello dorado en la piel de la encuadernación. En la contracubierta aparece un superlibris perteneciente a la editorial, con un lema en latín integrado en el mismo –*ex fumo dare lucem*– y dibujos de ramas de roble integradas en el diseño. Este superlibris aparece también en la guarda de la cubierta, y en la guarda suelta final en tinta roja. Estas guardas están decoradas con ilustraciones de Pascó en página entera, con motivos vegetales en diferentes tonos de verde y los contornos de los mismos en tinta roja (ramas y hojas de acebo y palma). Se aprecia en las imágenes anteriores la presencia de moteado o *foxing* en la encuadernación, hongo que hace su aparición cuando hay humedad en el entorno donde se encuentra el libro.



Imagen 28. Guarda de delante: superlibris de la editorial (izqda.) e información de la portada integrada en la guarda suelta (dcha.)

Las láminas destinadas a cada uno de los meses del año ocupan dos páginas, en un diseño continuo, que incluye el nombre del mes integrado en el conjunto de la ilustración, que además representa una circunstancia o característica propia de ese momento del año, elaboradas en diferentes técnicas artísticas (carboncillo, plumilla, acuarela, litografía/cromolitografía...) firmadas por Pascó.



Imagen 29. Ejemplo de la lámina para el mes de octubre

Separado de las láminas de los meses existe al final del documento información sobre las instalaciones, maquinaria, personal y la distribución de las zonas destinadas a las diferentes tareas de la empresa en el edificio. La tipografía utilizada en tinta marrón para este texto es gótica de dos tipos diferentes: normal y negrita para los títulos de los apartados o para partes del texto consideradas de más importancia, letra capital al inicio, y los pies de imagen en letra de estilo claramente modernista, de líneas sinuosas y curvas, finales de letras que giran en espiral hacia el interior o exterior, obteniendo como resultado unas letras amplias y redondeadas, cuyos caracteres podrían recordar a la redondez de la letra gótica insular. El texto está orlado en los cuatro márgenes con un diseño vegetal en diferentes colores. Se incluyen para acompañar al texto unas fotografías en escala de grises de varias zonas de las instalaciones y del exterior del edificio, tomada desde la calle.



Imagen 30. Fotografía de la sala que alberga las máquinas tipográficas

El cuerpo del libro está formado por 11 cuadernillos formados por bifolios, con cada una de sus hojas unidas al anterior y posterior cuadernillo. El texto del interior –de las láminas de los meses– está escrito en dos tintas (negra y roja) en tipografía romana versalita, y da información del santoral diario, el calendario lunar acompañado de símbolos de las diferentes fases de la luna, indica cuántos días tiene ese mes (“tiene 31 días”), los días que ocupa dentro del año (“semana 18, 19, 20, 21, 22”) y los días que pertenecen a cada semana. Se usan filetes separadores y organizadores del contenido en dos tintas, de nuevo negra y roja.

El ilustrador, principal autor de la obra debido a la importancia que se le otorga a la imagen y que firma como Pascó, se trata de Patricio Pascó Vidiella⁹² (Pascó Vidiella, Patrici: 1878-19??), dibujante proyectista barcelonés del siglo XIX-XX, hijo del decorador José Pascó Mensa (Pascó Mensa, Josep: 1855-1910). En la Exposición de Artes Decorativas celebrada en Barcelona en 1896 presentó una serie de proyectos pintados a la acuarela para ser estampados con molde calado sobre terciopelo. También expuso diversos proyectos para la estampería en tejidos de seda y adamascados en la VI Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en Barcelona en 1911. Publicó dibujos ornamentales en el semanario satírico "Cu-cut!". Fue premiado con tercera medalla en los certámenes barceloneses de 1901 y 1918.

⁹² Definición tomada del 3.^{er} volumen del *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, 1980 ("de la nueva edición profusamente ilustrada a todo color y enriquecida con varios tomos de apéndice actualizador").

- *Cartel publicitario: Moët & Chandon: Champagne White Star*

Datos de identificación	
Título	Moët & Chandon: Champagne White Star ⁹³
Autor	Alphonse Mucha
Lugar publicación	París
Año	1899
Notas	Impresor-editor F. [Ferdinand] Champenois, París, considerado el impresor de Mucha
Dimensiones	60 x 20 cm ⁹⁴

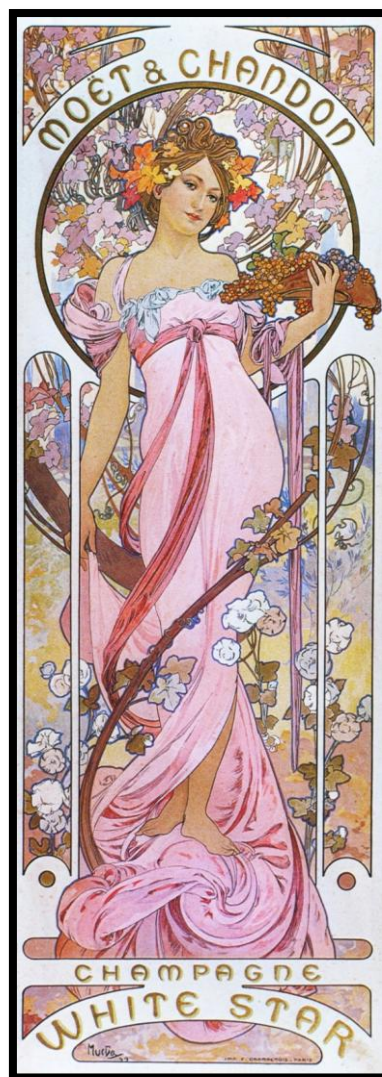


Imagen 31. Cartel publicitario Moët & Chandon para el champán *White Star*

⁹³ *Alphonse Mucha: the complete graphic works*. Bridges, Ann (ed.). New York: Harmony Books, 1980, p. 68.

⁹⁴ Datos de las dimensiones tomadas de la web de *Mucha Foundation*: <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/53>

Este cartel publicitario realizado por Alphonse Mucha en 1899 para la casa de champán de París Moët & Chandon, con la que ha colaborado en más ocasiones al diseñar carteles, catálogos, tarjetas postales comerciales y otros materiales de promoción de sus productos. En esta ocasión ha escogido a una mujer de cuerpo entero con un vestido rosado de corte imperio que deja los hombros al descubierto, para el champán más claro de toda la bodega, el denominado *White Star*.

La técnica utilizada para la creación del cartel es la litografía en color o cromolitografía, en la que interviene un patrón de colores característico del Modernismo, como los tonos verdes, ocre y naranjas brillantes, gama de rojos –de los más oscuros a los más claros, incluyendo los rosados–, marrones, azules y violetas, que utilizados de forma inteligente crean visualmente una obra equilibrada y armónica, dado que muchos de estos colores son complementarios unos de otros (los ocre y naranjas de los violetas y azules, los verdes de los rojos) o resultantes de la mezcla de ambos (el marrón es producto del verde y el rojo). En general, en el cartel existe un equilibrio entre colores fríos y cálidos, en el que el fondo tiene más a los colores fríos que ayudan a crear sensación de lejanía, y la figura central está realizada en colores cálidos⁹⁵. El tocado de hojas que la ninfa lleva en el pelo aporta calidez focalizada a su expresión por el uso de colores de la gama de los rojos y naranjas, y el color de su pelo también sustenta esta sensación, al considerarse el castaño como un color perteneciente a la gama de los cálidos.

La tipografía utilizada es característica de este período Modernista, y está escrita en color marrón dorado, acorde a los de la gama utilizada para este diseño. Sus líneas son limpias y sin remates y su grosor es equilibrado, fluido y uniforme, lo que aporta poco peso a la letra y facilita su legibilidad. La dirección que toman las letras es vertical y las líneas terminales tienden a retraerse hacia el interior, por lo que sigue el patrón de forma convexa.

La mujer mantiene una postura relajada y delicada: con la mano derecha recoge por un lateral la tela del vestido, y con la izquierda a la altura del hombro sujeta una canasta de uvas. La cabeza un poco ladeada, la mirada limpia que mira directamente sin resultar violenta y su actitud tranquila, exponiéndose sin resultar provocadora, recuerda a una ninfa bondadosa que poco tiene que ver con las mujeres del simbolismo, villanas que albergan sentimientos oscuros o demasiado terrenales. Aparece suntuosamente rodeada de vegetación, que la envuelve creando una sensación de escenario asimétrico y con movimiento, y las ramas y las hojas pasan de estar en un segundo plano a crear una sensación bidimensional al colocarse delante de la protagonista, que lleva el pelo recogido y adornado con hojas de vid y va descalza. Esta intensidad en la ornamentación y el dinamismo de las líneas viene promovido por el interés en el arte japonés –en la forma de sus elementos decorativos o cómo

⁹⁵ El color del vestido se considera cálido, al ser el rosado el resultado de la mezcla de rojo y blanco.

distribuyen los objetos en el espacio— o la cultura celta —de ahí los patrones vegetales que parecen no tener inicio ni fin y el gran halo vegetal que envuelve la parte superior de la mujer, que enmarca su expresión—.

El vestido, de aspecto ligero y vaporoso, sutilmente ajustado al contorno de la figura y anudado con una cinta bajo el pecho, pertenece al estilo neoclásico que se inspiraba en las líneas y formas de la Antigüedad clásica, muy usado en los primeros años del siglo XIX. Los tejidos para confeccionar estas prendas eran ligeros, de algodón —como la muselina y el percal—, de gasa, seda, tul o incluso lino fino o batista, como queda patente en la ilustración, en la que parece que una brisa invisible produce ondas en las telas.

El nombre de la marca y el producto permanecen en un lugar secundario, haciendo que prime la estética del cartel que llama la atención por la belleza de la mujer y estableciéndola como protagonista. Sólo a continuación de observar el conjunto nos percatamos de que el escaso texto que, colocado en la parte superior e inferior de manera escueta, nos remite a un producto que se promociona —en este caso de manera indirecta—, y la simbología que acompaña la composición, sobre todo por la presencia de hojas de vid y uvas alude al vino espumoso Moët & Chandon. Probablemente debido a la importancia y renombre de la marca⁹⁶, lo que pretendían con su publicidad era llamar la atención y conectar con el sentir de la sociedad y los gustos estéticos que imperaban en el momento, convertirla en objeto de arte, y así demostrar que su producto es algo exquisito. Con estas características, seguramente las clases burguesas serían su público objetivo, ya que eran las que poseían un poder adquisitivo suficiente para poder acceder a este tipo de productos.

⁹⁶ Aunque hasta 1927 no conseguiría la Denominación de Origen. *Moët & Chandon*. Wikipedia, la enciclopedia libre 2016: https://es.wikipedia.org/wiki/Mo%C3%ABt_%26_Chandon.

- *Almanaque Bailly-Bailliere, 1910*

Datos de identificación	
Título	Almanaque Bailly-Bailliere: pequeña enciclopedia popular de la vida pública
Lugar de edición	Madrid
Editor	Bailly-Bailliere é hijos
Año de edición	1910
Notas	Adaptación exclusiva, autorizada y pagada á la Casa Hachette y C.ª, de París (Derechos reservados)
Encuadernación	Rústica
Dimensiones	19 x 13 cm
Localización	Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca



Imagen 32. Cubierta (dcha.) y contracubierta (izqda.) del Almanaque

Encuadernación en rústica de editorial, con ornamentación de tipo orlada en tinta azul con motivos vegetales, cornucopias, un medallón en la parte superior que enmarca el año de edición (1901) y filetes.

Las tipografías utilizadas son redonda y cursiva, simulando la escritura caligráfica “inglesa” o Copperplate⁹⁷, y está en dos tamaños: la del título es de aproximadamente 20 puntos, la del subtítulo y el lugar de edición es de aproximadamente 14 puntos y el nombre del editor en 12 puntos. Los números presentan una tipografía con formas sinuosas y trazos abiertos, lo que supone una innovación y clara influencia modernista.

El material del que está hecha la cubierta es de papel con gran gramaje, grueso, de color claro estampado con un motivo muy pequeño que forma un patrón en todo el papel, dando la sensación de ser pequeños rombos en posición horizontal de un tono entre gris medio y azul claro, y se extiende de forma continua hacia el lomo y la contracubierta.

El lomo está adornado con motivos vegetales simplificados tomados del mismo diseño de la cubierta, situados en los extremos superior e inferior del mismo, y en el centro una orla vegetal enmarca de nuevo el año de edición, 1901. La contracubierta está ocupada en su totalidad por un anuncio de una farmacia sobre el vino tónico del Dr. Madariaga, enmarcado entre un filete triple (los de los extremos de línea estrecha y el del medio más grueso).



Imagen 33. Detalle del lomo

El cuerpo del libro consta de 16 cuadernillos, de 16 páginas cada uno, de un papel de bajo gramaje, muy fino (similar al papel de Biblia), estucado, con los bordes exteriores de los cortes superior e inferior redondeados. Presenta amarilleamiento por oxidación debido a su naturaleza ácida, cuyo origen es su fabricación con pasta de madera, y revelada con el paso del tiempo al estar el papel en contacto con el oxígeno del aire. Las guardas están pegadas al papel de la cubierta. La guarda del principio incluye una lista de los títulos publicados por la librería editorial de “Bailly-Bailliere é hijos”, y posee numeración en caracteres romanos, utilizada para ordenar las páginas de

⁹⁷ Es un estilo de caligrafía, es decir, de letra escrita a mano, que tuvo mucha importancia en el siglo XIX, aunque ya se usaba desde el siglo XVI, por lo que es una suerte de caligrafía antigua (<http://lascaligrafia.info/index.php/2015/11/11/como-es-el-estilo-de-la-caligrafia-copperplate-inglesa/>).

anuncios y publicidad (p. I-III). A continuación de estas páginas de anuncios está la portada. La guarda del final, indicada y llamada de esta manera en la parte superior de la página, contiene también texto de publicidad sobre medicamentos, y también posee numeración en caracteres romanos, para la que corresponde la página V. En esas páginas del final vuelve a empezar la numeración desde I-V, donde las páginas II-III forman parte de un desplegable.

En la portada hay presencia de un emblema, que podría considerarse una marca de impresor a simple vista, aunque bien puede hacer la función de promoción de la propia editorial, ya que acompaña al grabado un lema. Éste dice: “Peso igual con menor volumen”. Puede tratarse de una analogía que hacen a la importancia del Almanaque Bailly-Bailliere en comparación con otras enciclopedias y volúmenes de tamaños y pesos poco prácticos para tratarse de obras de consulta o lectura asidua en la vida diaria que, como quieren expresar, debe ser manejable y práctica, sin que por ello pierdan rigor o calidad, y su producto cumple todos los requisitos de portabilidad y aptitud defendidos en la imagen.

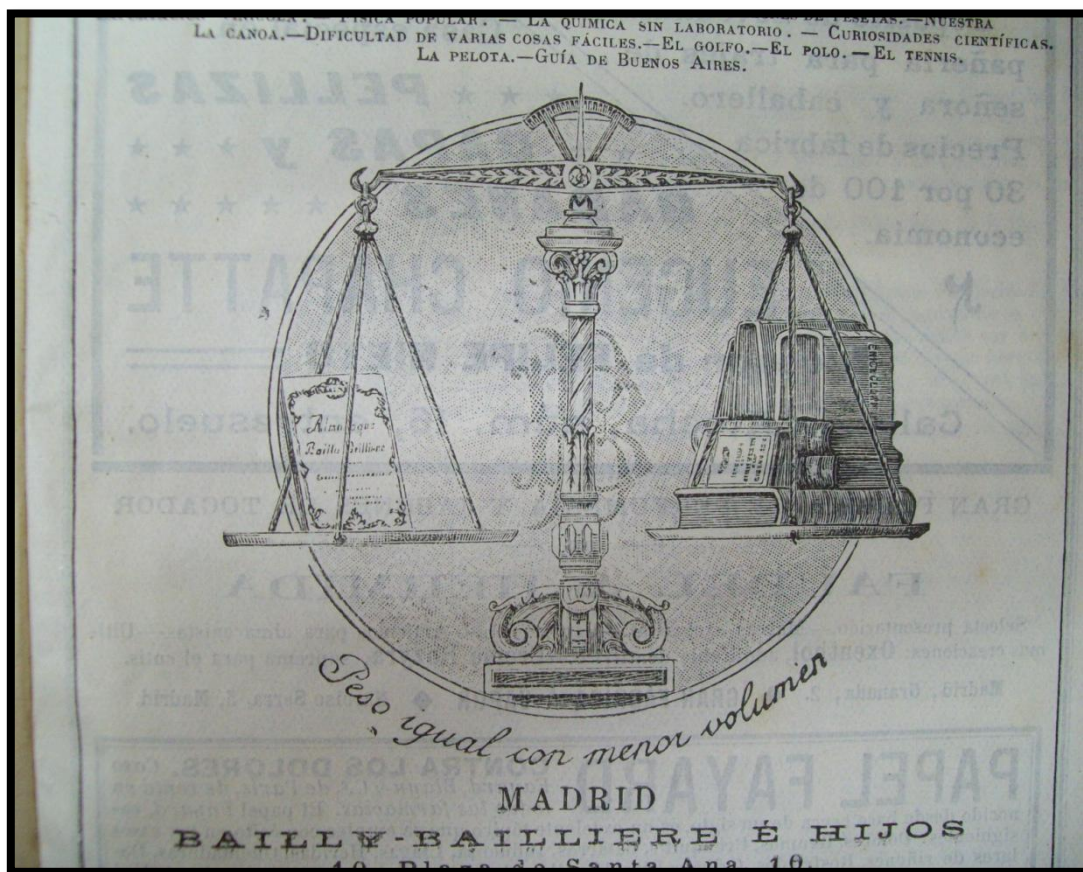


Imagen 34. Detalle del emblema

A lo largo de la obra aparecen diversos elementos que enriquecen y acompañan el texto, como los siguientes:

- Separadores y filetes con motivos geométricos o vegetales.

- Ilustraciones y dibujos realizados en plumilla (por ejemplo, p. 200) o grabados (por ejemplo, p. 253): árbol genealógico, mapas celestes, viñetas e historias cómicas con texto bajo la imagen o de tipo educativo o instructivo/aleccionador, representación de fauna y flora, anatomía humana, etc.

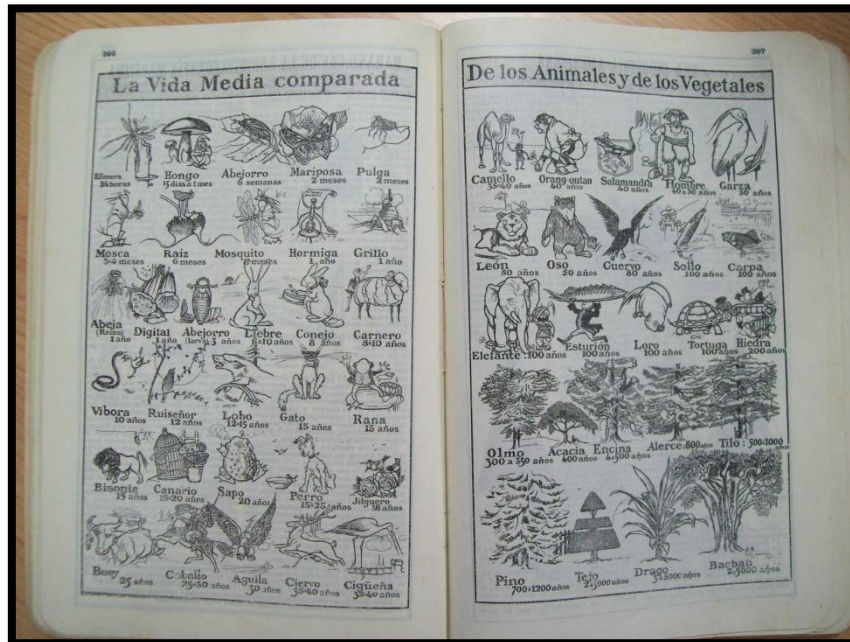


Imagen 35. Ilustraciones de animales en grabado, p. 396-397

- Tablas de organización de contenido diverso, como tablas modelo para rellenar con información personal y/o familiar, agenda diaria o mensual, económica, esquelas, “memento” (registro de actividades sociales: comidas dadas/recibidas, bailes, soirés y reuniones, invitaciones para cazar, regalos hechos/recibidos, etc.).
- Otras tablas, como cronologías y calendarios: de fiestas, de las estaciones, geográficos, religiosos, astronómicos, de mareas, lunares y solares, agenda agrícola perpetua, mapamundis, mapas políticos y físicos, de rutas marítimas, mapas de población mundial (coloreados siguiendo una leyenda, descomposición de colores y carta de colores, esquemas que representan la información de manera gráfica, y diagramas).
- Fotografías: la composición de las imágenes con el texto está organizada de manera que las imágenes están recortadas y colocadas en un hueco del texto, conscientemente reservado para ellas a la hora de la impresión, por lo que muchas veces adaptan su forma o contorno a la disposición de las columnas de texto, obteniendo como resultado formas muy irregulares pero prácticas y totalmente integradas en el cuerpo del texto, formas geométricas (octógonos, círculos, óvalos, rectángulos, cuadrados...), forma de escudo heráldico de tipo

español, que se asemeja a un rectángulo en posición vertical con el borde inferior redondeado, formas artísticas (con esquinas dobladas sobre o bajo la foto...), formas troqueladas (siguiendo la forma o contorno general de la imagen que enmarca), *collages* de imágenes con pie de imagen y ornamentación vegetal dibujada (p. 237) o de entramado (p. 293), y el pie de imagen aparece con una tipografía diferenciada del resto del texto, tipo versalitas.



Imagen 36. Imágenes en composición, decoradas con entramado de inspiración celta

- Música impresa: incluye partituras musicales con las letras de las canciones, y además la transcripción de las mismas en estrofas bajo el pentagrama.
- Listados de tipo índice, glosarios de términos y diccionarios de dialectos o de nombres propios.

Entre las páginas del Almanaque hay un “vale” gratuito para la prueba de un producto, con la página microperforada en el margen interior y sin paginación (corresponde con la p. 433) unida al cosido de los cuadernillos, que permiten su separación mediante la línea perforada, y está preparado para envío postal y solicitud de la muestra gratuita al domicilio. Está elaborado en papel de calidad, grueso, semejante a cartulina, cuyas hojas tienen otra coloración diferente a la del resto del texto para diferenciarlo, que trata en su totalidad de la descripción de un producto farmacéutico o medicamento,

los testimonios de su prueba, etc. (corresponde a la p. 437, sin paginación), en este caso un color entre azul y verde claro; las páginas siguientes, de las mismas características y esta vez de color rojo, promocionan la lotería (p. 453), regalos o información importante para los lectores.

Conclusiones

- El Modernismo, salpicado de movimientos sociales y políticos, el inicio de la revolución industrial o la presencia de diferentes conflictos bélicos, fue una época muy prolífica para artistas e intelectuales influenciados por corrientes e ideas nuevas venidas de Europa, que representaron un cambio de perspectiva de la vida, una aprehensión de la propia identidad como pueblo y el rescate de valores del pasado al mostrarse poco representados por la realidad que estaban viviendo.
- Estos cambios no sucedieron con igual intensidad ni de la misma manera en todos los territorios; teniendo en cuenta que a España llegaron más tarde y que existía en aquel entonces un alto grado de analfabetismo y una cerrazón hacia lo nuevo, motivado por la situación política que se estaba viviendo, muchos curtidos hombres de letras de la época tampoco acogieron de manera positiva esta nueva corriente que empapaba e inspiraba a jóvenes escritores y artistas, a los que trataban de manera despectiva por seguir una moda europea que, según ellos, no iba a durar mucho.
- El Modernismo tuvo un gran peso y marcó un antes y un después en la historia. Aunque la llegada de la I Guerra Mundial frenara su evolución, muchas de las creaciones producidas en este período conquistaron a otros artistas a lo largo del siglo XX, que supieron apreciar la armonía y belleza que transmiten esas obras para experimentar en sus propios trabajos bajo su influencia.
- La introducción del libro en la vida cotidiana resultó un poco difícil en aquellos no habituados a la lectura, ya que estaban más acostumbrados a una lectura rápida e informativa, realizada de manera colectiva en torno a la prensa.
- El abundante número de publicaciones periódicas que existían, permitieron mantener a la población informada gracias a su rapidez de producción y a tener la capacidad de especializarse en diferentes tipos de público e intereses para llegar a más personas.
- Los carteles y anuncios publicitarios eran capaces de transmitir información de productos o servicios, pero también de ideas políticas o acontecimientos sociales. Reducidos a un solo pliego de papel o a una página, tenían gran poder

de convocatoria o persuasión a la vez de gozaban de un importante valor estético que cautivaba al público y motivaba al coleccionismo.

- Muchos artistas de las artes plásticas y gráficas aunaron sus esfuerzos y creatividad con editores para crear ilustraciones, carteles y *ephemera* mediante técnicas de grabado, sobre todo litográfico, para incluir en todo tipo de obras. Surgió como consecuencia un nuevo género: el cómic, y la literatura especializada en el público infantil.
- Las tarjetas postales fueron una práctica manera de comunicación entre familiares y amigos en fechas señaladas y entre seguidores de ciertas ideas políticas para enviar mensajes.
- Los servicios de Correos se vieron favorecidos y experimentaron una mejora en su funcionamiento, alcance e ingresos, debido a la gran afluencia de público solicitando su atención para gestionar suscripciones a revistas y periódicos o enviar las cada vez más comunes tarjetas postales, “christmas” o “nadales”.
- Las imágenes, que eran protagonistas en estas publicaciones de *ephemera*, eran plasmadas en el papel con técnicas cada vez más innovadoras de grabado en las que se añadía color con la cromatografía o se abarataba su producción sin que ello hiciera mermar su calidad, aunque se seguían combinando estas nuevas formas con el uso de técnicas de grabado anteriores que seguían funcionando bien, aunque reservadas a ejemplares limitados y con mejores acabados, como la costosa calcografía.
- Los elementos –tanto internos como externos– que presentaban las ediciones y publicaciones del Modernismo experimentaron cambios paulatinos guiados por las corrientes artísticas que imperaban, de las que ya se veían apuntar maneras desde mediados del siglo XIX, por lo que la gran variedad de materiales y técnicas empleados en su producción dan como resultado productos de características y calidades diferentes, aunque sin escatimar en detalles que les aportaran belleza o distinción en alguna de sus partes, como las encuadernaciones, la tipografía y la introducción de imágenes.
- La consulta y análisis de obras de la época facilita el conocimiento de su forma y contenido, la posibilidad de identificar de manera personalizada cada uno de sus elementos, estudiarlos por separado, detenerse en sus detalles y acabados, poder leerlos, etc. Todo esto permite interiorizar y comprender mejor sus características físicas y la información que transmiten, que también ayuda a ponerse en el lugar de una persona de la época y entender mejor el contexto en el que vivió, y así relacionar lo tratado de forma teórica en apartados anteriores del trabajo desde un punto de vista práctico.

- Por la naturaleza ácida del soporte y los materiales de bajas calidades de los que están formadas las ediciones y las publicaciones de la época en su mayoría, se debería prestar un especial cuidado a su preservación y conservación, ya que a pesar de son relativamente jóvenes, corren más peligro de degenerarse y perderse que obras más antiguas.

Bibliografía

- *Almanaque Bailly-Bailliere: pequeña enciclopedia popular de la vida práctica*. Madrid: Bailly-Bailliere e hijos, 1910.
- *Alphonse Mucha: the complete graphic works*. Bridges, Ann (ed.). New York: Harmony Books, 1980.
- BARALLAT Y FALGUERA, Celestino. *Mireya: poema provenzal de Federico Mistral*. Serra, Enrique (il.). Barcelona: [E. Domenech y C.ª], 1882.
- BERNAL PÉREZ, María del Mar. *Técnicas de grabado* [Blog Internet]. [España]: [s.n.], 2012. <http://tecnicasdegrabado.es/2010/caracteristicas-de-los-acidos-para-grabado>
- *Blanco y Negro: revista ilustrada*. Torcuato Luca de Tena. 1894, tomo IV, núm. 139-191; 1895, tomo V, núm. 192-243; 1898, tomo VIII, núm. 348-400; 1899, tomo IX, núm. 401-451; 1901, tomo XI, núm. 505-556; 1902, tomo XII, núm. 557-608. Madrid: Blanco y Negro, 1891-2000. ISSN: 0006-4572.
- BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino. *Arte de la escritura y la caligrafía: teoría y práctica* [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-de-la-escritura-y-de-la-caligrafia-teoria-y-practica--0/>
- BOTREL, Jean-François. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Torra Ferrer, David (trad.). Madrid (etc.): Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.
- *Calendario para el año 1895*. [Pascó (il.)]. Barcelona: Henrich y C.ª, [1895?].
- CÁMARA Y CASTRO, Tomás. *Vida de San Juan de Sahagún: del orden de San Agustín, Patrono de Salamanca*. Salamanca: imprenta de Calatrava, 1891.
- CHECA GODOY, Antonio. El cartel y la renovación de la publicidad impresa. En: *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo, 2007, p. 61-71.
- DARWALL-SMITH, Robin; RIORDAN, Michael. "Bad and Dangerous Work": Lessons from Nineteenth- and Early-Twentieth-Century Oxford Archives. *Archivaria*, 2012, núm. 74, p. 93-118.

- DÍAZ REDONDO, Carlos; MIGUÉLEZ GONZÁLEZ, Elvira Julieta. Panorámica de las encuadernaciones históricas y artísticas en el Archivo y Biblioteca de la Catedral de Salamanca. En: Casas Hernández, Mariano (coord.). *La catedral de Salamanca: de fortis a magna*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014, p. 2855-2980.
- *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares dirigido por J. F. Ráfols, volumen III*. Barcelona (etc.): Edicions Catalanes (etc.), 1980.
- DOLATKHAH, Mats. The Rules of Reading: Examples of Reading and Library Use in Early Twentieth-Century Swedish Families [en línea]. *Library History*, September 2008, vol. 24, no. 3, p. 220-229.
<http://search.ebscohost.com.ezproxy.usal.es/login.aspx?direct=true&db=lxh&AN=34742796&site=ehost-live>
- ESCOLAR, Hipólito. *Historia del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez (etc.), 1984.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, Enrique. *Saturnino Calleja y su editorial: los cuentos de Calleja y mucho más*. Calleja, Juan Luis (pról.). Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- GARCÍA GUATAS, Manuel. La introducción del Modernismo en Zaragoza y José Galiay [en línea]. *Artigama*, 2009, núm. 24, p. 515-543.
<https://www.unizar.es/artigrama/pdf/24/3varia/09.pdf>
- GULLÓN, Germán. El modernismo español y la imprenta [en línea]. Monteagudo, 1996, núm. 1, p. 95-101.
<http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77051/74481>
- GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.
- INFANTES, Víctor; LOPEZ, François; BOTREL, Jean-François. *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- ISAACS, Jorge. *María: novela americana*. Riquer, Alejandro (il.). Barcelona: E. Domenech y C.ª, 1882.
- JANTSON, Signe. Booksellers as Publishers in Estonia in the Second Half of the Nineteenth Century and at the Beginning of the Twentieth Century [en línea]. *Library History*, September 2008, vol. 24, no. 3, p. 240-249.
<http://search.ebscohost.com.ezproxy.usal.es/login.aspx?direct=true&db=lxh&AN=34742794&site=ehost-live>

- LEY, Rocío. Eulogio, ¡qué moderno! [Blog Internet]. *AD: Architectural Digest: Queridos adictos*, 14 marzo 2014.
<http://blogs.revistaad.es/queridos-adictos/eulogio-que-moderno/#>
- LITVAK, Lily. *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Allegra, Giovanni (prol.). Barcelona: Anthropos, 1990.
- LITVAK, Lily (ed.). *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1991.
- *Los populares "cuentos de Calleja" se exponen en la Biblioteca Nacional*. Invasores de Marte [Blog Internet]. 26 junio 2015:
<https://invasoresdemarte.wordpress.com/2015/06/26/los-populares-cuentos-de-calleja-se-exponen-en-la-biblioteca-nacional/>
- MARTIN, Douglas. *El diseño en el libro*. Tutor, Pilar (trad.). Madrid: Pirámide, 1994.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A.; MARTÍNEZ RUS, Ana; SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. *Los patronos del libro: las asociaciones corporativas de editores y libreros, 1900-1936*. Gijón: Trea, 2004.
- MATTOS ÁLVAREZ, María Dulce de. *El tránsito de un siglo: el Art Nouveau* [en línea]. <http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2002/mattos.html>
- MINTER, Catherine J. The Classification of Libraries and the Image of the Librarian in Nineteenth and Early Twentieth-Century Germany [en línea]. *Library and Information History*, March 2009, vol. 25, no. 1, p. 3-19.
<http://search.ebscohost.com.ezproxy.usal.es/login.aspx?direct=true&db=lxh&AN=36895256&site=ehost-live>
- ORDIERES DÍEZ, Isabel. Modernidad y vanguardia, al encuentro del futuro: de la generación del 98 a la del 27, regeneracionismo y búsqueda de identidad nacional. En: *Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. Volumen II, del Barroco al siglo XX*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico (etc.), 2007, p. 393-421.
- PORRAS NAVALÓN, María Pilar y MIGUÉLEZ GONZÁLEZ, Elvira Julieta. *El ex libris femenino*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.
- PRADA GARCÍA, M.ª Teresa y MIGUÉLEZ GONZÁLEZ, Elvira Julieta. *El atractivo del "ex libris" en España (1800-1930): memoria de diplomatura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.

- QUINEY URBIETA, Aitor. Josep Triadó i Mayol, un ilustrador de libros de la época Modernista [en línea]. *Moralia: revista de estudios modernistas*. 2010, núm. 9, p. 12-39.
<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/moralia/id/219>
- *Revista ibérica de exlibris*. Alexandre de Riquer; Josep Triadó. 1903, vol. 1, núm. 1; 1904, vol. 2, núm. 1. Barcelona: imprenta Oliva, 1903-1906. ISSN: 1698-2126.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial [en línea]. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*. 2003, núm. 21, p. 301-318.
http://eprints.ucm.es/17005/1/Juan_Ram%C3%B3n_Jim%C3%A9nez_y_el_mercado_editorial.pdf
- SÁNCHEZ PASCUAL, Rafael. *Episcopologio salmantino: obispos del siglo XX*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, 2006.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *Modernismo y 98: Rubén Darío*. Madrid: Cincel, 1980.

- *Recursos digitales*
 - ARCA: Arxiu de Revistes Catalanes Antigues. *Revista ibérica de exlibris*:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/revexlibris/id/671/rec/1>
 - La Caligrafía: <http://lascaligrafia.info/index.php/category/alfabetos-caligrafia/>
 - Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español:
http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac
 - Catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas de los Archivos Estatales. *Blanco y Negro: revista ilustrada*:
<http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/registro.cmd?id=6493>
 - Diccionario de la Real Academia Española 2016: <http://dle.rae.es/>
 - Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España 2016:
<http://hemerotecadigital.bne.es>
 - Mucha Foundation:
<http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/53>
 - Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. Real Academia Española 2017?: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

- Wikipedia, la enciclopedia libre 2016: <http://es.wikipedia.org/>
- WordReference. Online Language Dictionaries 2016:
<http://www.wordreference.com/>

Anexos

En este apartado detallamos a continuación los índices de tablas e imágenes utilizadas en este estudio:

I. Índice de tablas

Tabla 1.....	7
Tabla 2.....	8
Tabla 3.....	9

II. Índice de imágenes

Imagen 1. Encuadernación de editorial de <i>Mireya: poema provenzal</i>	12
Imagen 2. Encuadernación de lujo diseñada por W. F. A. Pothast	13
Imagen 3. Páginas de pequeños y medianos anuncios publicitarios	17
Imagen 4. Encuadernación de Crónica Gráfica de 1905, realizada en tela.....	18
Imagen 5. Noticia de la muerte del poeta Gabriel y Galán, y de la organización de.	19
Imagen 6. Exlibris de la Real Academia Española.....	22
Imagen 7. Detalle de la cabecera del primer número de la <i>Revista ibérica de</i>	23
Imagen 8. Junto a Cheret, Toulouse-Lautrec y Mucha son los grandes cartelistas	25
Imagen 9. La influencia de Cheret es profunda en el cartelismo europeo	26
Imagen 10. En Gran Bretaña, como en EE.UU., no arraiga el cartel modernista.....	27
Imagen 11. Cuentos de Calleja con estuche.....	28
Imagen 12. Libros infantiles de finales del s. XIX y principios del XX	31
Imagen 13. Detalle del verso de la portada de la <i>Revista ibérica de ex libris</i>	32
Imagen 14. Cartel de la exposición “La España del tebeo: la historieta	35
Imagen 15. Tarjeta postal comercial. <i>Tipografía Moderna</i> , 1908.....	36
Imagen 16. Álbum Salón con encuadernación en piel y oro (1904)	37

Imagen 17. Álbum de postales, ca. 1895.....	37
Imagen 18. Álbum de fotografías en piel y peltre, ca. 1900	37
Imagen 19. Planisferio del Almanaque Bailly-Bailliere, 1910.....	38
Imagen 20. Cubierta (dcha.) y contracubierta (izqda.) de la encuadernación en tela...	41
Imagen 21. Detalle del lomo decorado y vista de perfil del corte derecho	42
Imagen 22. Superlibris con el emblema de San Juan de Sahagún.....	44
Imagen 23. Emblema del Padre Cámara.....	44
Imagen 24. Portada, detalle del grabado y pie de imprenta.....	45
Imagen 25. Página de inicio de capítulo, detalle de cabecera y florón de cierre	46
Imagen 26. Cubierta (dcha.) y contracubierta (izqda.) de la encuadernación en piel ...	47
Imagen 27. Detalle del lomo en tela	48
Imagen 28. Guarda de delante: superlibris de la editorial (izqda.).....	49
Imagen 29. Ejemplo de la lámina para el mes de octubre	49
Imagen 30. Fotografía de la sala que alberga las máquinas tipográficas.....	50
Imagen 31. Cartel publicitario Moët & Chandon para el champán <i>White Star</i>	52
Imagen 32. Cubierta (dcha.) y contracubierta (izqda.) del Almanaque	55
Imagen 33. Detalle del lomo	56
Imagen 34. Detalle del emblema.....	57
Imagen 35. Ilustraciones de animales en grabado, p. 396-397.....	58
Imagen 36. Imágenes en composición, decoradas con entramado.....	59

Apéndice

A continuación facilitamos un artículo completo, tomado del Almanaque Bailly-Bailliere de 1910, que nos pareció interesante por el aporte creativo, intención innovadora y pragmatismo que encierran sus líneas:

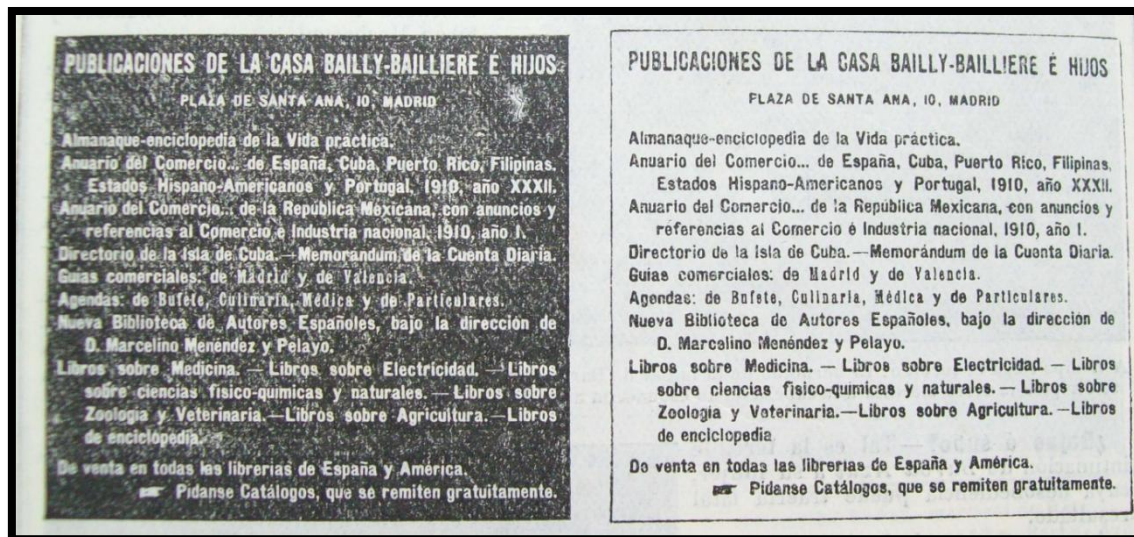
“LA TIPOGRAFÍA DEL PORVENIR: IMPRESIÓN CON TINTA BLANCA SOBRE PAPEL NEGRO⁹⁸

Estamos tan acostumbrados á que la impresión sea negra y el papel blanco (ó que los colores que se emplean sean de un parecido relativo á estos dos), que la aparición de

⁹⁸ Artículo completo. Almanaque Bailly-Bailliere, 1910, p. 340 (Biblioteca del Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, Salamanca).

un diario ó revista ilustrada con los colores invertidos sería recibida con una tempestad de protestas. Lo menos que se diría era que dañaba la vista. Esto es un error, efecto simplemente de la costumbre.

Lo cierto es que la inversión del colorido sería un gran beneficio para la visión, porque siendo más extensa la superficie no impresa del papel, se reduce la cantidad de luz que entra en el ojo.



Razones que abonan el nuevo procedimiento

A juzgar por el excesivo consumo que se hace de papel, ocurre el temor de que en cierto plazo no habrá en qué imprimir.

El papel de imprenta se fabrica casi enteramente de pulpa de madera, y el consumo ha llegado a ser tan grande, que constituye una amenaza contra los bosques de pino y de abeto del mundo entero, por ser estas maderas las únicas adecuadas para la industria papelera.

A primera vista parece absurdo, ó cuando menos exagerado, el aserto, pero no lo es si se tiene en cuenta que la total circulación anual de los periódicos del mundo, sin contar los millones de carteles, circulares, prospectos, etc., es de unos 12.000 millones de ejemplares, que necesitan 781.250 toneladas de papel. Se han indicado varios sustitutos del papel de pulpa de madera, pero hasta aquí no han dado ningún resultado. El papel que se fabrica de trapo ó de lienzo blanco puede usarse y volverse á usar indefinidamente, ya que puede molerse y blanquearse después de haberse escrito en él; pero como la tinta de imprimir es una composición de carbón con aceites y gomas, resiste todo procedimiento de blanqueo.

El nuevo procedimiento permitiría volver á usar el papel viejo de periódicos una serie interminable de veces: se reduciría á pulpa, se le añadiría suficiente materia colorante para hacer desaparecer la tinta blanca que se hubiera usado previamente, y de nuevo

la pulpa sería convertida en papel negro, listo para la prensa. La química moderna resolvería pronto el problema inventando una tinta blanca satisfactoria.

Por este medio no solamente se conservarían los bosques, sino que se abarataría el coste del papel de imprimir, bajando hasta un precio nunca visto, pues la reducción del papel viejo á pulpa y su conversión de nuevo en papel serían operaciones mucho menos costosas que la manufactura original de papel desde los árboles en pie.

¿Cuándo se adoptará el nuevo procedimiento?

Pasará mucho tiempo antes de que sean populares las fotografías de blanco y negro. En algunas clases de pinturas, sobre todo, habría que hacer un esfuerzo; indudablemente, para acostumbrarnos á verlas, sería difícil aceptar un banco de nieve que se asemejara á un montón de carbón, ó reconocer en la tez morena de un Oteló cabellos níveos y traje blanco.

Un efecto de la impresión blanca sobre fondo negro sería popularizar los estudios sobre dibujos y perfiles limpios en los trabajos á mano y negativos claramente delineados en las fotografías. Sería necesario también una impresión mejor que la que se hace en la mayoría de los periódicos populares. La impresión blanca, sucia, resulta menos atractiva que las letras negras grasientas.

Las ilustraciones

Los dos clichés que adornan esta página no deben considerarse como ejemplos acabados de impresión blanca en fondo negro ó viceversa, sino solamente como meros experimentos fotográficos. Sirven, no obstante, para que el lector se forme una idea comparativa de la utilidad de ambos métodos para que al mismo tiempo ejercite la vista y la imaginación.”

El "Arte Nuevo",

"el Modernismo" es un absurdo.

El arte no puede ser nuevo puesto que es eterno.



Alphonse Mucha

(1860-1939)