



**4. Tesis
doctorales**

CAROLINA PLOU ANADÓN

**COLECCIONES DE FOTOGRAFÍA JAPONESA DE LA ERA MEIJI
(1868-1912) EN MUSEOS E INSTITUCIONES EN ESPAÑA**

Abril de 2019 [Directora: Dra. Elena Barlés Báguena
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

Presidenta: *Dra. Pilar Cabañas Moreno (Universidad Complutense de Madrid)*

Secretario: *Dr. David Almazán Tomás (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Muriel Gómez Pradas (Universitat Oberta de Catalunya)*

La tesis cuyo resumen presentamos aquí aborda el estudio del coleccionismo de fotografía japonesa de la era Meiji (1868-1912) en museos e instituciones en España. Con este trabajo, quisimos arrojar luz sobre un aspecto del coleccionismo de arte japonés que había sido escasamente estudiado en nuestro país, siempre de manera puntual y aislada, sin ofrecer una perspectiva de conjunto. A diferencia de otras artes, que por su carácter tradicional han recibido estudios mucho más sistemáticos, el campo del coleccionismo de fotografía japonesa, y particularmente, aquella que respondía al fenómeno particular de la fotografía Meiji, habían permanecido desatendidos.

La primera tarea que emprendimos fue la identificación de las colecciones, lo que nos condujo a contactar con una extensa nómina de centros españoles hasta acotar todos aquellos que tuvieran entre sus fondos fotografías japonesas de la era Meiji. En esta búsqueda considerarnos como «fotografías Meiji» todas aquellas que fueron tomadas por entonces y reflejaron el Japón de la época, independientemente de la nacionalidad de sus autores, bien fueran fotógrafos nipones o extranjeros que vivieron por entonces en el país. Asimismo, contemplamos tanto las realizadas por aquellos que ejercieron como fotógrafos de una manera profesional como las efectuadas por los viajeros españoles. Se han contemplado todo tipo de piezas obtenidas mediante el revelado de un negativo (es decir, la fotografía en su sentido más puro, técnicamente hablando) en sus distintos formatos, pero también decidimos incluir aquellas imágenes fotográficas que se habían producido en ese mismo periodo mediante técnicas de impresión (es decir, aquellas que no eran fruto del múltiple revelado de un negativo, sino que partían de la copia y reproducción de una imagen positiva), siempre que tuvieran el mismo sentido que las anteriores y respondieran a un tipo de coleccionismo similar.

Gracias a esta tarea de búsqueda, pudimos verificar que en las instituciones españolas existían dos tipos de colecciones de fotografía japonesa: las colecciones de fotografía antigua, entre las que se adscriben las fotografías de la era Meiji, que suelen integrarse en los fondos fundamentalmente por su valor histórico y testimonial, y las colecciones de fotografía contemporánea y actual adquiridas por distintos centros por su valor eminentemente artístico como frutos de la creación

de autores japoneses de reconocido prestigio. En relación con las fotografías de la era Meiji, podemos confirmar que existen un total de trece instituciones españolas que poseen colecciones de este tipo de fotografías, en las que se integran 1806 ejemplares, presentados de forma individual, o en serie, lotes o en distintos formatos como álbumes, libros, etc. Tales centros son los siguientes: Archivo Barones de Valdeolivos (Fonz, Huesca), Archivo Fotográfico de Barcelona, Biblioteca de Cataluña (Barcelona), Centro Excursionista de Cataluña (Barcelona), Instituto Amatller de Arte Hispánico (Barcelona), Museo del Cine de Girona, Museo Oriental de Valladolid, Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), Biblioteca Nacional (Madrid), Real Biblioteca de Patrimonio Nacional (Madrid), Instituto de Patrimonio Cultural de España (Madrid), Museo Universidad de Navarra (Pamplona) y Museo del Pueblo de Asturias (Gijón).

De esta relación llama la atención la dispersión geográfica y la variedad tipológica de los centros en los que se encuentran tales colecciones: desde museos especializados en muy diferentes fondos y temáticas (objetos artísticos y etnográficos de Asia oriental, fondos de arte contemporáneo, objetos vinculados con la historia cine, piezas vinculadas a la historia y vida de un pueblo de una determinada región de España, etc.), hasta bibliotecas y archivos fotográficos de muy distintas naturalezas, y centros que acogen objetos, publicaciones y documentos vinculados a una determinada actividad como es caso el excursionismo. Esta variedad nos habla de cómo estas colecciones de fotografía Meiji han sido consideradas en nuestro país: como testimonios documentales y etnográficos, como hitos fundamentales de la historia de la fotografía, como obras de arte o como una importante herencia cultural del pasado.

Tales centros se concentran principalmente Cataluña y en la Comunidad de Madrid, si bien el Museo Oriental de Valladolid es el que atesora la colección de mayor magnitud cuantitativa, debido a una voluntad específica de sus responsables de coleccionar este tipo de productos fotográficos. Hemos de resaltar, no obstante, que es Cataluña la comunidad que concreta el mayor número de instituciones que poseen fotografía japonesa de esta época. Este fenómeno probablemente hunde sus raíces en el hecho de que Cataluña fue, durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, la región española que tuvo un mayor desarrollo económico y cultural y sin duda la que tuvo una mayor apertura a las tendencias internacionales. Allí se desarrolló una clase burguesa de un alto nivel económico y cultural, que podía permitirse coleccionar obras de arte y realizar viajes de larga duración. Fue además la comunidad española en la que (en parte por las razones antes señaladas), la moda por lo todo japonés y el japonismo arraigó de manera más amplia y profunda que en el resto de España y, por ello, no es extraño que en ella surgieran un buen número no solo de coleccionistas de arte japonés sino también de particulares (bien viajeros, artistas, eruditos, profesionales del mundo de la imagen o la edición etc.) que atesoraron por diferentes vías fotografías de la era Meiji; unos productos que a la larga terminaron por pasar (por compra o donación) a los fondos de las instituciones de esta comunidad y crearon una tradición coleccionista que se mantuvo a lo largo del tiempo.

La identificación de las instituciones que poseen en España fotografías japonesas de la era Meiji y la cuantificación de los ejemplares existentes en las mismas, nos permiten realizar otra afirmación. Como hemos señalado, la fotografía *souvenir* producida en los fotógrafos y estudios de aquel entonces estaba dirigida eminentemente a un público occidental, lo cual permitió su rápida propagación por Occidente. Por este motivo, es posible hallar en cualquier país europeo y americano, una abundante representación de fotografía Meiji en diversas colecciones que presentan orígenes y casuísticas muy variadas. Desde el primer momento de nuestro trabajo tuvimos esto presente y establecimos comparativas con el estado del coleccionismo en otras latitudes. Tal cotejo ha permitido evidenciar que las colecciones de este tipo de obras en otros países occidentales como Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Alemania, etc. son, sin duda alguna, mucho más numerosas y con un volumen infinitamente mayor de fotografías, y reciben una atención mucho mayor que en España, donde en muchos casos su presencia resulta anecdótica dentro de las instituciones custodias. La razón principal por la que se produce este fenómeno es un hecho de carácter histórico: mientras que otras naciones, como las señaladas, durante la segunda mitad XIX y primeras décadas del XX, establecieron estrechos vínculos con Japón, la España de aquella época no entabló fuertes relaciones económicas, políticas y culturales con el País del Sol Naciente y, por ello, la presencia de españoles que viajaron hasta la islas por entonces (principales consumidores de este tipo de productos) fue mínima. Esta circunstancia ha sido una rémora que ha condicionado que las colecciones que hoy se encuentran en nuestros museos e instituciones de arte nipón en general y de fotografía japonesa de ese momento, en particular (que suelen nutrirse de las donaciones de particulares o de compras a los mismos o sus descendientes) sean ostensiblemente menores.

Tras establecer la nómina de instituciones y colecciones, abordamos el estudio de cada una de ellas. Para ello emprendimos la búsqueda, recopilación, análisis tanto de la bibliografía pertinente como de las fuentes existentes, para lo cual utilizamos todos los medios a nuestro alcance y visitamos y consultamos numerosos archivos y bibliotecas. Debemos destacar que en este sentido han sido fundamentales los recursos que internet ha puesto a nuestra disposición, permitiéndonos acceso a numerosas bases de datos y webs especializadas y a abundante bibliografía. También como parte de la recopilación de fuentes, hemos tenido ocasión de realizar entrevistas y consultas a numerosos especialistas y responsables de los distintos fondos —que nos han ofrecido una colaboración tan desinteresada como entregada—, así como a un gran número de expertos que nos han ayudado en distintas fases del proceso de elaboración de la investigación. Asimismo, abordamos el trabajo de campo, trasladándonos a cada una de las instituciones, donde pudimos estudiar todos los ejemplares, tomando los datos esenciales de cada una de ellos y la imagen de los mismos. Sistematizada y estudiada toda la información recabada, pudimos catalogar primero todas las fotografías y con base en esta labor, definir las características fundamentales de cada colección y su vinculación con el centro que las alberga, aportación que intentaremos sintetizar a continuación, desgranado los rasgos particulares de dichas colecciones.

Una vez realizado el estudio individual y pormenorizado de cada una de las colecciones existentes en los museos e instituciones públicas y privadas de nuestro país, pudimos realizar una valoración global de los rasgos del conjunto de colecciones. Tal valoración nos permite afirmar que, a pesar de que las mismas poseen un volumen reducido de ejemplares, sobre todo en comparación con las colecciones de otros países occidentales, al analizarlas globalmente ofrecen un panorama muy representativo de las técnicas, tipologías, formatos, temas y autores que caracterizan la fotografía producida en la era Meiji, encontrándose una variedad de ejemplares que posibilitan incluso aproximarnos también a las excepciones y variaciones evolutivas del fenómeno. En definitiva este trabajo ha permitido constatar que las colecciones españolas muestran la esencia de este tipo de producción fotográfica.

El primer aspecto que quisimos valorar fue el origen y el proceso de formación de las colecciones, para poder apreciar el interés que ha generado la fotografía Meiji en el coleccionismo institucional español a lo largo del último siglo y medio aproximadamente. Se ha podido constatar que las principales vías de ingreso de estas colecciones en nuestras instituciones han sido dos: o bien por donación de particulares o bien por compras realizadas por los centros. Buena parte de las colecciones tienen su origen en el coleccionismo particular de ciudadanos españoles que, en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, atesoraron este tipo de fotografías que luego fueron legados por ellos o por sus descendientes a los distintos centros. En cuanto a las compras fueron fruto de diversas iniciativas que respondían a distintos intereses por parte de las instituciones que adquirieron los ejemplares en el mercado extranjero o nacional o los compraron a los descendientes de particulares españoles que, como en el caso anterior, habían conseguido las fotografías, por diferentes medios, en la misma era Meiji.

Gracias a las fuentes encontradas, hemos tenido información suficiente para identificar a algunos de estos particulares que en la segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del XX se hicieron con estos productos, como fruto del interés que por entonces suscitaba Japón en la sociedad occidental y particularmente en la española. Es el caso de algunos diplomáticos (Enrique de Otal y Ric —Archivo de los Barones de Valdeolivos—), personas vinculadas al mundo de la imprenta o la edición (Innocenci López Bernagossi y Antoni López Ventura de la Editorial barcelonesa López —Archivo Fotográfico de Barcelona— y el editor Hermenegildo Miralles —Biblioteca de Cataluña—), misioneros (el Padre Baldomero —Museo Oriental de Valladolid—) o empresarios o comerciantes que trabajaron en el archipiélago (familia Galé —Museo del pueblo de Asturias—). Caso especial es del artista Oleguer Junyent (Instituto Amatller de Arte Hispánico y Archivo Fotográfico de Barcelona) que como se ha dicho realizó el mismo las fotografías. Sospechamos que también que varios conjuntos de ejemplares fotográficos que ingresaron por donación o compra en las instituciones españolas proceden de colecciones forjadas en esta época, pero no tenemos la documentación suficiente como para afirmarlo rotundamente. Es el caso de la Colección Ogawa Kazumasa-Flores de la Biblioteca del Museo Nacional de Artes

Decorativas, de la fotografía conservada en la Biblioteca Nacional (Colección Biblioteca Nacional) perteneciente a la publicación *Viaggio intorno al globo della r. pirocorvetta italiana Magenta neglianni 1865-66-67-68*, del álbum de la Real Biblioteca de Patrimonio Nacional que, puedo tener como posibles propietarios a miembros de la familia real española de la época del cambio de siglo, o incluso las colecciones de la Biblioteca Nacional de Cataluña (colecciones Álbum Misterioso, Álbum *Sights and Scenes* Cataluña y *El Japón a la vista*) comprada a los descendientes de la familia catalana Torres Amat. Viendo este panorama destaca la presencia de ciudadanos catalanes por las causas antes aducidas y también es de señalar que tales fotografías fueron adquiridas por distintos fines bien como objeto recuerdo o medio de evocación del exotismo japonés, tan de moda en aquella época, o bien para uso editorial o muestrario de venta.

En cuanto a las compras realizadas por las instituciones en mercados nacionales o extranjeros, responden a variadas motivaciones, distinguiéndose prácticamente tantas casuísticas como centros. En cualquier caso, este coleccionismo “contemporáneo” no necesariamente es producto de un interés específico por Japón y de hecho solo constatamos esta intencionalidad en el caso del Museo Oriental de Valladolid. En la mayoría de los casos este “coleccionismo” viene condicionado por el interés de las instituciones por poseer fotografía “antigua” y siempre es fruto del deseo de enriquecer sus fondos especializados (incrementar los fondos de fotografía decimonónica —Museo Universidad de Navarra e Instituto de Patrimonio Cultural Español— o contar con ejemplares fotográficos relevantes en el periodo del precine —Museo del Cien de Girona—). De hecho a veces las fotografías forman parte de compras de lotes de obras que responden a muy variada naturaleza, donde las piezas japonesas don anecdótica (Biblioteca de Cataluña y Museo de Navarra).

Centrándonos ya en los rasgos generales de las fotografías Meiji que forman parte de los fondos de los museos e instituciones españolas, hemos podido verificar que han sido realizadas mediante cuatro técnicas: albúmina (tanto coloreada manualmente como sin colorear), fototipia, gelatina y autotipia. La albúmina coloreada es la más popular, con representación en las colecciones Enrique de Otal y Ric, Editorial López, Biblioteca Nacional, Hermenegildo Miralles, Álbum Misterioso, Real Biblioteca, Centro Excursionista de Cataluña, Biblioteca IPCE, Fototeca IPCE, Museo del Cine, Emperadores (Museo Oriental de Valladolid), Álbum 11 (Museo Oriental de Valladolid), Álbum 12 (Museo Oriental de Valladolid), Álbum 13 (Museo Oriental de Valladolid), Albuínas Japonesas Familia Galé y Álbum Navarra. La fototipia, por su parte, está presente en los libros de fotografías que forman las colecciones *Album Sights and Scenes* Cataluña, Ogawa Kazumasa-Flores, Archivo Mas (Oleguer Junyent), *Album Sights and Scenes* Valladolid, Álbum 15, Álbum 16 y Álbum *Marriage*, así como la tarjeta postal de la Colección Vistas Estereoscópicas de Navarra. Respecto a la técnica de gelatina, su presencia está mucho más limitada, ya que se ciñe al contexto específico de las vistas estereoscópicas, campo en el que se adoptó rápidamente por su versatilidad. En las colecciones españolas apenas se encuentran ejemplos de gelatina en tres centros: la Colección Oleguer Junyent (AFB),

la Colección Vistas Estereoscópicas (Museo Oriental de Valladolid) y quince de las dieciséis fotografías de la Colección Vistas Estereoscópicas Navarra. El caso de la autotipia resulta algo más excepcional, ya que se trata de una técnica que no se asocia *per se* al entorno japonés. Está representada con el libro de fotografías *El Japón a la vista*, producido en España y adecuándose a las técnicas de impresión generalizadas aquí dentro del circuito de impresiones comerciales. A la vista de esta clasificación, podemos comprobar que la representatividad de las distintas técnicas en las colecciones españolas de fotografía del periodo Meiji resulta bastante adecuada. Es lógico que la albúmina tenga una presencia mucho mayor, ya que fue la técnica hegemónica que se empleó durante la era Meiji, que progresivamente fue reemplazada por la fototipia, segunda técnica más representada en las colecciones españolas.

En cuanto a sus tipologías en las que pueden clasificarse las fotografías que integran las colecciones españolas, se distinguen un total de tres. En primer lugar encontramos la fotografía *souvenir* (generalmente realizada en albúmina) que puede presentarse en álbumes o montadas sobre cartulinas. En los caso de los álbumes encontramos desde los más lujos con numerosas fotografías, de amplio tamaño y bellas tapas lacadas y ricamente decoradas (caso de la Colección Museo del Cine y el álbum de la Biblioteca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, o el álbum conservado en la Real Biblioteca de Patrimonio Nacional) hasta otros más humildes de menor número de ejemplares, más pequeños de tamaño y tapas menos cuidadas o de materiales más humildes (Colecciones Álbum 11, Álbum 12 y Álbum 13 del Museo Oriental de Valladolid, el álbum de la Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, y el álbum custodiado en el Museo Universidad de Navarra. Caso especial es el de la Colección Álbum Misterioso, que responde a una encuadernación occidental. Respecto a las fotografías sueltas, encontramos tres casos singulares, la Colección Hermenegildo Miralles y la Colección Centro Excursionista de Cataluña, así como la Colección Albúminas Japonesas Familia Galé. También hay caso excepciones como Por otro lado, deben contemplarse los casos excepcionales de las Colecciones Enrique de Otal y Ric, de la Biblioteca Nacional, del Archivo Más (Oleguer Junyent) y la de Emperadores del Museo Oriental de Valladolid. Todas estas colecciones están formadas por fotografías *souvenir*, aunque la forma de integrarlas es distinta en cada caso, y los motivos por los que se han adoptado estas formas también son diferentes.

La segunda tipología destacada son los libros de fotografía, fruto de los grandes avances técnicos que se produjeron a finales del siglo XX. Compartían el mismo espíritu que los álbumes *souvenir*, si bien se valían de la técnica para abaratar costes y simplificar el proceso de compra. Este es caso de los ejemplares de *Sights and Scenes in Fair Japan*, que se custodian en la Biblioteca de Cataluña y en el Museo Oriental de Valladolid, y de *Some Japanese Flowers*, que se conserva en la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas, así como los otros álbumes realizados mediante fototipia del Museo Oriental de Valladolid, (*60 Selected Pictures of Mikado's Empire. FINE SOUVENIR FOR VISIT TO JAPAN. Coloured By HandyThe Ceremonies of a Japanese Marriage*).

La tercera gran tipología son las vistas estereoscópicas, formadas por dos fotografías tomadas desde puntos de vista ligeramente diferentes y montadas sobre una tarjeta para ofrecer una imagen tridimensional al ser contempladas a través de un visor. Aunque su presencia en colecciones españolas es más limitada que las fotografías *souvenir*, sigue siendo un corpus significativo. En las colecciones españolas de fotografía japonesa, existen varias que responden a esta tipología: la Colección Estereoscópicas del Museo Oriental de Valladolid, la Colección Vistas Estereoscópicas del Museo Universidad de Navarra y la colección Oleguer Junyent (Archivo Fotográfico de Barcelona).

También hemos querido tener en cuenta las postales, aunque únicamente estén representadas por una fotografía en este caso (integrada dentro de la Colección Vistas Estereoscópicas Navarra), puesto que fueron otra tipología que favoreció la difusión de imágenes fotográficas durante las décadas finales del siglo XIX y especialmente las primeras décadas del siglo XX.

En relación con los autores de las fotografías de nuestras colecciones, hemos de señalar que la que hemos podido identificar en las colecciones españolas es relativamente numerosa, lo que supone una gran satisfacción, dadas las enormes dificultades de atribución que presenta la fotografía Meiji habitualmente. La identificación de estos autores ha sido una de las labores más arduas y compleja que ha llevado consigo este trabajo y hemos de señalar que, a pesar de nuestros esfuerzos son muchas fotografías no se ha sido posible atribuirles a un autor concreto. Hallamos imágenes de los siguientes fotógrafos: Raimund Von Stillfried, Shimooka Renjō, Enami Nobukuni, la empresa editora H. C. White Company, Herbert G. Ponting, Underwood & Underwood, Henry A. Strohmeier, Uchida Kuichi, Kusakabe Kimbei, Adolfo Farsari, Ogawa Kazumasa, Tamamura Kōzaburō, Felice Beato, Kanamaru Genzo, la empresa Neue Photographische Gesellschaft A. G. Steglitz-Berlin, la empresa M. Léon y J. Lévy, Ueno Hikoma, Kashima Kiyobei y Suzuki Shinichi. Algunos de ellos son nombres fundamentales del fenómeno de la fotografía Meiji, de gran importancia y reconocimiento internacional.

Finalmente, uno de los análisis más interesantes que se desprenden del estudio de las colecciones españolas de fotografía japonesa de la era Meiji es, sin duda alguna, el de la representación temática. Las fotografías son un medio de transmisión de imágenes, pero también de ideas, conceptos y estereotipos. Estudiar los temas que se muestran en las fotografías, así como la forma en que se han representado, supone entender mucho mejor la forma de pensar de la época en la que se produjeron. Esta premisa resulta especialmente significativa en el caso de la fotografía Meiji, un fenómeno de producción eminentemente nativa (aunque hubo muchos fotógrafos extranjeros, estaban asentados —algunos durante largo tiempo— en Japón), por lo que conocían las costumbres y tradiciones lo bastante bien como para destacar aquellos aspectos más atractivos al extranjero dentro de su exotismo.

Para concluir solo nos resta señalar que esperamos que el trabajo que ha dado lugar a la tesis doctoral haya servido para reivindicar la fotografía japonesa de la era Meiji como una manifestación de gran importancia y trascendencia desde una perspectiva no solamente artística, sino también sociocultural, así como su

presencia en nuestros museos e instituciones. También deseamos que este trabajo pueda servir como base para continuar desarrollando los estudios de fotografía japonesa de este singular periodo histórico desde España. Somos conscientes que a pesar de nuestro trabajo han quedado abiertas numerosas incógnitas que quizás puedan resolverse en el futuro. Especialmente interesante, para terminar de recrear el panorama general del fenómeno será abordar el estudio de las colecciones de este tipo de fotografía que sabemos que se encuentran ocultas en manos particulares. Asimismo, otra futura vía de trabajo será el emprender el estudio de la fotografía del periodo Taishō de la que conocemos que existen ejemplares de enorme interés en las colecciones españolas (hoy todavía inéditos) y que tiene claras conexiones con los ejemplares de la era Meiji.

JULIO A. GRACIA LANA

**INTERMEDIALIDAD EN EL CÓMIC ADULTO EN ESPAÑA (1985-2005).
DE LA HISTORIETA A LA PINTURA, EL AUDIOVISUAL
Y LA ILUSTRACIÓN**

Abril de 2019 [directores: Dr. Jaime Brihuega Sierra
(Universidad Complutense de Madrid)
y Dra. Concha Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza)]

Doctorado con Mención Internacional

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Antonio Altarriba Ordóñez (Universidad del País Vasco)*

Secretaria: *Dra. Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Viviane Alary (Université Clermont Auvergne)*

El planteamiento de la presente tesis doctoral partió de una doble hipótesis. Por un lado, de la idea de que la reunión de todas las causas que posibilitaron el fin del *boom* del cómic adulto en España y la práctica desaparición del formato revista, tendría que aportarnos un enfoque amplio sobre lo acontecido en el cómic entre 1985 y 2005. Por otra parte, esta situación produjo consecuencias directas para los autores, ya que muchos tuvieron que dar el salto a otros campos con la desaparición de los magazines. Un análisis que trace los caminos recorridos por los historietistas y establezca los paralelismos entre la producción desarrollada en los distintos medios creativos, se establece como un punto de partida muy interesante para tratar de entender lo acontecido en las dos décadas.

De esta forma, el objetivo principal de la tesis doctoral consistió en establecer una evolución histórica del cómic en las décadas de los años ochenta y noventa, a partir del fin del *boom* del cómic adulto y del formato revista, centrándonos en cómo dicha desaparición afectó al trabajo de los historietistas.

Cronológicamente el estudio se delimitó a través de dos fechas: 1985 y 2005. Veinte años que agrupan varios acontecimientos que nos hablan de un profundo cambio en el mercado, en el que se dio la desaparición gradual de las últimas revistas del *boom* del cómic adulto y una alteración en las carreras de los historietistas, que pasaron a trabajar en otros medios diferentes a la viñeta. Citando algunos elementos que construyen la primera de las fechas, a partir de 1985 se produjo el auge del *comic-book* distribuido en nuestro país por Zinco y Forum, mientras que en 1986 cerró definitivamente Editorial Bruguera, la histórica empresa de origen español de revistas de historieta dirigidas a un público infantil y juvenil. Este acontecimiento tuvo también efectos en el cómic adulto. Entre 1985 y 1990 se pueden definir además transformaciones en la producción de los autores: Javier Montesol participó en 1987 en el *Supermercado del Arte*, primera experiencia de su paso de la historieta a la pintura. En definitiva, a partir de 1985 se produjeron una serie de acontecimientos en el plano industrial y artístico que configuraron un cambio de ciclo.

En lo que respecta a la fecha que define la otra parte de la horquilla, cabe destacar que en 2004 cerró la última de las revistas del *boom* no dedicadas al humor: *El Víbora*. En torno a ese año se consolidó asimismo el formato que pervivió tras el eclipse de la revista de historieta: el libro, muy relacionado con el concepto de novela gráfica. La editorial Astiberri se fundó en 2001, un dato importante a nivel simbólico. En 2004 dio un fuerte paso adelante en la consolidación del formato con la edición en un único tomo de *Blankets*, de Craig Thompson. Con, aproximadamente, seiscientas páginas, supuso una apuesta arriesgada a la que reaccionaron bien los lectores. Certificó que el mercado estaba preparado para este tipo de formato. En 2004 Paco Roca publicó con la empresa bilbaína *El faro*, iniciando una larga colaboración con la editorial que se afianzó con la publicación de *Arrugas* (en español en 2007). Roca empezó así a convertirse en uno de los más destacados representantes de la novela gráfica en nuestro país. Ese mismo año, el historietista Miguelanxo Prado presentó la película de animación *De Profundis*, tras varios años de trabajo durante la década de los 2000. Es decir, si entre 1985 y 1990 los autores empezaron a dar un giro a sus carreras, entre 2000 y 2005 se estableció la consolidación definitiva de dicho cambio con obras y colaboraciones muy relevantes. De 2005 en adelante se configuró finalmente un nuevo mercado distinto al de las revistas. En definitiva, arte e industria experimentaron una amplísima transformación durante los veinte años planteados como clave en nuestro análisis.

Con esta tesis continuamos una línea historiográfica de estudios centrados en la viñeta que parte de pioneros como Juan Antonio Ramírez o Antonio Altarriba. Realizamos un amplio estudio de la cuestión al que se suma el análisis de las principales revistas del periodo descrito y otorgamos una fuerte importancia a la fuente de tipo oral. En este sentido, realizamos más de treinta y cinco entrevistas a autoras, autores, editores, autoeditores o libreros que vivieron la época objeto de nuestro análisis.

En las entrevistas principales se presentaba un primer gran apartado (“autores sin revistas”) con historietistas de diferentes generaciones que vivieron el

auge de las revistas de cómic adulto en sus inicios o cuando ya se encontraban en retroceso, desde Marika Vila o Josep María Beà, que participaron en la iniciativa de autogestión *Rambla*, hasta Paco Roca o Miguel Ángel Martín, que desarrollaron sus historias para la revista *El Víbora* en la década de los noventa. El magacín se encontraba ya muy alejado de un *underground* inicial que sí conoció Nazario. Las conversaciones introducen cómo afectó el transcurso de los acontecimientos a historietistas tan diferentes como Montesol o Miguelanxo Prado. El segundo apartado, al que dimos el título “del editor a la tienda de cómics”, explora la labor de autoeditores, técnicos editoriales, editores o libreros del momento. Antonio Martín, dedicado durante toda su vida al universo del cómic a nivel teórico y editorial, aporta el enfoque de una gran empresa como Planeta DeAgostini, mientras que Max y Pere Joan acercan el panorama de una autoedición ocasionada por la falta de plataformas de publicación tras la desaparición de muchas cabeceras. Emilio Bernárdez, actual director de La Cúpula, es un pilar básico para entender el contexto, mientras que Fernando Tarancón, uno de los miembros fundadores de la editorial Astiberri en el año 2001, nos ofrece un prisma sobre el cierre de las dos décadas y, de forma retrospectiva, acerca de los noventa. Albert Mestres, Manuel Molero y Bruto Pomeroy nos plantean el final de la cadena de distribución. La perspectiva del librero llega al lector a través de tres tiendas que se encuentran entre las más antiguas en activo de España.

Además, se incluyeron una serie de entrevistas complementarias que sirvieron para profundizar en cuestiones concretas, desde propiamente autorales en el caso de Simónides y su pintura, hasta de tipo editorial, como en las preguntas específicas realizadas a Felipe Hernández Cava sobre los *magazines* que dirigió.

El análisis de las revistas y de las entrevistas planteadas, nos aporta datos de tipo *cualitativo*, que han tratado de completarse con otros de tipo *cuantitativo*. Definir lo difícil que resulta lograr estos últimos en el caso de la industria del cómic en España es ya un tópico. Para paliar esta carencia de información se ha recurrido a los datos que podemos encontrar en las distintas fuentes, desde bibliografía hasta entrevistas realizadas por otros investigadores a editores o técnicos editoriales.

En base a todo lo anterior, la tesis doctoral se estructuró en varios apartados. En primer lugar, tras la introducción se definió el formato revista y el *boom* del cómic adulto asociado a esta. A continuación, se ofrecieron las posibles causas que pudieron potenciar el decaimiento de la revista como formato, acompañadas por otra serie de capítulos que buscaban una mayor contextualización, tanto de tipo industrial como a nivel internacional. En segundo lugar, se analizaron algunas de las principales trayectorias de los autores de la década, destacando especialmente las de Nazario Luque, Miguelanxo Prado y Max. Los últimos bloques esbozaron, por una parte, otras sendas por las que discurría la revista en los años noventa (magacín de autor o supervivencia del modelo del *boom* en *El Víbora*) y, por otra, definieron el nuevo contexto formado en base al libro.

De la investigación se derivaron las conclusiones finales, en las que observamos las conexiones existentes en las trayectorias de las autoras y autores más relevantes del periodo, su condicionamiento por el contexto de desaparición de

la revista propia del *boom*, o cuestiones relativas a la precariedad y la disgregación de los elementos propios del cómic en otros medios.

Creamos así un discurso que abría muchos prismas nuevos sobre la historia del arte más reciente. Un estudio cultural que permitía observar las conexiones existentes entre diferentes manifestaciones expresivas. Se tomaba como tronco fundamental a la viñeta para crear una serie de ramificaciones que se insertaban en distintos aspectos históricos y sociales, claves para comprender la España actual.

ANA ASIÓN SUÑER

**LA TERCERA VÍA: REVISIÓN, ACTUALIZACIÓN Y DEBATE
HISTORIOGRÁFICO EN EL CINE ESPAÑOL DEL TARDOFRANQUISMO**

Julio de 2019 [Directora: Dra. Amparo Martínez Herranz
(Universidad de Zaragoza)]

Doctorado con Mención Internacional

Miembros del tribunal

Presidente: Dr. Rob Stone (*University of Birmingham*)

Secretario: Dr. Fernando Sanz Ferreruela (*Universidad de Zaragoza*)

Vocal: Dr. Bernardo Sánchez Salas (*Universidad de La Rioja*)

El periodo tardofranquista supuso el comienzo de toda una serie de cambios políticos, económicos, sociales y culturales que tuvieron su punto de inflexión en la muerte del General Francisco Franco y el final de la dictadura. La corriente cinematográfica Tercera Vía es el espejo donde pueden leerse muchas de estas transformaciones, y por ello se decidió abordar esta Tesis Doctoral, titulada *La Tercera Vía: revisión, actualización y debate historiográfico en el cine español del tardofranquismo*. Dirigida desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza por la Doctora Amparo Martínez Herranz, su principal objetivo ha sido estudiar el papel de dicha tendencia fílmica en el cine español de los años setenta.

El primero de los motivos que ocasionó la elección de esta temática, y sin duda el más determinante, fue la escasez de investigaciones que existen vinculadas al fenómeno cinematográfico de la Tercera Vía, tan importante en el desarrollo de la industria fílmica española durante los años setenta. Para la mayoría de los autores ha merecido una consideración secundaria, eclipsada por la entidad y el prestigio de otros cineastas coetáneos como Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, Víctor Erice, José Luis Borau o Pedro Lazaga. Además, en numerosas ocasiones se ha vinculado de forma errónea con fórmulas contemporáneas, sobre todo con el landismo y el destape. Sin embargo, esto no implica que este tipo de cine tenga una importancia menor, sino todo lo contrario, ya que trajo consigo toda una nueva oleada de profesionales interesados tanto en la repercusión comercial de sus películas como en realizar un cine de calidad.

El segundo, fue el interés por poner en relación la Tercera Vía con la sociedad del periodo tardofranquista en el que se desarrolló. El cine español ofrece todo un reflejo antropológico, cultural y político del país, y por ello es interesante investigar cómo los directores reflejaron una época tan convulsa. En el caso de este fenómeno sobresale su componente social, convirtiéndose en un reflejo del cambio que experimentó la población durante los años setenta, sobre todo la nueva clase media.

La última de las razones fue la reivindicación de profesionales que en ocasiones, pese a su valía, se han visto relegados a un cierto ostracismo dentro del cine español. Entre los mismos se encuentran los directores Roberto Bodegas (*Españolas en París*, *Vida conyugal sana*), Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*, *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*), Manuel Summers (*El niño es nuestro*, *¡Ya soy mujer!*), José Luis García Sánchez (*El love feroz o Cuando los hijos juegan al amor*, *Colorín Colorado*) o Jaime de Armiñán (*El amor del capitán Brando*, *Un casto varón español*). Al mismo tiempo se observó cómo, en relación con la década estudiada, han caído en el olvido algunos trabajos llevados a cabo o en los que participaron directores y actores consagrados. Concretamente han llamado la atención los casos de José Luis Garcí (*Solos en la madrugada*, *Las verdes praderas*) o José Sacristán (*Vida conyugal sana*, *Los nuevos españoles*).

Justificada la importancia y necesidad de un estudio que abordara de manera exclusiva el cine desarrollado en la Tercera Vía, se plantearon varios objetivos dentro de la investigación: definir el fenómeno, su alcance real, delimitación cronológica y puntos determinantes; crear un corpus de testimonios —hasta entonces inexistente— sobre la Tercera Vía y sus manifestaciones afines; efectuar un análisis estadístico que permitiera conocer la repercusión que tuvieron este tipo de largometrajes; analizar desde un punto de vista más específico los principales autores y sus obras; reivindicar el papel de cineastas que destacaron tanto dentro de la Tercera Vía de Dibildos (Roberto Bodegas, Antonio Drove) como fuera de ella (José Luis García Sánchez, Manuel Summers); situar la Tercera Vía en su época, explicar sus novedades y sus deudas contraídas con el pasado; averiguar hasta qué punto productos que estuvieron insertos en la corriente o que resultaban afines reivindicar de este modo el papel del cine como material de estudio sociopolítico; y, establecer paralelismos entre los títulos de esta tendencia y algunos de los largometrajes producidos en España en los últimos diez años.

A la complejidad y a los múltiples matices que caracterizan al cine como manifestación artística se le une, en el caso de esta Tesis Doctoral, el estrecho vínculo que se ha querido establecer con la Historia. Dos ámbitos de investigación que, al ser trabajados desde la Historia del Arte, obligaron a llevar a cabo un método de análisis multidisciplinar; en el que se incluyeran para poder lograr unos fines aceptables otras disciplinas como la antropología o la sociología. Siguiendo este planteamiento metodológico, el plan de trabajo respondió a los objetivos marcados para este estudio.

En primer lugar, se llevó a cabo la búsqueda, lectura y análisis de las fuentes bibliográficas, tanto coetáneas como posteriores al periodo trabajado (Biblioteca Nacional de España, Madrid; Biblioteca de Aragón, Zaragoza; Biblioteca de la

Universidad de Zaragoza; Biblioteca de la Universidad de Birmingham). A continuación, se realizó la recopilación y estudio de fuentes hemerográficas que incluyeran tanto referencias de prensa coetáneas a la realización de las películas de la Tercera Vía como revistas científicas posteriores (*Cartelera Turia*, *Cinema 2002*, *ABC*, *Cambio 16*, *Bianco e nero*, *Cahiers du cinema*). En este caso a la consulta efectuada en las propias bibliotecas aludidas con anterioridad se sumaron Filmoteca de Zaragoza y Hemeroteca Municipal (Madrid). También se ejecutó la búsqueda, recopilación y análisis de documentos relativos a las películas, tanto de carácter burocrático (expedientes de censura) como relativos a los rodajes (guiones), principalmente en Filmoteca Española (Madrid) y Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, Madrid). Además, se efectuaron toda una serie de entrevistas a figuras relevantes vinculadas con la corriente o que fueron testigos de su desarrollo. El proceso estuvo acompañado de dos estancias de investigación: la primera en el Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Universidad Complutense de Madrid, y la segunda en el Department of Film and Creative Writing de la University of Birmingham. Recopilada toda la información, en siguiente lugar se llevó a cabo la segmentación, análisis y sistematización de todo el material recopilado; paso previo a la redacción definitiva del trabajo y a la elaboración de las conclusiones.

En la Tesis Doctoral se pueden apreciar dos grandes bloques correspondientes con la primera mitad de la obra. Los estudios demostraron que el uso del término Tercera Vía correspondía única y exclusivamente a aquellos títulos denominados con dicha etiqueta por parte José Luis Dibildos, lo que motivó que el primero de los apartados (Tercera Vía: Definición y características) estuviese destinado a analizar, definir y caracterizar dicha expresión en relación con el productor de Ágata Films. Dentro del cine español, la Tercera Vía es una tendencia cinematográfica surgida en el tardofranquismo que abogó por un cine a medio camino entre lo comercial, el cine de consumo vulgar, y lo intelectual y el cine de *arte y ensayo*. Considerada una “vía muerta”, sus orígenes estarían en 1971, año del estreno de *Españolas en París*. Su ocaso se dio con las películas que Dibildos produjo tras el fin de la dictadura: *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975), *La mujer es cosa de hombres* (1976), *Libertad provisional* (1976) y *Hasta que el matrimonio nos separe* (1977). Los largometrajes que se realizaron de forma paralela fuera de Ágata Films y que cumplían del mismo modo con las premisas de la Tercera Vía de Dibildos manifiestan una cronología similar —*Adiós cigüeña, adiós* de Manuel Summers también se estrenó en 1971—. Su duración no obstante fue mayor, encontrando trabajos dentro de esta línea hasta 1980, año de *Viva la clase media*. Productos de transición, de cambio, acordes a las demandas de la sociedad española de la década de los setenta.

Su correcta comprensión permitió llevar a cabo el segundo bloque (El proyecto de José Luis Dibildos y Ágata Films), donde se recoge su aplicación y evolución cronológica a partir de los largometrajes que Dibildos realizó dentro de este proyecto: *Españolas en París* (1971), *Vida conyugal sana* (1974), *Tocata y fuga de Lolita* (1974), *Los nuevos españoles* (1974), *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975), *La mujer es cosa de hombres* (1976), *Libertad provisional* (1976) y

Hasta que el matrimonio nos separe (1977). Un estudio en el que también se tuvo muy presente la evolución social, política, cultural y emocional del país, tratando temas como el fin de la dictadura franquista o los efectos del desarrollismo.

Construido el marco, la segunda mitad del estudio da un paso más y se adentra en aquellas manifestaciones que, dentro también de una tercera vía y tomando como referencia la llevada a cabo por Dibildos, se realizaron fuera de Ágata Films. Dos grandes bloques que sirven para diferenciar la producción llevada a cabo por José Luis Garci como director (Más allá de Ágata Films: José Luis Garci y José María González Sinde) y aquellos cineastas que, desde diferentes prismas, también elaboraron durante aquellos años una serie de títulos semejantes: José Luis García Sánchez, Manuel Summers, Jaime de Armiñán, Pedro Masó y Fernando Colomo (Fórmulas coetáneas a la Tercera Vía de Dibildos). El hecho de diferenciar a Garci del resto de profesionales se justifica por su proximidad al universo de Ágata Films, ya que ejerció como guionista en la Tercera Vía y por tanto su vínculo con esta fórmula es mucho más cercano.

Antes de pasar a las conclusiones, se dedicó un último apartado (¿Un nuevo renacer del modelo Tercera Vía? La comedia española actual) a hablar de las relaciones existentes entre esta tendencia y algunos títulos que se han estrenado en los últimos años en el cine español. El contexto socioeconómico, político y cultural en el que está sumergido el Estado desde 2008 invita a reflexionar y a establecer paralelismos con la etapa vivida por el país durante los años setenta, puesto que en ambas épocas se experimenta un cambio de ciclo dentro de la sociedad española.

Un planteamiento acompañado de toda una serie de anexos que sirven para justificar y completar toda la información aportada en el cuerpo de texto. Uno de los más importantes es sin duda las entrevistas y conversaciones realizadas a profesionales que vivieron en aquella época y tuvieron contacto directo con la tendencia: los directores Roberto Bodegas, José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime de Armiñán y Jesús Yagüe; el actor José Sacristán; las actrices María Luisa San José y Fiorella Faltoyano; el montador Miguel González Sinde; el músico Antón García Abril; el productor Enrique González Macho; y, los críticos y cineastas Juan Miguel Lamet y Diego Galán. Para facilitar el trabajo, se elaboró además un listado con todas las películas españolas realizadas durante los años setenta. Para acotar más la investigación y siguiendo precisamente la línea de la productora Ágata Films, no se tuvieron en cuenta las coproducciones, lo que redujo el número de títulos. En cuanto a los restantes, se llevó a cabo una clasificación en relación con la influencia de la Tercera Vía sobre los diferentes títulos. Se observó de este modo la repercusión que la corriente tuvo en aquellos instantes, tanto dentro de la esfera de Dibildos como fuera de ella, así como el escaso número de trabajos existentes en relación con el resto de producciones.

La investigación llevada a cabo sobre la tendencia Tercera Vía ha permitido conocer mejor la sociedad española de los años setenta, las deudas contraídas con su pasado y las herencias que siguen permaneciendo actualmente en el país. Se ha hablado de cine, pero sobre todo se ha aportado un nuevo punto de vista para entender mejor una época marcada por el cambio, donde el fin del Régimen dictatorial de Franco dio paso a un incierto sistema democrático,

en el que tanto la población española como las instituciones jugaron un papel clave para su consolidación.

La Tercera Vía fue cómplice y testigo de estas transiciones, reflejando y participando en el devenir de una sociedad cuyo principal objetivo fue buscar una estabilidad que le permitiese comenzar a construir una nueva etapa de su historia. Una época en la que el triunfo de UCD visualizó la necesidad de toda una población de buscar soluciones neutras, que aportasen estabilidad política y social y que permitiesen comenzar con serenidad una nueva y desconocida etapa. Apostar por una tercera vía en aquellos instantes fue, sin duda, sinónimo de unidad para todo el país.

MARÍA BELÉN IBÁÑEZ ABELLA

**ENCUADERNACIONES ARTÍSTICAS MEDIEVALES Y MODERNAS
EN LA BIBLIOTECA CAPITULAR DE LA SEO, ZARAGOZA**

Enero de 2020 [Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora]

Miembros del tribunal

Presidente: *Dr. José Luis Pano Gracia (Universidad de Zaragoza)*

Secretario: *Dr. Antonio Carpallo Bautista (Universidad Complutense de Madrid)*

Vocal: *Dr. Juan Antonio Yeves Andrés (Fundación y Museo Lázaro Galdiano)*

El patrimonio documental y bibliográfico, que conserva la memoria de nuestra sociedad y su cultura, custodia las encuadernaciones históricas, que dotan al libro de su apariencia externa, otorgándole una imagen de prestigio, sagrada o simbólica. La encuadernación artística, indivisible del soporte material que le da sentido y al que protege, se muestra autónoma en la elección de sus valores ornamentales, aunque pasado el tiempo será dependiente de los contenidos del libro. Se trata de un legado que debe ser puesto en valor, transmitiendo su importancia a las generaciones futuras.

Estas cubiertas precisan de un conocimiento sistemático y ordenado, para establecer hipótesis razonadas sobre las corrientes artísticas que les afectan y que ellas mismas difunden. La encuadernación hace superar al libro su presencia como objeto físico y es el resultado del encuentro de dos voluntades, la del creador, que desea trascender lo meramente utilitario, y la del encargante, que se propone asumir las formas artísticas contemporáneas en la esfera de sus propiedades individuales. A esta confluencia artística se añade la de la confección del libro, como muestra la ciudad de Zaragoza, donde los artífices de encuadernaciones están íntimamente relacionados con los ocupados en la creación y comercialización del libro, actuando en este ámbito de forma inseparable, impresores, encuadernadores y mercaderes.

Los gremios zaragozanos, al igual que otros hispanos, se dotan de ordenaciones desde el siglo XVI, coyuntura en la que el Concejo de Zaragoza decreta

las *Ordinaciones al Oficio de Libreros y Encuadernadores*, el 5 de febrero de 1537, lo que las sitúa entre las primeras peninsulares. De la importancia de los gremios de libreros e impresores en la ciudad dan testimonio las numerosas publicaciones que se les han dedicado, en relación con su establecimiento, convivencia y colisión, a las que se suman los estudios sobre las ediciones de libros, sus promotores y las bibliotecas particulares más importantes.

Nuestra investigación viene a completar las anteriores mediante los trabajos concretos realizados por los encuadernadores para el Cabildo, utilizando para ello los libros de sus Administraciones y los recibos emitidos por los artesanos para justificar sus cobros. La riqueza de registros nos ha llevado a transcribir la totalidad de los conservados, más allá de la que corresponde a la cronología de las encuadernaciones catalogadas, para obtener una visión general respecto a la adquisición, elaboración, custodia y conservación de los libros en la Seo.

En lo que respecta a los estudios de encuadernaciones artísticas conservadas en archivos aragoneses, es pionera la publicación de José Galiay Sarañana, que ejemplifica mediante los volúmenes de la Catedral de Tarazona. El primer y único estudio de las destacadas encuadernaciones mudéjares conservadas en la ciudad de Zaragoza, con un carácter histórico-artístico, es el realizado por M^a Isabel Álvaro Zamora, puesto que la investigación de Mariano Caballero Almonacid, examina tan solo la técnica ligatoria.

Nuestra tesis, realizada asimismo desde la perspectiva histórico-artística en la más destacada biblioteca eclesiástica de Zaragoza, define los siguientes seis objetivos iniciales:

- I. Catalogar los fondos de encuadernaciones artísticas de mayor entidad, cuyas tipologías son góticas, mudéjares y del siglo XVI.
- II. Valorar dicho conjunto respecto a sus posibles talleres de origen.
- III. Aportar documentación inédita del proceso de encuadernación en Zaragoza, que informe sobre características formales, técnicas del colectivo de artesanos y gustos artísticos de sus encargantes, identificando los encuadernadores activos en cada periodo contratados por el Cabildo. El estudio documental realizado permite asimismo, concretar algunos encargos de encuadernación y restauración de libros específicos, los materiales utilizados y el coste de los mismos.
- IV. Investigar la historia de la Biblioteca Capitular, que contextualice las obras catalogadas.
- V. Esbozar algunas relaciones entre estas encuadernaciones y otras cubiertas y obras artísticas anteriores y coetáneas, tanto hispánicas como europeas.
- VI. Reunir un glosario de la técnica y vocabulario específico de la encuadernación.

Además, como resultado del trabajo de varios años en la biblioteca, hemos añadido unas breves consideraciones sobre el estado de conservación de los fondos catalogados, a partir de las pautas actuales de Conservación Preventiva del Patrimonio Cultural Bibliográfico, Documental y Gráfico, que asimismo aportamos.

Igualmente, y como consecuencia del estudio documental realizado, hemos agregado a nuestra investigación otros cinco objetivos, dos de los cuales son identificar los antiguos propietarios tanto en los registros como mediante *exlibris*. El tercero es ponderar las aportaciones de las bibliotecas del Pilar y de la Seo a la actual Biblioteca Capitular, a través de los *olim*. El cuarto es documentar los trabajos de otros gremios relacionados con el libro, especialmente el de los impresores zaragozanos, y el quinto y último, evidenciar la importancia del Coro a través de los trabajos en la elaboración y mantenimiento de sus libros.

Para alcanzar los objetivos enumerados anteriormente, adoptamos una metodología de investigación que se inicia con la recopilación de bibliografía, reflejada en el apartado de Bibliografía. Seguidamente, revisamos la documentación del Archivo Capitular de la Seo, de forma completa en dos de las cuatro grandes series de la administración del Cabildo de la Seo —la del Común y la de la Fábrica—, y de forma selectiva las de Sacristía y Actas Capitulares. Asimismo, se han consultado el Archivo Capitular del Pilar y otros archivos históricos, así como otras encuadernaciones artísticas custodiadas en Bibliotecas zaragozanas.

Posteriormente, se han inventariado los ejemplares de la Seo, elaborando un inventario general a partir del que se elaboran otros parciales, más sintéticos y operativos, por categorías artísticas. Éstos se inician con las encuadernaciones más antiguas y continúan en progresión cronológica, permitiendo este orden estudiar la evolución de los motivos decorativos y técnicas utilizados sobre las cubiertas, y codificar sucesivamente los repertorios en las tablas correspondientes.

Tras el inventario, se realiza una catalogación extensa de las encuadernaciones artísticas, mediante fichas de catalogación individuales. El proceso de catalogación finaliza con la elaboración de tablas que contienen los códigos de los patrones decorativos de los entrenervios y los motivos decorativos utilizados en las cubiertas (hierros ruedas y planchas) y sus imágenes, incluyendo en las de repertorios, una descripción extensa y bibliografía de otros autores.

Finalmente hemos redactado la tesis ordenada en tres volúmenes. El primero recoge el estudio, y se organiza en siete apartados. Cinco de ellos abordan la investigación sobre la historia de la Biblioteca Capitular de la Seo, los gremios relacionados con ella y las tipologías decorativas de las encuadernaciones artísticas catalogadas, y dos se dedican a explicar nuestro proyecto de tesis y a recopilar la bibliografía. El segundo volumen reúne el corpus documental, contiene una explicación sobre las características de la documentación transcrita y los tres índices onomásticos elaborados. El tercer tomo se dedica a la catalogación, aportando en siete anexos el glosario de términos técnicos, los inventarios de las encuadernaciones artísticas, los catálogos de hierros, ruedas y planchas codificados, los patrones decorativos de los entrenervios, los cuatro registros de *exlibris* y *olim* localizados y un apartado dedicado al Patrimonio cultural bibliográfico, en relación a sus factores de deterioro y su conservación preventiva. Este ejemplar reúne en un DVD adjunto, diez archivos que contienen las fichas catalográficas de las encuadernaciones artísticas, agrupadas por categorías.

El anterior estudio nos ha permitido desarrollar una serie de conclusiones que hemos diferenciado en varios apartados:

I. En relación a la historia de la Biblioteca de la Seo, como colección y como espacio físico que contextualiza las obras objeto del estudio.

— La pérdida de fondos derivada de la Incautación. Del análisis documental se concluye que las bibliotecas de la Seo y del Pilar no se ven afectadas por el *Decreto de Incautación*.

— La Biblioteca de la Seo a través de los libros de la Administración de la Fábrica. Las referencias a la denominada *librería* en la documentación, aparecen en el año 1412. Reseñamos las sucesivas intervenciones ejecutadas a lo largo del siglo XV, hasta que se reubica la biblioteca, a inicios del siglo XVI, momento en que se realizan un tauler, un mirador y su pavimentación con azulejos. Las noticias son menores, aunque continuas, hasta 1720. Hemos registrado todos los intervinientes en estas ocupaciones en el *Índice onomástico de artesanos relacionados con la obra de la librería y mobiliario para los libros del coro*.

— La entidad de cada una de las bibliotecas antes de la unión de ambas. La consideración de que la Biblioteca actual es en su mayor parte la trasladada desde Pilar, se contradice con los *olim* registrados, que indican que es un fondo menor.

— Las colecciones particulares incorporadas a la Biblioteca. Se documentan mediante los legados citados por las Actas, añadiendo nuestra investigación otros propietarios, tanto privados como Instituciones eclesiásticas, localizados en los libros y en los *exlibris* manuscritos.

II. En relación a los datos proporcionados por la documentación del Común y de la Fábrica

— Las referencias a los libros en los libros de la administración del Común. Los gastos del Cabildo con relación a los libros se diferencian según la naturaleza de éstos, según se dediquen a la adquisición, elaboración y encuadernación de los propios libros de cuentas, los litúrgicos y los que pertenecen a la Biblioteca.

— Las referencias a los gremios relacionados con el libro en la documentación consultada. Las reseñas a la actividad de encuadernación son constantes y se inician simultáneamente a los registros del Común, siendo muy numerosos los asientos que registran su realización anónima. Destaca la importante cantidad de artesanos implicados en relación al libro, así como su variedad, consecuencia tanto de la larga serie documental transcrita como de la propia actividad, en la que se implican necesariamente diferentes gremios. Además, la documentación traslada continua y mayoritariamente la encuadernación de libros litúrgicos, incluidos los corales, desapareciendo las referencias a los de la Biblioteca desde finales del siglo XVI.

Con los libreros citados, tanto de forma impersonal como de forma inequívoca, elaboramos un *Índice onomástico de ligadores, libreros, encuadernadores, impresores, escritores calígrafos, capletradores, iluminadores, doradores, pergamíneros, papeleros, peleteros, buidadores y fusteros*, que permite conocer la totalidad de artesanos relacionados con el libro que trabaja para el Cabildo.

— La política de contratación del Cabildo respecto a la encuadernación. Las relaciones establecidas entre el Cabildo y el gremio de los libreros se modifican a lo largo de la cronología investigada, debido a la amplitud de ésta, de la

administración encargada de asumir los costes relacionados con los libros y de los encuadernadores elegidos para realizar estas tareas.

Hasta comienzos del siglo XVI, los libreros se suceden en espacios de tiempo breves, aunque existe un evidente interés por hacerse encuadernador de confianza del Cabildo, habida cuenta de que no existe en este momento un maestro que monopolice las tareas de forma exclusiva y los libreros deben competir por conseguir estos encargos. En esta época, hemos documentado varios libreros zaragozanos, a los que deben añadirse otros que realizan asimismo importantes encargos, como Guillen Pras.

La situación se modifica con la aparición de Martín de Cavallos, documentado por primera vez en 1516, y de forma regular hasta 1550, por tratarse del único encuadernador que recibe una pensión anual por sus trabajos, situación que se repite en el Pilar. A partir de mediados del siglo XVI, la contratación del Cabildo cambia nuevamente, sin dar a ningún librero la exclusividad de los trabajos, hasta que la obtenga Miguel Ganareo, entre 1598 y 1605. Posteriormente, los encuadernadores que trabajan para el Cabildo lo hacen en ocasiones de forma simultánea, hasta mediados del siglo XVII.

En el tercer cuarto del siglo XVII, los trabajos de encuadernación y reparación de los libros, todos pertenecientes al Coro, son realizados exclusivamente por Martín Navarro. En este momento, hay un significativo cambio, por cuanto la administración de la Fábrica se hace cargo de la elaboración y mantenimiento de ellos, quedando la del Común responsable de pagos secundarios. Desde 1675, la nómina de libreros, de los que consta su ingreso en el Libro de Actas de la Cofradía, es variada, sumándose a ellos otros intervinientes, que actúan en ocasiones como intermediarios.

El más importante librero que trabaja para la Seo en el siglo XVIII es José Valero —documentado entre 1753 y 1773—, y desde 1780, el librero Cristóbal Abella aparece en los registros de forma abundante y continua, trabajando de manera exclusiva prácticamente para el Cabildo hasta 1828, fecha que supone el fin de la documentación disponible.

— Las referencias a los impresores y al Coro. Entre los gremios investigados destaca el de impresores, cuyos trabajos son de cierta entidad, bien editorial o económica —edición de libros, bulas y estampas—, o menores pero muy numerosos —*edictos de canongía*—. La nómina de impresores que trabajan para la Seo incluye a los más importantes a nivel local, aunque eran desconocidos los encargos documentados en el largo intervalo cronológico revisado. La importancia del Coro de la Seo y de la *Escuela de polifonía aragonesa* se confirma mediante las continuas referencias, de las que se han trasladado las que aluden directamente a la confección, encuadernación y reparación de sus libros, con las que elaboramos el *Índice onomástico de escritores, compositores, ministriles, cantores, maestros de canto y maestros de capilla*.

III. En relación a las encuadernaciones artísticas medievales y modernas

— Las encuadernaciones tardogóticas.

Las *encuadernaciones de fileteados*. Proponemos como hipótesis, que estas cubiertas forman un grupo con entidad propia, caracterizado por su transversa-

lidad y la variedad de sus patrones decorativos. Se trata posiblemente de obras de talleres locales, los manuscritos por ligarse generalmente en su lugar de elaboración o en el de residencia de su adquirente, y los impresos, por transportarse normalmente en blanco, para aligerar su peso. Las decoraciones de sus cubiertas utilizan motivos muy extendidos geográficamente y recurrentes en los encuadernadores, lo que refuerza nuestra presunción.

Las *encuadernaciones tardogóticas de fileteados combinados con hierros*. En este grupo se han localizado conjuntos con evidentes similitudes en las pieles, técnicas ligatorias y temas decorativos utilizados. Algunas cubiertas son manufacturas zaragozanas, en las que la modificación del diseño tiene un fin funcional, facilitando a los usuarios la distinción del contenido del libro, o meramente ornamental, mostrando el gusto del artesano y del cliente por la variedad. Otros patrones decorativos no resultan muy diferentes a los de la ciudad, pero sí sus hierros y la disposición, por lo que se concluye que se trata de ejemplares ajenos a los talleres locales. Finalmente, hemos catalogado colecciones de encuadernaciones claramente importadas, como las del *círculo de París*, las de manufactura alemana, y las de los talleres italianos.

Las *encuadernaciones tardogóticas de planchas*. Se conservan dos ejemplares de encuadernaciones tardogóticas de planchas francesas, muy escasas en las bibliotecas españolas, y una serie de cubiertas alemanas que hemos denominado del *círculo de Nuremberg*, con decoraciones inspiradas en los brocados genoveses del siglo XV.

— Las encuadernaciones mudéjares

En las encuadernaciones catalogadas, la tipología artística mayoritaria es la de bandas rectangulares, patrón que se realiza de forma continua en la cronología considerada, al igual que la estructura de compartimentos, que aparece prácticamente de forma simultánea a la anterior. La presencia coetánea de ambas tipologías, indica que ésta última no supone una evolución, sino que ambos patrones se muestran independientes. El conjunto de encuadernaciones con lacerías es muy escaso, pero su elaboración es regular en el tiempo, perviviendo hasta mediados del siglo XVI.

La continuidad de la encuadernación mudéjar traslada la afinidad de los clientes por sus valores básicos, especialmente el gusto por la ornamentación y los repertorios geométricos y vegetales. Se trata por tanto de una opción más entre las diferentes propuestas ofrecidas en la época moderna, una tradición a la que se debe el mantenimiento entre los encuadernadores de las técnicas del gofrado, muy avanzadas respecto al resto de Europa. También se mantiene el sistema ligatorio de cubiertas en media piel sobre tabla, y se adopta ocasionalmente el cartón como soporte de sus cubiertas, una estrategia de asimilación de técnicas y recursos característica del arte mudéjar. La técnica se manifiesta independientemente del tamaño de libro, proporcionándole una imagen de prestigio que explica su continuidad en el tiempo.

La documentación indica que los libreros y encuadernadores que trabajan en Zaragoza en la época bajomedieval y moderna, tienen origen europeo —hispanos, franceses o alemanes—, descartándose en el periodo que hemos investigado la presencia de otros colectivos.

— Las encuadernaciones renacentistas. Las peculiaridades que presentan las encuadernaciones renacentistas en España deben entenderse en un ámbito, temporal y geográfico, en el que las innovaciones técnicas —especialmente en el utillaje, la rueda, y en el uso del dorado— y los novedosos repertorios renacentistas se asumen en convivencia con el estilo mudéjar.

Entre las encuadernaciones artísticas del siglo XVI correspondientes a la tipología renacentista, hemos diferenciado tres grupos, el primero las cubiertas de *fileteados* y *de hierros*, más numerosas en el segundo cuarto de siglo, tal vez por su novedad. Se trata de una corriente desornamentada que carece de consecuentes artísticos en la encuadernación española.

Las cubiertas de *orlas* tienen una presencia mayoritaria, que se explica por el uso de la rueda, instrumento que permite ornamentar con mayor rapidez las pieles, y la preferencia de los clientes por sus repertorios figurativos. Esta tipología puede considerarse una pervivencia artística del mudéjar, por ser sus estructuras compositivas de bandas guarnecidas con ruedas análogas a las mudéjares, suponiendo tan solo la asimilación de la novedad técnica. El patrón decorativo más utilizado es el de bandas con forma rectangular, concentrándose las novedades de la encuadernación renacentista española en la zona central. Ésta abandona la organización de hierros en retículas y ajedrezados mudéjares y recupera los frisos verticales de acuerdo a dos modelos: los que utilizan hierros sueltos, que aportan movimiento y ligereza a la cubierta, y aquellos en que los hierros se conectan, mostrando orden y equilibrio. La creatividad del encuadernador se despliega especialmente cuando idea motivos compuestos, que en principio agrupan al mismo hierro y posteriormente incorporan varios de ellos para elaborarlo.

Tanto en la tipología de *fileteados* y *hierros* como en la de *orlas*, el uso del dorado es escaso, lo que se explica tanto por la carestía del material como por la pericia técnica que su realización conlleva. No obstante, su representación es significativa en la Biblioteca de la Seo, aunque debe ser contextualizada con las características de esta librería, que custodia numerosos libros litúrgicos.

Mantenemos la denominación de “tipos populares”, aunque consideramos más adecuada la de “estilo ornamental” propuesta por J. L. Checa, para definir la tercera tipología, pervivencia y desarrollo de otras anteriores y coetáneas. Su presencia en la Biblioteca no es excepcional y por su cronología —*t.p.q.* 1520-1595— se cuestiona si realmente es un estilo de transición. Cabe resaltar que en este conjunto, el juego de las diferentes formas geométricas y la complejidad de los motivos centrales, asimilan su estética a las complejas lacerías mudéjares, que desaparecen en España a mediados del siglo XVI, en coincidencia con la aparición de estos diseños, que parecen recoger estas preferencias.

Por su singularidad, destacan en la colección las cinco encuadernaciones de planchas renacentistas alemanas, en su mayoría propiedad del canónigo Llorente.

Finalmente, debemos señalar que, a falta de estudios equivalentes al presente, no ha sido posible realizar una comparativa de la ciudad respecto a los que hasta ahora se vienen considerando como los grandes centros de encuadernación de la península: Toledo, Salamanca, Barcelona y Madrid.

