Boletín Cahip

Nº 16 2016

Dir. José Carlos Balmaceda-Abrate

EDITORIAL

CONTENIDO:

- Continúa el Rescate del Patrimonio de los Manuscritos de Tombuctú 2
- Homenajes Miguel de Cervantes 3
- Carlos Luis de Ribera dibujante de timbres del Estado: transparentes de papel sellado 9
- Dibujar Versalles 16
- La Marca invisible. 19
- El Papel del Dibujo 23
- El arte del cómic 24
- Encuentro ISTOCARTA. 25
- Convocatoria IPH 27
- Exposiciones. 29
- Filigranas. Las huellas del agua 34
- Edición del Catálogo razonado de dibujos de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) 36
- Patentes y Marcas 39

Como ya lo hemos señalado anteriormente seguimos muy preocupados por la protección del patrimonio bibliográfico en general y en particular el de Tombuctú (Mali), que parece, afortunadamente, sigue a salvo la mayor parte del mismo a pesar de la barbarie que ha arrasado bibliotecas privadas, ciudades y múltiples yacimientos arqueológicos, patrimonio de la humanidad en Oriente Medio y África.

En este número adherimos a los homenajes de los 400 años del fallecimiento de Miguel de Cervantes, con las serigrafías del Quijote del dibujante y grabador Roberto Páez.
Contamos con la aportación de Gloria Sorache Vilela con un trabajo sobre los dibujos realizados por el pintor Carlos Luis de Ribera para filigranas de seguridad de la Casa de la Moneda de Madrid.

Como siempre reseñamos exposiciones de dibujos y fotografías cuyo soporte es el papel, que consideramos imprescindible dejar testimonio, si bien algunas ya han finalizado. En libros destacamos los catálogos de *Dibujar Versalles* y sobre los dibujos del pintor Murillo por Manuela Menna.
Además de algunas convocatorias de congresos, encuentros y cursos relacionados al mismo soporte que responde a nuestros objetivos.

CONTINÚA EL RESCATE DEL PATRIMONIO DE LOS MANUSCRITOS DE TOMBUCTÚ

La barbarie yihadista arrasó la histórica ciudad maliense Tombuctú, declarada Patrimonio Mundial por la UNESCO. En su huída quemaron valiosos ejemplares según el alcalde de la ciudad Ousmane Hallelo, que provocó indignación y consternación en todo el mundo en 2012.
Afortunadamente solo consiguieron dañar una pequeña parte. La inmensa mayoría de los antiguos manuscritos conservados en colecciones públicas y privadas en Tombuctú permanecen a salvo. La rápida intervención de los propietarios y defensores de este patrimonio los enviaron fuera y se distribuyeron en varios lugares en la capital Bamako. Se han podido perder cerca de 2.000 manuscritos en el asalto al Instituto Ahmed Baba. La mayor parte de los cerca de 400.000 textos, algunos de los cuales datan del siglo XIII, se encuentran a resguardo.
Estos frágiles documentos, escritos con una caligrafía llena de ornamentos, recogen desde antiguos tratados sobre los más diversos temas hasta viejos documentos comerciales. Representan un compendio del saber humano en leyes, ciencias, medicina, historia y política. Algunos expertos incluso comparan su importancia con la de los rollos del Mar Muerto. Es por eso que la noticia de su destrucción por los islamistas, fue calificada como un auténtico crimen cultural. En la capital de Mali, actualmente Abdel Kader Haïdara al frente de 74 personas que trabajan en la conservación y digitalización de los casi 400.000 manuscritos que fueron sacados de Tombuctú, especialmente el Fondo Kati, la biblioteca andalusí que vincula a la ciudad con España. El mejor aliado de Haïdara es un grupo de monjes benedictinos de la abadía de Saint John, de Minnesota (EE.UU), especializados en la conservación de documentos antiguos.
En agosto de 2013 se formalizó un acuerdo, con la visita del padre Columba Stewart, que junto a un especialista asesoró sobre el montaje del recinto de trabajo y sobre la formación de los técnicos de la Asociación Savama, que creó hace 20 años Haïdara, que están restaurando y digitalizando los documentos.
Ya han pasado por este proceso 20.000 documentos que se guardan en depósitos acondicionados en lugares secretos de la capital y que regresarán a Tombuctú cuando las condiciones de conservación y seguridad en la ciudad lo aconsejen. Además para que estos documentos se encuentren a salvo "para siempre", se acordó que una copia digital sea enviada al estado Norteamericano de Utah, donde se almacenan en una cámara sellada dentro de una montaña de granito.
Cahip.

1. Abdel Kader Haïdara Salvador del patrimonio de Tombuctú . @DW/P.Breu

HOMENAJES

MIGUEL DE CERVANTES

En el aniversario de los cuatrocientos años de la muerte de los dos gigantes de la literatura universal, Miguel de Cervantes y del inagotable maestro de Avon, William Shakespeare, han promovido múltiples actos programados en España e Inglaterra y en el resto del mundo que se sucederán durante todo el año.

Si bien es difícil de cuantificar la cantidad de ilustradores y artistas que han realzado la excelsa obra cervantina. Mencionamos unos pocos desde su origen: Bretschneider, Gaultier, Savery, Doré , Goya, Daumier, Carnicero, Dalí, Carmona, Delacroix, Van Gogh, Picasso, Pajot, Mingote, Ocaña entre otros excelentes artistas.

Nuestro humilde homenaje a Miguel de Cervantes y su magistral obra, es a través de las estampas de nuestro también admirado ilustrador Roberto Páez, que con sus dibujos obtuvo el premio internacional para ilustrar la edición del *Quijote de la Mancha,* para la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) en el año de 1968, al que ya hemos reseñado en este el Boletín.[1]

Posteriormente en 1975 realizó una tirada de 75 carpetas serigrafiadas con 10 estampas tituladas: *El Quijote / Roberto Páez,* del que reproducimos las estampas.[2.]
De estas Ilustraciones el gran escritor argentino Manuel Mujica Láinez prologó:

"*Son la obra de alguien que, profundamente compenetrado de la esencia cervantina, lo ha conseguido sin dejar de ser un hombre de nuestra época*".

"*Páez nos ha brindado una creación propia, algo que es hijo de su alerta imaginación, excitada por el genio de Cervantes. A su vez ha narrado la historia de maravillas, suscitando sensaciones muy extrañas y muy bellas, organizando un complemento del gran libro, independiente e inseparable de él: de modo que, al mirar sus producciones plásticas, tenemos la impresión de que, en tanto nos releen las aventuras del buen hidalgo, por el fondo de la habitación pasan unas móviles sombras chinescas que exaltan su poesía y que maneja alguien, inventor sutil.*

Eso es ilustrar, eso es "dar luz al entendimiento" y dar "lustre".

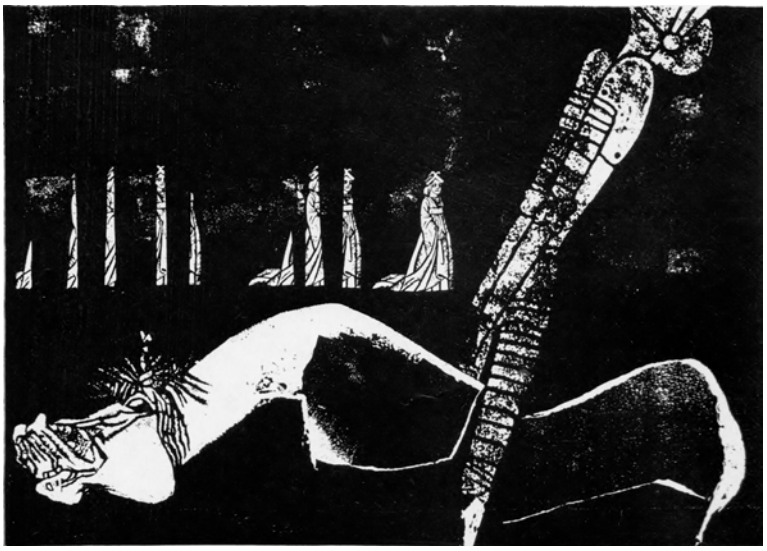
El Quijote y Sancho con ruedas hidráulicas de molino al fondo. por Schadewitz. Franckfurt, 1648

1-"Introducción al Estudio del Quijote editado por EUDEBA", Boletín digital CAHIP. Volumen 1, nº 2, Diciembre 2008.

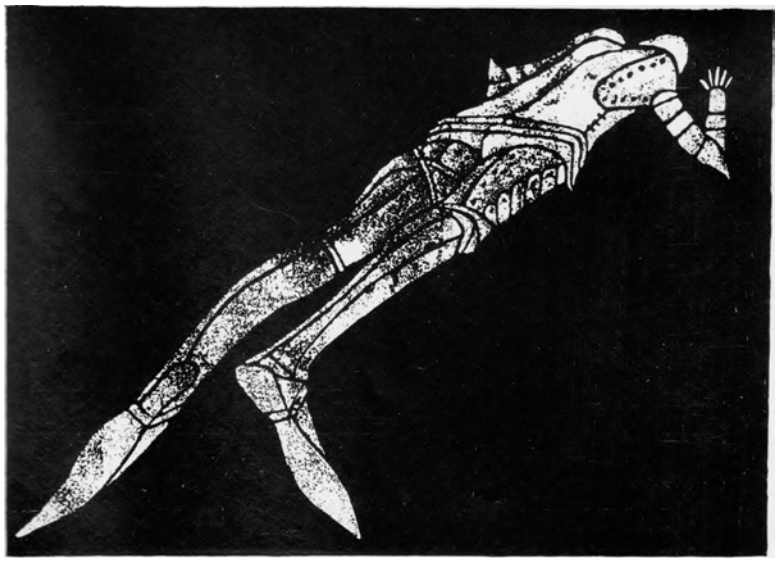
2-Numeradas y por timbrado y firmadas a mano por el autor. Realizadas en papel "Velvety machina coated" de 150 gr., en formato de 050 x 064 cm.

"...Es un solo caballero el que os arremete..."

De cómo el gran Sancho Panza tomó posesión de su ínsula.



"...Y allí tomaré la bendición y buena licencia de la sin par Dulcinea..."

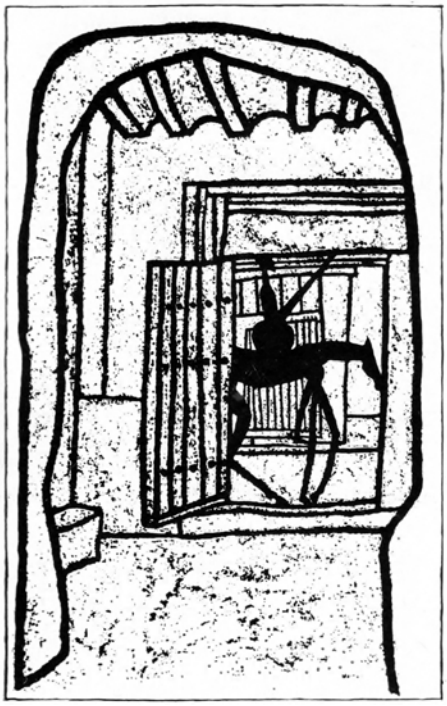


"..., que fue rodando muy maltrecho por el campo..."

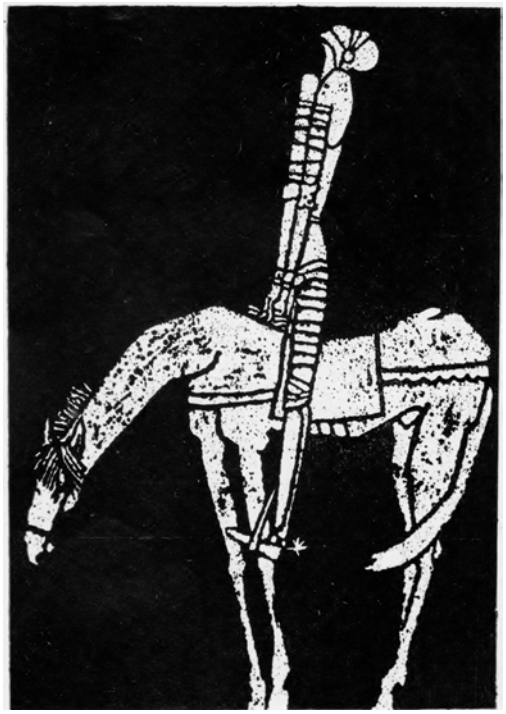
Encuentro con los toros

De la segunda salida de nuestro buen caballero.

"Sentóse Sancho a la cabecera de la mesa"



"... Y por la puerta falsa de un corral salió al campo..."



El Quijote

Del segundo encuentro con los toros.

Carlos Luis de Ribera dibujante de timbres del Estado: transparentes de papel sellado

Gloria Sorache Vilela *

El pintor Carlos Luis de Ribera (1815-1891) desarrolló su actividad artística principalmente en Madrid, vinculado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución que incluso llegaría a dirigir. Con tan solo quince años obtuvo el primer premio en el concurso de dicha corporación, con la pintura *Vasco Núñez de Balboa descubre el Mar del Sur* (1831), que le proporcionaría la pensión para estudiar en Roma. En 1835 fue nombrado académico de mérito, y pintor de cámara de Isabel II en 1846.

Precisamente para la reina comenzaría a pintar, tras una estancia en París, su óleo de mayores dimensiones que hoy día guarda la Catedral de Burgos, titulado *¡Granada, Granada, por los reyes don Fernando y doña Isabel!* (1853-1890). Realizó otros importantes proyectos pictóricos más, entre los que destacan los frescos de la bóveda del Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados (1852), y la dirección artística de la decoración de la basílica de San Francisco el Grande en Madrid (1879-1889).

Formó parte de la primera generación de pintores románticos españoles, junto a otros relevantes artistas como Antonio María Esquivel (1806-1857), Leonardo Alenza (1807-1845), y sobre todo Federico de Madrazo (1815-1894), con el que además le unían lazos de amistad (Fig. 1). Destacan entre sus lienzos, el retrato de Isabel II niña (1835), que conserva el Museo Nacional del Prado, o el de Alfonso XII a los diecisiete años (1874), del Banco de España.

Respecto a su labor como dibujante, conocemos casi tres centenares de sus obras que, en general, muestran la labor de un artista minucioso con intereses muy variados.[1] Entre este abultado conjunto de dibujos diversos, encontramos por ejemplo academias características del periodo de formación del artista, apuntes de retratos, asuntos del natural, estudios de composición, y también otros vinculados con la ilustración de la prensa periódica o la litografía. El análisis de los mismos ha permitido además concretar la participación de Ribera en empresas que a priori podrían considerarse alejadas de su meritoria carrera co-

Fig. 1 Federico de Madrazo y Kuntz, *El pintor Carlos Luis de Ribera*. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, núm. P7799.

* Técnico de Museos. Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado. Madrid. España.

mo pintor.

Por un lado, el diseño de billetes emitidos por el Banco de España entre 1869 y 1878, y por otro, los que realizó para las marcas transparentes del papel sellado, es decir, para las filigranas que formaban parte estructural de estos documentos oficiales correspondientes a los años 1876 y 1877.

Precisamente el periodo de tiempo que dedicó a estas funciones coincide con un momento de ausencia de proyectos pictóricos importantes para Ribera, comprendido entre el final del reinado de Isabel II, en 1868, y el inicio de la remodelación decorativa de San Francisco el Grande, en 1879.

Fig. 2 Carlos Luis de Ribera, *Alegoría de España: filigrana del sello 1º de 1877*. Lápiz compuesto sobre papel avitelado. Museo Nacional del Prado, núm. D9250.

No cabe duda que la remuneración económica recibida por los dibujos tanto para billetes como para los transparentes del papel sellado, debió de ser motivo suficiente para su elaboración. En el caso de los billetes, tenemos noticia documental de la cantidad que recibió por los tres dibujos que realizó en 1871, los retratos de Gonzalo Fernández de Córdoba, Hernán Cortés y Cristóbal Colón,[2] y que sirvieron de modelo para el grabado de los billetes de 50, 100, y 400 escudos respectivamente, de la emisión del 31 de diciembre de aquel año. Según el recibo de pago firmado por Ribera, que se guarda en el Archivo del Banco de España, sabemos que cobró 3.000 reales por su ejecución, en "Madrid, [el] 11 de mayo de 1872"[3].

Cantidad que si la comparamos con el sueldo que cobraba como catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1863, de 20.000 reales al año, equivalía a la asignación de prácticamente dos meses como catedrático.

El papel sellado fue establecido en España por el rey Felipe IV, mediante Pragmática Sanción de 15 de diciembre de 1636. Entró en vigor el 1 de enero del año siguiente, y dictaba la obligatoriedad de que todos los títulos y despachos reales, escrituras públicas, contratos entre particulares, actuaciones judiciales, solicitudes al rey y otros documentos, se escribieran en papel que llevara un sello oficial impreso, por el que se debía pagar una cantidad estipulada.

Los papeles en función de la importancia del documento eran de diversas clases, y por tanto de diverso valor, con sellos diferentes que además se cambiaban cada año. Con este nuevo impuesto se pre-

tendía mejorar la situación económica de la Real Hacienda, estableciéndose desde entonces como renta fundamental del Estado.[4]

Durante el siglo XIX diversas leyes, reales cédulas y decretos, fueron dictando las medidas reguladoras del timbre en España, hasta que al concluir el siglo, se aprobaría la Ley que refundaba las anteriores normas, de 31 de diciembre de 1881, y otra más, de 21 y 30 de agosto de 1896.[5] Esta legislación entre otras medidas establecía las diversas tipologías de los timbres y su cuantía, y otorgaba la exclusividad de su producción, como el grabado y el estampado de sellos y timbres, a la Fábrica del Sello -denominación de la fábrica al comenzar el siglo, que a partir de 1865 pasaría a llamarse Fábrica Nacional del Sello, desde 1890 Fábrica Nacional del Timbre, y desde 1893 Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, nombre que ha perdurado hasta nuestros días-[6].

Fig. 3 Carlos Luis de Ribera. *Alegoría de España: filigrana del sello 1º de 1876.* Lápiz compuesto y lápiz marrón sobre papel avitelado. Museo Casa de la Moneda, núm. 174758.

En cuanto al órgano administrativo encargado del cumplimiento de la ley, fue el Ministerio de Hacienda a través de su Dirección General de Rentas Estancadas, quien asumía el control de la fabricación del papel sellado, además de varios monopolios estatales más, como la producción del tabaco, y la administración de loterías.

En general conocemos poco del proceso de fabricación de los distintos tipos de timbres: los sellos a tinta, en seco, y el grande transparente que nos ocupa. De las dos primeras tipologías se sabe algo más, gracias fundamentalmente a la tarea del grabado de matrices que implicaba su producción. Planchas, punzones y troqueles eran realizados por el personal del Departamento de Grabado de la Fábrica, mientras que en el caso de las filigranas serían los fabricantes del papel, ajenos a la casa, los encargados de incluir las mismas durante su proceso de producción.

Desde la primera mitad del siglo XIX encontramos filigranas de papel sellado específicas para estos documentos. Por ejemplo, una filigrana circular con la letra "SELLO REAL /F VII" en homenaje póstumo al rey Fernando VII, se puede observar en el papel sellado de 1835, y otra ovalada, con las iniciales entrelazadas de Isabel II en el interior de un rombo, con indicación de la clase, "2ª -- SELLO REAL -- C.E", ilustra el papel sellado de 1840.[7] A pesar de ello, se considera que hasta 1865 no

se establece definitivamente que la marca de agua del papel sellado sea singular, y distinta a la que tradicionalmente viniera usando el papelero fabricante; debido a que ese año se documenta por vez primera una filigrana especial para la Fábrica Nacional del Sello.[8]

La Dirección General de Rentas Estancadas contrataba el papel necesario para la Fábrica mediante una convocatoria pública, que se anunciaba regularmente en la *Gaceta de Madrid*. En esta convocatoria se solían indicar las condiciones idóneas que debían tener los papeles para ser seleccionados. Por ejemplo, en la del año 1875, se dice que necesitaban "20.000 resmas de primera clase y 30.000 de segunda", y que el papel "deberá elaborarse en las fábricas de la nación [..] a mano, en moldes avitelados, con pasta bien triturada, perfectamente batida y encolada, en términos que ofrezca la mayor resistencia, sin gotas, manchas u otros efectos que empañen su transparencia o la limpieza de su superficie"[9]; además de concluir el texto con otras indicaciones sobre el peso, el tamaño de los pliegos, y el proceso de selección.

Fig. 4 Carlos Luis de Ribera. *Escudo de España: filigrana del sello 2º de 1876.* Lápiz compuesto sobre papel avitelado. Museo Casa de la Moneda, núm. 174763.

Algunas de las fábricas más importantes contratadas para las labores del sello en esta época, fueron las dirigidas por fabricantes de papel tan conocidos como Antonio Romaní Tarrés, y José Vilaseca de Capellades, Barcelona; Julián Fournier, de Ibeas de Juarros, en Burgos; o Isidro Gomá, cuyo molino se localizaba en La Riba, Tarragona, entre otros.[10]

También correspondería a la Dirección General de Rentas Estancadas elegir los diseños de los timbres, según queda manifiesto en los dibujos estudiados, conservados en el Museo Casa de la Moneda. Es posible que estos diseños de Ribera para las filigranas del papel sellado de 1876 y 1877, formaran parte de una serie considerada de mayor importancia –tal vez por tratarse de los primeros papeles sellados del reinado de Alfonso XII—.

Esto explicaría lo cuidado de su imagen y que fuese un pintor reconocido, externo a la Fábrica, el encargado de su elaboración. Asimismo, es de suponer que mediante la iconografía elegida, una alegoría nacional representada como gran matrona real, se quisiera impulsar la imagen de la monarquía recién estrenada. Esta iconografía coincide

también con la empleada en los timbres a tinta y en seco del reinado de Alfonso XII, tema que Ribera conocía a la perfección, pues además de haberlo dibujado en los billetes del Banco de España, también lo había hecho ya en sus pinturas. En concreto, en la composición principal de la decoración mural del Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados, donde se representa a la matrona, España, con el retrato de Isabel II sentada, rodeada de motivos alusivos a su grandeza.

Efectivamente, el singular diseño de la veintena de dibujos conservados de Ribera para las filigranas de la Fábrica Nacional del Sello de los años 1876 y 1877, en el Museo Nacional del Prado y en el Museo Casa de la Moneda, muestran múltiples variaciones sobre un mismo tema.

Si bien los diez que guarda el Prado son primeros estudios y ensayos[11] (fig. 2), en los catorce de la Casa de la Moneda tenemos los dibujos finales que presentaría Ribera, con la composición completamente acabada.[12] Estos últimos son los que llegaron ante la Dirección General de Rentas Estancadas para su aprobación, como se puede ver al dorso de los mismos, donde se observa el sello estampado a tinta de esta Dirección General y la firma de su entonces director, José Rivero y Valverde.

Asimismo el texto manuscrito a tinta de conformidad que acompaña la aceptación oficial, aclara el destino de estos dibujos de la siguiente forma, por ejemplo: "La Dirección general de Rentas Estancadas aprueba / este dibujo para el grande transparente del papel del sello 11° para la Península en el año 1877. / Madrid 18 de Abril de 1877. / El Director gral: / José Rivero [rúbrica]".[13]

Probablemente falten más dibujos de Ribera que completarían la serie de las once clases de papel sellado "para la Península" correspondiente a cada año. De 1876, la Casa de la Moneda conserva tan solo cuatro dibujos de transparentes para las clases de sello primera, segunda, cuarta y quinta; y del año 1877, se guardan diez, a falta tan solo del de clase cuarta.

En los del primer año, 1876, el dibujo de la filigrana para el sello primero es el más representativo, con la figura alegórica femenina de España de pie, junto a un león, como la diosa clásica Minerva con túnica, casco, lanza, y portando el escudo de los borbones bajo corona real (fig. 3). En los otros tres siguientes, para los sellos segundo, cuarto y quinto, el tema principal es el mismo escudo de los borbones, con la iconografía de la Corona de Castilla, las tres flores de lis, y la granada, variando los motivos iconográficos de alrededor: el sello segundo con

Fig. 5 Carlos Luis de Ribera. *Alegoría de la Justicia: filigrana del sello 11° de 1877.* Lápiz compuesto sobre papel avitelado. Museo Casa de la Moneda, núm. 174756.

atributos de la agricultura, el comercio, la guerra y las artes (fig. 4); y el cuarto y quinto, junto a un león coronado.

En cuanto a los dibujos para los transparentes del año 1877, si bien se repiten los temas del año anterior, la heráldica de los borbones, el león, y España como diosa Minerva en el de la clase octava, en general, las composiciones alcanzan mayor complejidad.

Destacan principalmente las de los sellos primero, décimo y undécimo, en las que se representa a España como gran matrona sentada. Excepto en el del sello undécimo, en el que cambia el sentido iconográfico de la España real, por una alegoría de la Justicia (fig. 5), en los otros dos varía tan solo los atributos representados.

Fig. 6 Carlos Luis de Ribera. *Alegoría de España: filigrana del sello 1º de 1877.* Lápiz compuesto sobre papel avitelado. Museo Casa de la Moneda, 174764.

La del sello primero presenta una rica ornamentación compuesta por una orla de pequeños lises remarcada, por la parte superior, con motivos vegetales rodeando una gran corona real (fig. 6). Ornato de lises que resulta un tipo de orla muy cercana al artista, del que se conoce una similar en el retrato al aguafuerte de Alfonso XII, dibujado por él, y grabado por Domingo Martínez Aparici (1822-1898) en 1875.[14]

El dibujo del sello décimo es si acaso el más interesante de todos ellos (fig.7), pues se basa claramente en la conocida pintura de Dominique Ingres (1780-1867), *Napoleón I en su trono imperial* (1806)[15]. Ribera coincidió con Ingres durante su estancia en París, y probablemente pudo contemplar directamente esta pintura, pues desde 1832 se custodiaba en el Hôtel Royal des Invalides de esta ciudad.[16] En este caso, Ribera sustituye a Napoleón y su iconografía imperial, por una figura femenina que representa a España, y los atributos de la monarquía. Sostiene en una mano una corona de laurel sobre el retrato en perfil de Alfonso XII, y en la otra el bastón de mando, hacia el león, que cierra la composición por el otro lado. Sobre su cabeza unos grandes rayos la coronan, y las dos grandes esferas del trono de Napoleón, aparecen en el diseño de Ribera, a la altura de la cabeza de la figura, a modo de remate de las columnas hercú-

leas, características de la heráldica nacional.

Por último, al igual que en la pintura de Ingres, en la zona inferior, se observa como la figura apoya el pie sobre un cojín, aunque en esta ocasión ha sustituido la representación del águila imperial, por una sencilla cenefa decorativa.

Como conclusión, resaltar el carácter inédito de este campo de estudio, que vincula a los pintores con el diseño de las marcas de garantía y seguridad. El uso de estas imágenes como distintivo de documentos oficiales y medio para combatir el fraude, podría justificar lo cuidadoso de su proceso de producción, y el esfuerzo en la elección de sus artífices. Igualmente, con los datos aquí aportados queda abierta una nueva vía de investigación, que podría facilitar la identificación de otros dibujos ejecutados con este mismo fin.

Fig. 7 Carlos Luis de Ribera. *Alegoría de España: filigrana del sello 10º de 1877.* Lápiz compuesto sobre papel avitelado. Museo Casa de la Moneda, 174760.

Notas bibliográficas

1- Sobre el panorama general de los dibujos de Ribera, véase: Solache Vilela, G. "Nuevos dibujos de Carlos Luis de Ribera en el Museo del Prado" (con motivo de las *Jornadas Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera pintores del Romanticismo español* del Museo del Romanticismo de Madrid, 2015. En imprenta).

2- Los dos primeros dibujos se conservan en el Museo Nacional del Prado (MNP), núm. Inv. D9183 y D9182; y el tercero en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 40495.

3-Archivo Histórico y General del Banco de España, *Sección de Intervención, Documentación diaria, 26 se junio de 1874 , carpeta Varias cuentas*.

4- Sobre el papel sellado en España, véase: Pérez-Ainsúa, N. *De sellos, heráldica y alegorías: El papel sellado en España*, Sevilla. Universidad de Sevilla, 2014.

5- Noticias de las leyes en: *Gaceta de Madrid, (*298) 25 de octubre de 1881, y (271) 27 de septiembre 1896.

6- Sobre la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, véase: *Cien años de Historia: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, Madrid. Museo Casa de la Moneda,1994.

7- Filigranas recogidas en el manuscrito de la Biblioteca de la Real Academia Española: Rico y Sinobas, M. *Copias de filigranas de papel sellado*, ca. 1850-1889 (sign. RS-10, pieza 3-371, y pieza 4-17)

8- *Op. cit.* nota 5, p. 26.

9- "Dirección general de Rentas Estancadas. Pliego de condiciones para contratar el papel blanco que se necesita en la Fábrica Nacional del Sello durante el año de 1875". *Gaceta de Madrid, núm.* 60, 1 de marzo de 1875, p. 552-553.

10- Según las diversas filigranas de papel timbrado encontradas en: Basanta Campos, J.L. *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia. Siglo XIX*, [A Coruña]. Fundación Pedro Barrié de la Maza, t. VII y VIII, 2002.

11- MNP, núm. Inv. D09125, del D09128 al D09132, D09134, D09181, D09185, D09250.

12- Museo Casa de la Moneda (MCM), núm. R. del 174755 al 174767. Sellos de 1876: 1º (174758), 2º (174763), 4º (174755), y 5º (174757). Sellos de 1877: 1º (174764), 2º (174766), 3º (243518), 5º (174765), 6º (174762), 7º (174761), 8º (174767), 9º (174759), 10º (174760), 11º (174756).

13- MCM, núm. R. 174756v.

14- Un ejemplar de esta estampa se guarda en la Biblioteca Nacional de España, núm. inv. IH/248/19.

15- Musée du Louvre, París, en depósito en el Musée de l'Armée, núm. 5420.

16- Pomarède, V. [ed.]y Navarro, C. G. [ed.], *Ingres*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, núm. cat. 13.

DIBUJAR VERSALLES. Charles Le Brun (1619-1690).

Primera muestra de conjunto de los cartones y dibujos que el pintor francés realizó para el Palacio de Versalles en el siglo XVII, restaurados para la ocasión tres siglos y medio después de su realización, las grandes decoraciones del Palacio de Versalles no han perdido su poder de fascinación. Dibujar Versalles permite adentrarnos en el corazón de la fabricación de esas decoraciones a partir de los bocetos y dibujos preparatorios que realizó el pintor francés Charles Le Brun (1619-1690) para la Escalera de los Embajadores y la Galería de los Espejos. Los cartones dibujos a escala 1:1 muestran el virtuosismo de Le Brun como dibujante, su talento para la construcción de escenas y la fuerza que les imprime. Son estudios de personajes, figuras alegóricas, trofeos y animales que se integraron en las composiciones, concebidas como grandes rompecabezas simbólicos. De forma excepcional, el Museo del Louvre conserva una abundante colección de estos cartones, y, gracias a la implicación de la Obra Social "la Caixa" en el proyecto, se ha podido llevar a cabo una importante campaña de restauración. La muestra en Caixa Forum Madrid está formada por 74 obras, entre las que destacan 36 de estos cartones, buena parte de los cuales se muestran en público por primera vez.

Catálogo de la exposición dibujar Versalles. Louvre– Obra social "la Caixa". Madrid

La exposición propone explorar la génesis de esas grandes decoraciones a través del testimonio único que constituyen los cartones decomisados por la Corona a la muerte de Le Brun. Esas obras, a la escala de las pinturas que sirvieron para trazar los contornos de los modelos, permiten observar el método de trabajo del artista y a sus asistentes en plena labor, dado que la utilización de las herramientas es muy perceptible en los cartones. Dichos cartones fueron de uso común entre los siglos XVI y XIX, pero pocos han llegado hasta nuestros días. Los de Le Brun son la excepción: el Museo del Louvre conserva 350 dentro de un fondo de 3.000 dibujos que fueron requisados del estudio del artista a su muerte en 1690, y añadidos a las colecciones reales.

La restauración: de los almacenes del Louvre a Caixa Forum Madrid, gracias a la implicación de la Obra Social "la Caixa" en el proyecto, los cartones presentados en esta exposición han sido objeto de una minuciosa labor de restauración llevada a cabo en el taller del Departamento de Artes Gráficas del Museo del

Louvre.

Ha sido necesario el trabajo de veinte especialistas a lo largo de dos años para restaurar y montar los 75 cartones, que presentaban distintas situaciones previas. Algunos cartones se conservaban enrollados, en un estado similar al del momento del decomiso en el siglo XVII, y nunca habían sido mostrados al público; otros fueron pegados sobre soportes de lienzo en el siglo XIX para ser expuestos en el museo; y otros, por último, fueron restaurados y encolados durante una labor de restauración iniciada en la década de 1990.

La restauración se ha llevado a cabo siguiendo una clara directriz: el máximo respeto por las obras en su estado de origen, garantizando a la vez su consolidación y la posibilidad de ser expuestas. Así, se han dejado visibles y accesibles todas las marcas de la utilización de los cartones, para evidenciar su lectura como lo que fueron en origen: una herramienta de trabajo.

Las actuaciones más difíciles se corresponden con los cartones encolados el lienzo en el siglo XIX, cuyo proceso de restauración se alarga durante meses.

Estos cartones deben ser desencolados del antiguo lienzo, separando las distintas hojas que componen la obra para su consolidación y posterior ensamblaje en un nuevo lienzo.

La restauración ha sido, además, fuente de descubrimientos. El trabajo en dos de estos cartones ha permitido descubrir dibujos en su reverso, algo no muy común en la época. En estas obras se consideró necesario replantear la acción inicial, y no fueron encoladas de nuevo, ya que el dibujo del reverso habría desaparecido. Por ello, se exponen ahora mostrando sus dos caras.

¿Qué es un cartón?

El término cartón se emplea para designar un modelo a escala natural de ejecución, o escala 1:1, realizado para ser reproducido en otro soporte o con otra técnica. Los cartones pueden usarse como preparación tanto de tapices como de vidrieras, cuadros, pinturas murales… En general, es un recurso que viene justificado por las grandes dimensiones de la obra final.

En el caso de la decoración de la Escalera de los Embajadores y de la Galería de los Espejos, los cartones tienen como soporte varias hojas de papel de gran formato ensambladas, en las que el artista traza su dibujo con lápiz negro y tiza blanca, y excepcionalmente con añadidos de sanguina.

Antes de usarlos para la transferencia de los contornos, a veces los cartones se colocaban en la pared para verificar in situ la exactitud de las proporciones y del claroscuro. Esto explica la presencia de sombras y luces, y la de numerosos arrepentimientos que, en esta última fase de la preparación gráfica, hacen que se desplace una cabeza, un brazo, una pierna…

30 *Diversas naciones de Europa.* Lápiz negro, tiza blanca cuadriculación a lápiz negro e incisiones. 168 x 233 cm.

Después, los cartones se usaban para poder trasladar el modelo a la pared ya enlucida o a un lienzo que debía ser encolado, mediante dos técnicas: la incisión y el picado. En el momento de estas operaciones, a menudo quedaban manchados y deteriorados, a veces incluso desgarrados. Ése es el mo-

tivo de que se hayan conservado tan pocos.

En la época de Charles Le Brun, los papeles eran muy diferentes de los que conocemos en la actualidad. Se fabricaban a mano, sumergiendo un formador (es decir, un molde de madera con hilos metálicos tensados) en una cuba para sacar la pasta de papel, hecha a base de trapos usados, de modo que sus dimensiones eran limitadas. Los papeles que empleó el primer pintor del rey tienen un tamaño excepcional. A pesar de eso, no era infrecuente que tuvieran que ensamblarlos hasta obtener el tamaño adecuado.

Cuando las hojas están enteras y se miran al trasluz, se percibe no sólo la trama del tamiz, sino también una contramarca y una filigrana. La primera da el nombre de la familia de los papeleros que las fabricaron, los «Lebloys», cuyo molino se encontraba en una zona central de Francia, en el Limusín. En cuanto a la filigrana, pueden identificarse cuatro motivos diferentes, todos de dimensiones muy poco habituales: águila bicéfala, un delfín coronado, una gran flor de lis en un escudo y un gran sol con las siglas IHS.

Aunque eran caros, estos papeles se usaban por las dos caras muy pocas veces porque su empleo como cartones los hacía muy frágiles. Los cartones para El Franco Condado conquistado por segunda vez que pueden verse en la sala siguiente constituyen una excepción tan sorprendente que nos preguntamos si Le Brun se vio en la necesidad de hacer frente a un problema de existencias de papel. En el catálogo Reúne textos de Bénédicte Gady. Ariane de La chapelle, experta filigranóloga realiza un estudio sobre el papel y las filigranas de la colección de los cartones de Lebrun.

Hasta 19 de junio de 2016

Textos y fotografías: Caixa forum.

85. *El orden restablecido de las finanzas*. Lápiz, tiza blanca, inscripto en un óvalo. Cuadriculación a la sanguina e incisiones. 235 x 208,5 cm.

122. *Luis XVI de pie como emperador romano*. Lápiz negro, tiza blanca, cuadriculación a lápiz negro e incisiones. 222 x 159,3 cm.

LA MARCA INVISIBLE.
Filigranas papeleras Iberoamericanas*

Nueva publicación de
José Carlos Balmaceda

"La idea de investigar filigranas, partió de las conferencias y cursos sobre restauración de papel, que a partir de mediados de los años ochenta del siglo pasado, realicé en bibliotecas de Buenos Aires y en el Instituto Técnico de Restauración. Así lentamente fui reuniendo las primeras. Acrecentadas con las que entraban en el taller de restauración oficial donde trabajaba y en el particular donde trabajé años más tarde. El corpus que presento pertenece mayoritariamente a documentos protocolarios, además de grabados e impresos del taller de Restauración de papel del Senado argentino del que era responsable.

Otras fueron obtenidas en pequeñas colecciones de documentos conservados en el Archivo General de la Nación Argentina. Aunque gran parte de este corpus corresponde al Archivo Histórico Provincial de Málaga, donde he desarrollado la mayor parte de mis estudios sobre el papel andaluz y la obtención de filigranas entre los años 1993 y 2004.

Si bien hasta ahora había publicado filigranas en casos puntuales o para ilustrar algún tema concreto en artículos, ponencias o en libros, he decidido reunir en esta publicación el corpus completo. Éstas, si bien cubren periodos discontinuos, la mayoría incumben a los siglos XVII, XVIII y el XIX que refleja el gran abanico de fabricantes europeos que exportaban papel a América, directa o indirectamente y particularmente al Río de la Plata, antes y después de la independencia de España. A pesar de la heterogeneidad he preferido integrarlas formando un solo corpus para esta publicación.

No he incluido las recogidas en el Proyecto CAHIP (Conservación, Análisis e Historia del papel), ya que en su totalidad fueron publicadas en las actas de las jornadas realizadas en Buenos Aires el año 2007. Y en otras pequeñas colecciones registradas por los restauradores de papel del Senado de la Nación, que siempre como coordinador he presentado en los congresos de la Asociación Hispánica de Historiadores del Papel (AHHP).

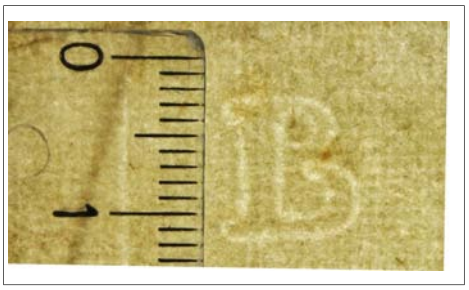
Algunas marcas europeas del corpus si bien han sido publicadas parcialmente, las reúno en su totalidad junto a las alemanas, francesas, holandesas, inglesas e italianas. No ha sido fácil recogerlas como me hubiera gustado ya que los impedimentos han sido varios; fundamentados, en general, en la conservación del documento. No obstante, procuro cerrar este capítulo entregando toda la información que poseo asumiendo las carencias que la investigación filigranológica actual exige. Todas las filigranas se registraron con los métodos del calco y fotografía por transparencia. Publico ambos registros que servirá para la comparación de ambos métodos. El frotado solo lo empleé muy esporádicamente, y si bien tiene la ventaja de la escala 1-1, no compensa los impedimentos conservativos y las dificultades que plantean las técnicas empleadas en el documento gráfico y de la impronta dejada en el papel en el momento de su producción, que hacen posible el registro.

El período malagueño comenzó en el año 1992 después de radicarme en esta ciudad. Dos años después investigando sobre la fabricación del papel malagueño en los protocolos notariales de

* El texto corresponde a la introducción del libro.

Málaga, advertí que el papel, sobre todo el de las dos últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX era prioritariamente de origen español: Valenciano y Catalán.

En el resto de España solo se producía en algunas provincias y el papel por lo general no se utilizaba en la documentación oficial recogida en los legajos de proto-



Monograma usado como contramarca. B1845

colos. No deja de llamar la atención la ausencia del papel de zonas productoras como por ejemplo Galicia que estaba en plena expansión, si bien podemos justificar esta falta en otras zonas donde la producción entraba en decadencia. Lo mismo ocurre con el papel de los molinos de Madrid o de Andalucía. Presencia que confirma en alguna medida que se consumía en ámbitos locales o regionales como se deduce en Málaga.

El monopolio italiano de décadas y siglos anteriores se reducía, ahora, a pocos fabricantes y su presencia en comparación era escaso, fruto de las varias causas que redujeron la producción ligur. Además como consecuencia de las acciones tomadas por el gobierno ilustrado de Carlos III que restringieron la salida de materias primas, principalmente el trapo, y la importación de papel foráneo que contribuyó al crecimiento de la industria nacional.

Si bien llegaba papel holandés, inglés o francés en general era para usos especiales; con escasa o nula presencia en los archivos protocolarios, fuentes del presente estudio.

Aunque al comienzo de la reproducción, como he dicho, todas las marcas correspondían al papel sellado y por lo tanto a docu-

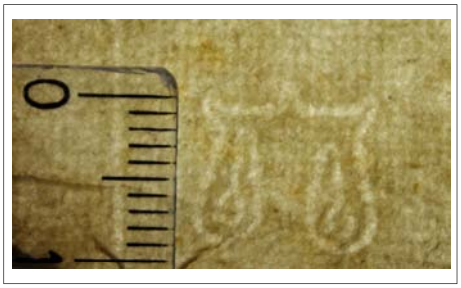


Imagen parlante del fabricante usada como contramarca. B1846

mentos oficiales, que es la mayoría del registrado, comencé a reproducir las filigranas del papel no sellado, usado por ordenes religiosas, profesionales, artesanos, etc. que se encontraba cortado en distintos fragmentos, incorporados a inventarios sucesorios. Usado también como guardas de legajos, carátulas de los cuadernillos sin encuadernar y que generalmente no son contemporáneos del resto del legajo. Este papel me ofreció información sobre fabricantes que no accedían a ser proveedores del

Imagen usada como Contramarca. B1764

estado, ya sea por la poca producción o por la calidad exigida y por lo tanto muy difícil de localizar a sus propietarios y el lugar de producción, ya que por otra parte su producción no era estable y continúa en el tiempo".

Organización del corpus de filigranas

"Al tratarse de marcas reproducidas en España y Argentina coinciden fabricantes españoles y

europeos en ambas colecciones, sobre todo a fines del dieciocho. A partir del diecinueve la irrupción de filigranas de otro origen europeo señalan las actuaciones comerciales marcadas por los acontecimientos políticos que se produjeron, cambiando a los protagonistas de este comercio. Aunque en el transcurso de las décadas siguientes se irá normalizando y las relaciones comerciales con España continuará sin dificultades.

El corpus contiene las marcas papeleras en dos grandes grupos: El primero pertenece a España; subdividido en las autonomías actuales y al final se agrupan las no identificadas, pero que por la similitud y ciertas características, pueden ser de origen español. No obstante he agregado en lugar, la denominación de: Cataluña, Valencia, Madrid, etc., seguido por un signo de interrogación cuando lo he creído oportuno.

El segundo grupo reúne filigranas de otros países de Europa: Alemania, Francia, Gran Bretaña, Holanda e Italia. Finalmente agrupo en, sin identificar, las asociadas a diseños o nombres reconocidos de estos países.

Los calcos abarcan un periodo de tiempo comprendido desde el año 1496 hasta 1945. Aunque los extremos de este periodo cubren solo algunos ejemplares, concentrándose la mayoría entre los años 1745 y 1890. El formato, con variación de milímetros, responde al papel "común"; 320 x 440 mm. Con una cantidad de 17 corondeles y los dos terminales. Como se muestra bajo el epígrafe Filigranas, muchos pliegos se registran completos, favoreciéndonos una observación más completa y, por lo tanto, nos brinda la posibilidad de "reconstruir" la trama metálica de la forma manual en su totalidad.

Durante el siglo XIX, el papel continuo aporta nuevos formatos producidos en la fábrica o en los comercios de venta al mayor y menor. Es ese período donde aparecen las marcas realzadas de algunos fabricantes que efectúan los comerciantes autorizados, no solo a cortar el papel en formatos a pedido, también en estampar la marca en seco.

Acompaña a cada filigrana, el número del corpus original (C), el fondo documental (FD), el lugar de emisión del documento (LE), el año del documento (A), el número del legajo o signatura (L), el número del folio o de la página (F), dimensiones del folio (DF), fabricante o iniciales (F), lugar del molino; pueblo, provincia y país. (L), y la reducción del tamaño original de los calcos (R). Esta reducción se produce únicamente en algunas por exigencia del formato del libro. El resto se publican en su tamaño exacto. Las fotografías se reproducen en un tamaño similar o mayor cuando nos aportan una imagen más rica de la trama metálica; filigrana, corondeles y puntizones. En este caso el tamaño se deduce por la regla ubicada vertical o horizontal a la filigrana.

Finalmente he sistematizado en cuadros a; los fabricantes y el lugar de fabricación; emisión del documento; recurrencias, distribución geográfica. Además de las informaciones que considero más relevantes en referencias. Sobre la descripción de las tipologías de las filigranas, si bien últimamente se han elaborado modos de codificación de las tipologías y se ha implantado en distintos bancos de datos digitales de filigranas, persiste la imposibilidad en muchos interesados de su consulta por varias causas de tipo digital y comprensión de la misma codificación.

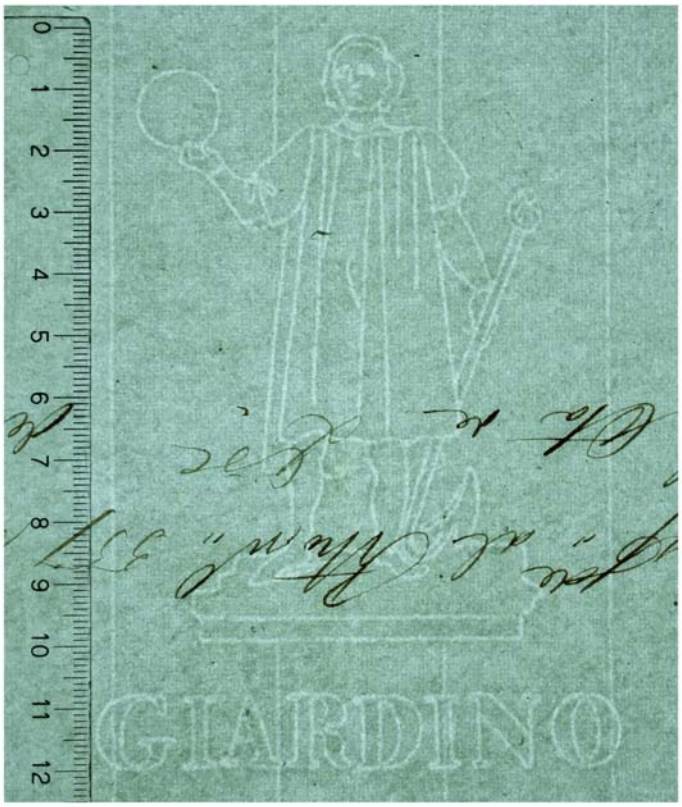
Próximamente se publicará las normas y tipologías del Banco de filigranas Hispano, que brindará la posibilidad de utilizarlo e implementarlo desde las instituciones que deseen adoptarlo para que albergue el suyo. No obstante y sin entrar en el de-

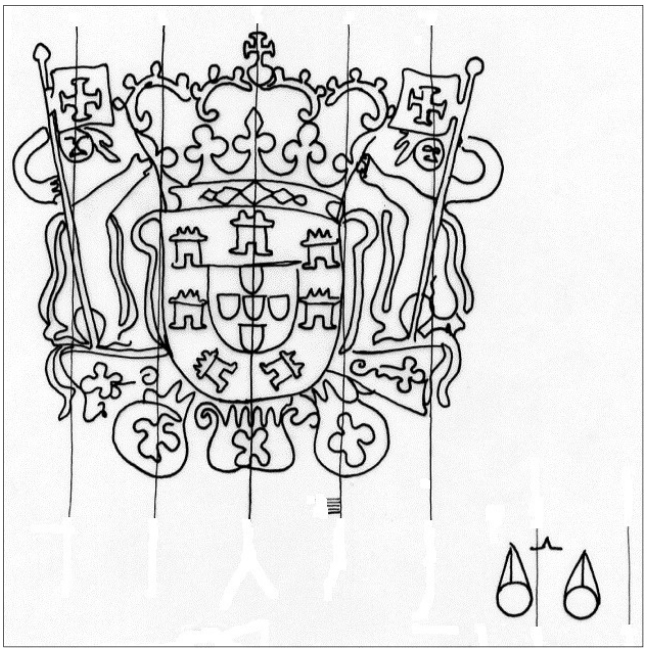
bate, todavía pendiente, persisten divergencias entre los existentes en la red, sin haberse logrado una unificación de los criterios de codificación, ya que este responde a cierta recurrencia de algunas marcas de diversos países, discriminando a otras que son muy importantes en España y por lo tanto en Hispanoamérica. Por todo esto se ha realizado en la publicación una identificación solo por familias, que se publica, prescindiendo la clasificación de grupos y sub-grupos. Que en el caso de integrarlas a un banco de datos pueden codificarse éstos y demás elementos de registro de la hoja de papel y la filigrana.

Tratándose de una monografía consideré excesivo hacerlo. No obstante en la descripción si bien se prioriza la importancia de la figura representada que es la que determina la inclusión en una familia determinada, aceptando además que la elección es subjetiva, ésta abarca a otras familias.

Por ejemplo si la filigrana principal es un escudo (T), puede tener inscrita una cruz (S); llevar además el nombre y apellido del fabricante (W).

El Corpus de filigranas consta de un total de 2002 calcos y fotografías.





1. Filigrana conmemorativa. Cristóbal Colón levantando con la mano derecha el mundo y con la otra sosteniendo un ancla. En la base lleva el topónimo del lugar de fabricación. (1/2 pliego derecho)

2. Escudo de Portugal. En extremo inferior derecho la contramarca del fabricante italiano Giusto. B0334. (1/2 pliego derecho)

El Papel del Dibujo
Dibujos españoles y europeos de los siglos XVII al XX

Del 11 de febrero al 30 de abril de 2016 en Sala de exposiciones de la Casa del Cordón de la Fundación Caja de Burgos (España).

1-Escuela francesa La Batelière (fragmento). S. XIX.

Se exhibió por primera vez al público la colección de dibujos de Manuel Cabello de Alba. Muchas de las obras que la conforman son, en rigor, inéditas y desconocidas para la mayoría de los espectadores.

Se trata de un muy nutrido grupo de obras sobre papel (dibujo, acuarela, gouache y óleo) de las que se han seleccionado más de un centenar de creaciones pertenecientes a autores españoles y europeos de los siglos XVIII al XX.

En la selección de obras están presentes las distintas escuelas y focos de España (Andalucía, Castilla, Valencia, País Vasco, Cataluña…), con autores tan representativos como José Garnelo, Romero de Torres, Madrazo, Sorolla, Regoyos, Zuloaga, Torres García, Eduardo Rosales, Casado del Alisal, Meifrén, Mir, Llimona, Baixeras, Ramón Casas o Mariano Benlliure.

A ellos se suman un conjunto de dibujos provenientes de Italia, Inglaterra y Francia firmados por artistas como Honoré Daumier o Paul Gavarni.

Se asoman por tanto en esta selección variadas sensibilidades y preocupaciones formales, desde el neoclasicismo y el naturalismo al simbolismo y el modernismo; desde los trazos sueltos y ligeros de los dibujos que se asoman a las primeras vanguardias, a los acabados y rotundos ejercicios de destreza académica.

2-Honoré Daumier 3– Joaquín Mir 4-Casado del Alisal.

El Arte en el cómic
Fundación Telefónica en Madrid

Los grandes centros de arte han tomado conciencia de la importancia del cómic.

En 2005, Fabrice Douar, editor en el Museo del Louvre, y Sébastien Gnaedig, director editorial de Futuropolis, crearon una colección de cómics en los que el propio museo y sus colecciones de arte eran elementos centrales de la historia. Estos álbumes estaban dibujados y escritos por algunas de las figuras más importantes del cómic franco-belga y japonés. En 2009, esta iniciativa se materializa en la exposición *Le Louvre invite la bande dessinée*, donde el primer museo de Francia abrió sus puertas para mostrar el trabajo de los autores que participaron en esta colección.

En 2012, una nueva exposición de cómic mostró los originales del álbum *Les Fantômes du Louvre* de Enki Bilal. El artista realizó fotografías en las salas del museo, dibujó 22 personajes fantasmagóricos sobre ellas e imaginó historias ligadas a los cuadros que estaban contemplando.
Esta iniciativa inspiró a otros museos que entendieron las posibilidades narrativas del cómic. El Museo de Orsay, junto a la editorial Futuropolis, creó en 2014 su propia colección de cómics ambientada en la

mítica estación de tren y sus colecciones de arte. Hasta la fecha han aparecido dos álbumes dibujados por Catherine Meurisse y Manuele Fior.
Los cómics llegaron a los museos españoles en 2014 con el álbum *Mitos del Pop de Miguel Ángel Martin,* un encargo del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid como complemento de la exhibición homónima dedicada al Pop Art.
El Arte en el cómic es una exposición en la que algunos de los mejores historietistas e ilustradores contemporáneos muestran su pasión por la historia de la pintura. La exposición mostrará obras emblemáticas de la historia del arte a través de la visión de numerosos dibujantes de cómic, iniciativas de museos en torno al cómic y una iniciativa de Fundación Telefónica de reinterpretar parte de su colección artística en viñetas.

La muestra recoge trabajos de maestros del cómic europeo como Milo Manara, Enki Bilal, Catherine Meurisse, David Prudhomme, Bernard Yslaire, Marc-Antoine Mathieu. También incluye obra de un nutrido grupo de artistas nacionales como Santiago García, Javier Olivares, Ana Galvañ, Mamen Moreu, Miguel Gallardo, Sergio Bleda, Paco Roca, Rubén Pellejero, Juan Díaz Canales, Enrique Ventura, Joan Boix, Fidel Martínez, Brais Rodríguez o Malagón, entre otros muchos. Junto a todos ellos, también hay autores americanos comoJuan Giménez, Arthur Suydam, Jorge Zentner y Patricio Clarey.

Con El Arte en el Cómic, Fundación Telefónica se suma a esta iniciativa encargando versiones libres de algunas de las mejores piezas de su patrimonio artístico a ilustradores e historietistas de prestigio.

Javier Olivares y Santiago García, ofrecen su visión de Constructivo en blanco y negro "TBA" (1933) de Joaquín Torres García.

Javier Olivares se lleva el grafismo sintético del pintor a su propio terreno, convirtiendo líneas en viñetas, y figuras esquemáticas en personajes con su característico trazo a medio camino entre el cubismo y el expresionismo.

Encuentro: Il patrimonio industriale della carta in Italia. La storia, i siti, la valorizzazione ISTOCARTA. Fabriano

Los días 27 y 28 de mayo de 2016 se desarrollará en la ciudad de Fabriano (Ancona), Un encuentro con el aporte de los especialistas italianos que expondrán ponencias sobre los temas de la convocatoria; Anna Grethe Rischel, Ivo Matossi, Paolo Cevini, Luca Mocarelli, Giovanni L. Fontana, Renzo Sabbatini, Augusto Ciuffetti, Roberto Parisi y Domenico Ventura.

Dentro de las actividades el investigador Ezio Ornato presentará la nueva publicación de ISTOCARTA: *LA FORMA. Formisti e Cartai Fabrianesi nella Storia della Carta Occidentale*, con la intervención de Claudia Caldari (Soprintendenza dei Beni Storici Artistici ed delle Marche) y Laura Moro y Flavia Ferrante (Istituto Centrale per il Catalogo e la

La edición, en lengua inglesa e italiana, reúne trabajos de Ezio Ornato, Peter Bower, Peter F. Tschudin, José Carlos Balmaceda, Renzo Sabbatini, Gabriele Metelli, Giancarlo Castagnari, Claudia Caldari, Flavia Ferrante y Livia Faggioni. La segunda parte consta de fotografías de las formas más representativas y artísticas del siglo XIX-XX de la fábrica Miliani. Además se han organizado varias visitas de interés.

El encuentro esta organizado por la Fondazione Gianfranco Fedrigoni. ISTOCARTA. En colaboración y con el patrocinio de otras instituciones italianas.

inf. www.istocarta.it
info@istocarta.it

Livia Faggioni, secretaria de la Fondazione Gianfranco Fedrigoni ISTOCARTA muestra una forma manual.

Sala del nuevo depósito de los bienes históricos papeleros (BSC) de la fábrica Miliani Fabriano, donde se conservan las 3.000 formas manuales y 1.200 telas metálicas para producción en máquina redonda.

Sala de las telas metálicas.

Convocatoria. El 33 Congreso Internacional del IPH (Internacional Paper Historians)

Tendrá lugar en la ciudad de Valencia, España, organizado por Culturarts Generalitat, Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación, IVC+R. Se celebrará del 20 al 24 de Septiembre de 2016.
La primera producción occidental de papel, documentada, tuvo lugar en Xàtiva, cerca de Valencia y de su puerto, donde el comercio y la distribución del nuevo material de escritura a los otros países europeos, así como a los territorios de ultramar del Nuevo Mundo dieron lugar al amplio desarrollo tecnológico del arte de la fabricación de papel.
El tema general del 33 Congreso Internacional del IPH Internacional Paper Historians en Valencia

"La Ruta del Papel desde Xàtiva y Valencia a los países Mediterráneos y al Nuevo Mundo,
tratará los siguientes aspectos generales:
1) El desarrollo tecnológico del papel como material para escribir, imprimir, pintar, embalaje y otros fines.
2) La invención de la filigrana y su importancia para el estudio de procedencia, datación y comercio del papel europeo.
3) Análisis, conservación y preservación de documentos como portadores de nuestro patrimonio cultural.
4) Aportaciones de relevancia para el estudio internacional de la historia del papel.
Cualquier persona que desee presentar una comunicación, será bienvenida, y debe enviar un breve resumen en Inglés y en español, francés o alemán (máximo 300 palabras / 1500 caracteres), preferentemente por vía electrónica en formato Word o RTF, no más tarde del 29 de febrero, 2016 al contacto del Comité del Programa.
Correo electrónico de contacto:
Marisa Ferrando Cusí: gva.marisa.ferrando@uv.es
Elena Gandía Guijarro: gandia_ele@gva.es
Culturarts Generalitat, Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación, IVC+R.- c/ Pintor Genaro Lahuerta, nº 25, 3ª Planta, 46010 Valencia.
Nombres del comité del programa (provisional):
Anna Grethe Rischel. Presidenta del IPH
Gemma Mª Contreras Zamorano. Subdirectora .Culturarts Generalitat, IVC+R
Carmen Hidalgo Brinquis. Representante en España del IPH
Elena Gandía Guijarro. Registro. Culturarts Generalitat, IVC+R
Marisa Ferrando Cusí. Conservador papel. Culturarts Generalitat, IVC+R
Patricia Real Machado. Conservador papel. Culturarts Generalitat,

IVC+R
Ángel Calderón Rodríguez. Conservador papel. Culturarts Generalitat, IVC+R
David Juanes Barber. Conservador científico. Culturarts Generalitat, IVC+R
Livio Ferrazza. Conservador científico. Culturarts Generalitat, IVC+R
J. Ignacio Catalán Martí. Coordinador de Bellas Artes. Culturarts Generalitat, IVC+R

Instrucciones para las comunicaciones:

El resumen se presentará obligatoriamente en inglés y también en cualquiera de estos tres idiomas, español, francés o alemán.
Nombre, correo electrónico y / o la dirección postal del autor (es)
Profesión, titulación del autor (es)
Título y resumen de la presentación máx. 300 palabras (1500 caracteres)
Resumen del contenido.
El tiempo de las presentaciones orales en el Congreso IPH será de 20 minutos.
Los idiomas del Congreso de 2016 serán preferentemente inglés, francés, alemán y español. No habrá traducción simultánea a excepción de las traducciones escritas de los resúmenes para las actas. El comité del programa informará a los solicitantes sobre la aceptación de sus comunicaciones el 30 de abril de 2016, y les proporcionará las normas de publica-

OPINIONES

Del escritor Alberto Manguel recientemente nombrado Director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y entrevistado en esta ciudad por C.E. Cué y M. Centenera. El país 23-4-16.

"Todo nacionalismo es infecto, porque parte de la premisa que una nación es mejor que otra. Chesterton dijo que decir "mi país vivo o muerto" es como decir "mi madre borracha o sobria". Decir "la literatura argentina" es decir el Martín Fierro, Cortázar y las memorias de Evita pertenecen a la misma categoría literaria, lo cual es absurdo"

"Don Quijote reconoce que es un mundo infame, violento, difícil, y que a ese mundo se enfrenta con una noción del deber del ciudadano, que es luchar contra la injusticia. Seria formidable que nos sirviera de ejemplo.

"Séneca dijo que la acumulación de conocimiento nos es conocimiento. No ejercitamos nuestro poder de reflexión y nuestra memoria. Internet mata la práctica de la curiosidad, que no alentamos por un motivo muy práctico: nuestra sociedad es de consumo. El consumidor ideal no tiene curiosidad activa, porque sino se pregunta ¿por qué voy a comprar un par de jeans rasgados por 500 euros?"

EXPOSICIONES
HELMUT NEWTON. MUJERES BLANCAS

Del 07 Abril de 2016 al 07 Agosto 2016

En Casa dei Tre Oci de Venezia

La exposición de Helmut Newton, por primera vez en Venecia, más de 200 imágenes de Helmut Newton, uno de los fotógrafos más importantes y célebres del siglo XX. La exposición, comisariada por Matthias Harder y Denis Curti, se organiza en colaboración con la Fundación Helmut Newton. Es el resultado de un proyecto iniciado en 2011 por la voluntad de June Newton, viuda del gran fotógrafo.

La exposición recoge imágenes de las mujeres blancas, noches de insomnio y Grandes Desnudos, los tres primeros libros de los de Newton publicados en los últimos 70 años, los volúmenes legendarios y únicos que ahora se consideran tratados por el mismo Newton.
En la selección de las fotografías, Newton pone en secuencia, uno al lado del otro, los disparos realizados por los clientes con las realizadas libremente por sí mismo, la construcción de una narrativa en la que la búsqueda de estilo, el descubrimiento del gesto elegante que subyace a la existencia una realidad aún más, una historia que es al espectador a interpretar.

Cartel de Henry Matisse. ©Foto Cahip

Las mujeres blancas publicado en 1976, Newton eligió 81 imágenes (42 en color y 39 en blanco y negro), la introducción por primera vez desnuda y el erotismo en la fotografía de moda. En el equilibrio entre el arte y la moda, los disparos son en su mayoría desnudos femeninos, a través del cual presentan la moda contemporánea. Estas visiones tienen su origen en la historia del arte, sobre todo en la Maja desnuda y laMaja vestida de Goya.

La provocación lanzada por Newton con la introducción de una desnudez radical en la fotografía de moda fue seguido por muchos otros fotógrafos y directores de cine y seguirá siendo un símbolo de su producción artística personal.

Siguen siendo las mujeres, sus cuerpos y la ropa, los protagonistas de *Noches sin dormir*, publicado en 1978.

En este caso, sin embargo, Newton comienza con una visión que se transforma de retratos de imágenes fotográficas de moda y reportajes a los retratos casi desde la escena del crimen.

Se trata de una retrospectiva de varios volúmenes que reúne 69 fotografías (31 en color y 38 en blanco y negro) hecha por varias revistas (Vogue, entre todos) y que es lo que define su estilo lo que lo convierte en un icono de la foto-

Cartel de De Kooning. ©Foto Cahip

grafía de moda.
Los sujetos, por lo general las modelos semidesnudas que llevan corsés ortopédicos, mujeres, vestido con sillas de montar de cuero, así como maniquíes para el nexo más con amor a los seres humanos reales, son educados sistemáticamente fuera del estudio, a menudo en actitudes provocativas, lo que sugiere un uso de la fotografía de moda como pretexto para crear algo totalmente diferente y muy personal.
Grandes Desnudos, volumen de 1981, Newton llegó el papel principal en la historia de la imagen de finales del siglo XX.

Los 39 disparos de *Grandes Desnudos* en blanco y negro inaugura una nueva dimensión de la fotografía humana: la del gigante que, por esta vez, entra en galerías y museos de todo el mundo.

En la autobiografía del artista publicado en 2004, Newton explica cómo los de larga duración desnuda disparo en estudio con una cámara de formato medio, que produce las impresiones de tamaño natural de Grandes Desnudos, había sido inspirado por los carteles populares la policía alemana para buscar por su pertenencia al grupo terrorista RAF (Fracción del Ejército rojo).

Helmut Neustätder, también conocido como Helmut Newton, nacido en Berlín el 31 de octubre 1920 por una familia acomodada de origen judío. El entorno de la burguesía de Berlín les permite seguir sus pasiones y de acercarse al mundo de la fotografía desde muy joven: con solo 12 años, se compró la primer cámara.
Con la difusión de las leyes raciales nazis, abandonó Alemania en 1938 y se refugió temporalmente en Singapur, pero poco después aparece internado y deportado a Australia por las autoridades británicas. Después de la guerra trabajó como fotógrafo independiente en Melbourne, colaborando con varias revistas como Playboy. En 1961 se trasladó a París, donde comenzó a aprender sobre la fama y la popularidad. Publicado por las más famosas revistas de moda internacionales como Vogue, Elle, GQ, Vanity Fair y Marie Claire y exhibido por todo el mundo. En 1976 publicó su primer volumen de fotografías en blanca Mujeres, inmediatamente elogiado por la crítica por el gusto estético revolucionario, marcada por un erotismo dominante. Llegó a la cima de su carrera y la fama a finales de los años 70 y 80 con la serie de noches de insomnio y Grandes Desnudos, cuando también comenzó a trabajar para grandes marcas como Chanel, Versace, Blumarine, Yves Saint Laurent, Bourbonnais y Dolce & Gabbana .
Conclude la sua carriera nel 1984, realizando con Peter Max il video dei Missing Persons, Surrender your Heart. Concluyó su carrera en 1984, al darse cuenta con Peter Max video de personas desaparecidas, rendirá su corazón. De este modo, se retiró a la vida privada, la vida entre Monte Carlo y Los Ángeles.

Él murió el 23 de junio de 2004, a los 83 años, en un accidente de coche a bordo de su Cadillac.

Fotografías Grete Stern

Sueños
Grete Stern (Alemania, 1904), estudió artes gráficas en Stuttgart y fotografía en la Escuela de la Bauhaus, donde conoció al fotógrafo argentino Horacio Coppola, con quien se casó en 1935. Al año siguiente, la pareja se trasladó definitivamente a Buenos Aires, donde Stern permaneció hasta su muerte, en 1999.

En 1948, comenzó su colaboración con la revista *Idilio*, elaborando fotomontajes que surgían del análisis de los sueños que las lectoras enviaban a la redacción. El sociólogo Gino Germani, director de la publicación, era el encargado de interpretarlos, bajo el seudónimo de Richard Rest. La colaboración de Stern con este medio duró alrededor de tres años y publicó más de un centenar de trabajos.

Grete Stern representó a través del fotomontaje conflictos, hasta entonces silenciados, asociados a las mujeres de clase social humilde en Argentina: frustraciones diarias, apetencias inconfesables, peleas maritales… Mediante composiciones surrealistas, realizó un trabajo crítico, ingenioso, único y absolutamente revolucionario.
Muy merecido Homenaje.

Fotomontaje de Grete Strern.

Julia Margaret Cameron

Del 17 de marzo al 15 de mayo de 2016 Fundación MAPFRE, Sala Recoletos. Madrid.

Esta retrospectiva ha sido organizada con motivo del bicentenario del nacimiento de Cameron y del 150 aniversario de su primera exposición, celebrada en 1865 en el South Kensington Museum de Londres (hoy, Victoria and Albert Museum), de cuyos fondos proceden las obras de esta exposición.

Os invitamos a disfrutar de esta ambiciosa retrospectiva dedicada a la fotógrafa Julia Margaret Cameron, uno de los nombres más importantes e innovadores de la fotografía del siglo XIX. La exposición, organizada en colaboración con el Victoria and Albert Museum de Londres, está formada por más de 100 fotografías que nos permi-

tirán adentrarnos en la innovadora mirada de esta artista poco convencional.
Julia Margaret Cameron comenzó su carrera fotográfica a los 48 años cuando su hija le regaló su primera cámara fotográfica.

A partir de ese momento se dedicó a hacer fotos con una energía y dedicación inagotables. Realizó principalmente retratos fotográficos de corte artístico para los que hizo posar como modelos a sus familiares, sirvientes y amigos, entre los que se encontraban los más importantes poetas, escritores y artistas británicos de su tiempo.

Las fotografías de Julia Margaret Cameron rompen con las reglas establecidas en su época: están deliberadamente desenfocadas y a menudo incluyen imperfecciones, arañazos, manchas y otros rastros del proceso creativo. La artista incorporó el uso del "flou", un cierto desenfoque intencionado que dota de un halo onírico a los rostros, para dar carácter poético a sus obras.

Aunque recibió las críticas de sus contemporáneos que no compartían sus técnicas poco convencionales, fue alabada por la belleza de sus composiciones y por su concepción de la fotografía como forma artística.

Prensa Mapfre

Whisper of the Muse (El susurro de la musa). 1865 © Victoria and Albert Museum, Londres.

The red & White Roses (Las rosas rojas y blancas). 1865 © Victoria and Albert Museum, Londres.

La Biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega. Biblioteca Nacional de Madrid

La exposición: *La Biblioteca del Inca Garcilaso (1616-2016)*, que conmemora el cuatrocientos aniversario del fallecimiento del escritor, ha recibido, desde que se inauguró el pasado 29 de enero, cinco mil visitantes.

El recorrido en la muestra se proyecta como homenaje a este importante autor de dos mundos y dos lenguas, pero, también, como viaje, con su mediación, por la nueva cultura híbrida surgida del diálogo entre el humanismo europeo y el pasado incaico del Perú recién conquistado.

Entre otras piezas, se pueden contemplar varias del mismo Garcilaso: *Historia General del Perú*, *Histoire de la Conquete de La Florida*, *The Royal Comentaries of Perú* y *Primera parte de los comentarios de los orígenes de los Yncas.*

También estarán la traducción de *Cayda de príncipes*, de Bocaccio, la parte primera de la *Chrónica del Perú*, de Pedro Cieza de León, el *Jardín de flores curiosas…* , de Antonio de Torquemada, *Relación de las fábulas y ritos de los incas*, de Cristobal de Molina, Fernando VI de España. *XXII Em-*

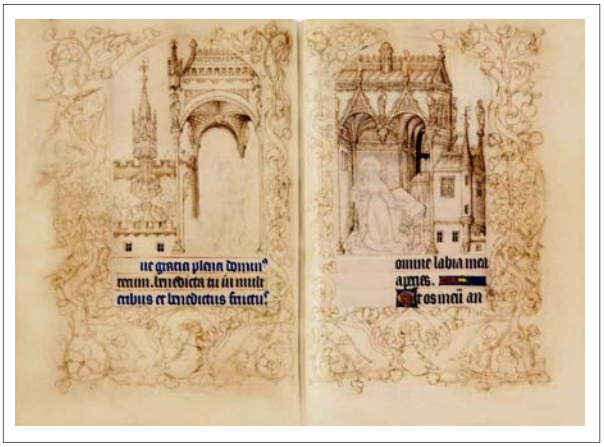
perador del Perú, de Juan Bernabé Palomino, un mapa de Perú realizado por Janssonium en 1657, antiguas vasijas, retratos, figuras…

Organizada por la Biblioteca Nacional de España (BNE) en colaboración con la Fundación Amigos de la BNE y de AECID, está comisariada por los especialistas Esperanza López Parada (UCM), Marta Ortiz Canseco (UNIR) y Paul Firbas (Stony Brook University), y muestra más de un centenar de obras de la propia colección de la Biblioteca, así como de otras procedentes de instituciones españolas.

Se vende un manuscrito iluminado por los hermanos Limbourg, legendarios miniaturistas medievales.

En la nueva edición de la feria de arte y antigüedades más longeva y selecta del planeta: TEFAF, en Maastricht.

Se exponen más de 30.000 piezas que se distribuyen en 239 galerías de 22 países. De la edición de 2016, entre el 11 al 20 de marzo, talvez, el hallazgo ha sido un *Libro de las horas*, de los hermanos Limbourg, legendarios miniaturistas medievales. Conocidos por el manuscrito iluminado de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, el volumen ahora recuperado fue un regalo del duque a su sobrino, Luis de Orleans, y estuvo seis siglos en un archivo vienés.



El anticuario suizo Heribert Tenschert, lo vio en Internet y no paró hasta conseguirlo. "Es una obra única", decía en la inauguración.

Este manuscrito iluminado realizado en vitela con 30 grandes dibujos, acapara las miradas de compradores de todo el mundo: el histórico *Libro de horas para el uso de París*, está datado alrededor de 1407-08. Sus medidas son 15 x 10,5 cm) y se puede adquirir por 27,3 millones de dólares en Heribert Tenschert Antiquariat Bibermuhle AG (STAND 218). Se expone por primera vez al publico. Antes del cierre de esta edición no hemos podido saber su precio de venta.

Cahip

Filigranas. Las huellas del agua Museo casa de la Moneda. Madrid

El Museo Casa de la Moneda, acoge del 17 de marzo al 15 de mayo en Madrid la muestra "Filigranas: las huellas del agua". Con ella quiere acercar al público uno de los productos más tradicionales la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre-Real Casa de la Moneda, el papel, y una de sus características más destacadas, la filigrana o marca de agua. A través de papeles, modelados, moldes y objetos históricos, la muestra recorre la historia del papel, de su proceso de fabricación, de las marcas de agua, del papel de seguridad en España, de la Fábrica de Papel de Burgos y de los artistas grabadores de marcas de agua.

Junto al Comisario, José María Pérez García, ha sido fundamental en la preparación de esta muestra el concurso de dos destacados especialistas en la materia: Marino Ayala Campinún y Luis Santos y Ganges, que han partici-

pado con el aliciente de contribuir a la divulgación de aspectos artísticos y técnicos poco conocidos por el público, pero que son fundamentales en la fabricación de un producto de uso tan cotidiano.
La participación de Marino Ayala, Ingeniero Técnico Papelero, ha permitido mostrar gran número de papeles antiguos, ofreciendo así una panorámica general muy completa de la producción y el uso del papel y la marca de agua en España durante los últimos siglos. Parte de las piezas exhibidas proceden de su colección particular, elaborada a lo largo de treinta años.

La colaboración de Luis Santos ha sido también relevante. Profesor de la Universidad de Valladolid e investigador especializado en el patrimonio industrial, su segunda tesis doctoral, recientemente defendida, ha versado sobre la historia de la Fábrica de Papel de la FNMT-RCM. A ella se debe la correcta interpretación de algunas de las piezas conservadas en Museo Casa de la Moneda y ahora expuestas.
Fundamental ha sido también el concurso de los grabadores de marcas de agua, Rafael Calvo Zumel y Carlos García Cuadrado, a quienes la FNMT-RCM ha querido reconocer su trabajo, dando a conocer su figura como artistas y la autoría de sus obras; muchas de las cuales, paradójicamente, son mundialmente conocidas pese a su anonimato.

www.museocasadelamoneda.es

La Imagen/1

Biblioteca del monasterio de Lingshed, en Zarkar, en el norte de la India, que data del siglo XV. En las grandes estanterías en forma de palomar se conservan numerosas escrituras sagradas budistas, entre ellas varios volúmenes del Kagyur (colección de dichos de Buda) y del Tangyur (libro de comentarios).

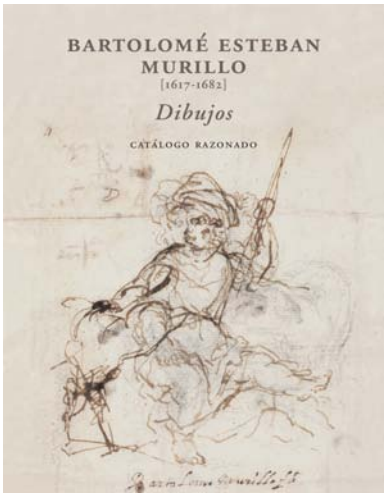
Los libros están formados por finas pero fuertes láminas de papel de arroz, con grabados en madera en ambas caras. No están encuadernados, sino que las hojas se hallan simplemente envueltas en tela de seda o de brocado de color naranja y sujetas entre dos planchas de madera grabada . Los volúmenes se identifican con marbetes de seda.

Foto: Monique Pietro, París. El UNESCO. 1985.

Edición del Catálogo razonado de dibujos de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)

La Fundación Botín da un paso más en su ambicioso proyecto de investigación y difusión del dibujo de los grandes maestros españoles con la publicación del catálogo razonado Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Dibujos ,un hito fundamental para profundizar en el conocimiento de uno de los grandes artistas del Siglo de Oro. Algo más de un centenar de dibujos, que si bien resultan escasos en el conjunto de la producción del artista, ponen de manifiesto su faceta de dibujante excepcional y tienen un valor único para el estudio estilístico del maestro, la identificación de autorías y la cronología de su obra.

Una publicación imprescindible para investigadores, especialistas y amantes del dibujo español, fruto de la exhaustiva labor de investigación iniciada en el año 2011 por Manuela Mena, miembro de la Comisión Asesora de Artes Plásticas de la Fundación Botín y Jefe del Área de Pintura del XVIII y Goya en el Museo Nacional del Prado.



Del Murillo dibujante Manuela Mena destaca 'la misma soltura y los mismos recursos que tiene en su pintura, además de una precisión impresionante'. Murillo fue un dibujante excepcional y ello se deduce de 'la maestría indiscutible de los dibujos que han llegado hasta nuestros días y que fueron ejecutados por una mano de excepcional virtuosismo a la altura de los grandes dibujantes españoles como Ribera o Carreño, y de los italianos como Domenichino, Reni o Guercino'.

En palabras de Manuela Mena: "El pintor desarrolló un estilo y unos modelos únicos y personales que, unidos a su elevada calidad técnica, reflejan una personalidad definida e individual a la que sólo llegaron unos pocos y extraordinarios artistas'.

Murillo ha pasado a la historia como 'un espléndido colorista', capaz de explotar todas las posibilidades del color para crear formas y expresiones. Además, fue un asiduo dibujante, plenamente consciente del papel fundamental que jugaba el dibujo en la creación pictórica. No en vano fue uno de los fundadores de la famosa Academia sevillana, en la que se reconocía al dibujo como componente principal de la pintura.

La ausencia de dibujos del artista es una muestra, como afirma Manuela Mena en la publicación, 'del desinterés generalizado que existía en España por los dibujos: desinterés de los propios artistas, que debieron descuidar la conservación de sus obras, de sus discípulos que no apreciaron su magisterio y de los mecenas y coleccionistas, que no supieron entender el valor de estas obras tan especiales'.
Sin embargo, añade, 'los dibujos de Murillo muestran la misma versatilidad y facilidad de la que el artista hizo gala a lo largo de toda su producción pictórica' y revelan su rápida evolución estilística y la variedad

de técnicas empleadas: 'de la belleza del dibujo a pluma, a las sutiles aguadas, el manejo excepcional del lápiz negro y de la sanguina, alcanzan en el artista las cotas más altas de todo el dibujo español del siglo XVII'. A diferencia de otros pintores españoles del Siglo de Oro, como Ribera, la mayor parte de los dibujos de Murillo, aunque con un valor expresivo autónomo, se relacionan de forma directa o indirecta con su obra pintada, ya sea, como afirma Manuela Mena, 'porque se trata de piezas preparatorias de cuadros conocidos o porque sus temas y composiciones pertenecen a los mismos repertorios temáticos y formales'.

En la España del siglo XVII el dibujo no se consideraba aún como un arte independiente sino que era la base de la formación de los jóvenes y de su preparación para la pintura o la escultura. La capacidad técnica de Murillo superó a la de muchos de sus contemporáneos y la singularidad de su estilo y de sus modelos, determinaron el evidente impacto que sus obras, tanto en dibujo como en pintura, tuvieron en la generación de artistas sevillanos del último tercio del siglo XVII y principios del XVIII.

Las primeras conclusiones de la investigación de Manuela Mena se materializaron en una muestra , que en el año 2012 , en la que se exhibían 45 dibujos de Murillo procedentes de las más importantes colecciones públicas y privadas del mundo.

Magdalena dormida sobre el sepulcro vacío de cristo, hacia 1655-56. Pluma con tinta castaña grisácea, sobre trazos ligeros y borrosos de lápiz negro. Papel blanco verjurado grueso, numerosas salpicaduras de la tinta del dibujo. 115 x 158 mm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle (38593)

El estudio se completa ahora con este catálogo razonado fruto de un riguroso estudio de las colecciones más importantes de dibujos de Murillo que 'ha pretendido reunir lo que hasta la fecha se ha considerado del artista', modificando atribuciones tradicionales y alterando drásticamente la cronología establecida en la bibliografía anterior.

Asimismo, Manuela Mena rechaza en esta publicación 'algunas atribuciones a Murillo de un número de dibujos que se habían considerado de su mano con anterioridad y, por otro lado, incluye la atribución de algunos nuevos, considerados hasta el momento anó-

Visión de san Félix de Cantalicio con el niño Jesús en brazos, hacia 1668-1669. Ligeros trazos de lápiz negro blando para encajar las figuras, pluma y tinta castaña clara y gris, con realces de albayalde. Papel blanco ligeramente amarilleado. 330 x 232 mm. Nueva York, The Pierpont Morgan Library (I 1 10)

nimos o pertenecientes a artistas de otras procedencias', todo ello debidamente justificado por las investigaciones llevadas a cabo y el análisis y conocimiento directo de todas las obras.

N. P. Fundación Botín

Ángel con la corona de espinas, hacia 1668-1670. Trazos de lápiz negro, pluma y aguada castaña rojiza. Encuadrado a pluma. Papel blanco verjurado, teñido de aguada castaña clara. 195 x 139 mm. París, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre (18.438)

Marcas y patentes en el tiempo

Nº 1.847. Doña María Masiá Melló, de Alcoy (Alicante). Solicita el registro de una marca de fábrica para distinguir papeles de fumar en resma y en libritos y carteras, denominada Una cacería.

Descripción:

Consta de tres rectángulos unidos, formando otro rectángulo mayor, componen el total de la viñeta que va después cortada en sentido oblicuo por cuatro líneas paralelas, que dan por resultado seis triángulos rectángulos, cuatro á los extremos iguales, dos en el centro menores; pero también iguales entre sí, y un paralelogramo oblicuángulo en el centro de cada uno de los tres rectángulos dichos en el centro de las figuras descritas, ó sea del rectángulo total y en sentido oblicuo, aparece la Cacería en un campo poblado de árboles, siendo ésta compuesta de cuatro caballos con sus jinetes, tres peones y varios perros, todos en persecución de la res que han descubierto. El nombre de la casa, avisos, anuncios y demás van distribuidos en las seis figuras que deja vacías el campo, todas las cuales, así como las que ocupa la Cacería, son parte integrante de la marca que se describe y solicita. Será estampada en una ó varias tintas, en purpurinas, fotografía, etc.

Año 1887. FOPI, nº 09 p.16

Nº 1 .784. D. Jose Molto Borronat, vecino do Alcoy, una marca denominada El Espliego, para distinguir libritos do papel de fumar, carteras y resmas . Solicitó la marca el 20 de Agosto 1886 . Remitido el expediente por el Gobernador de Alicante el 21. Se recibió en el Conservatorio el 24. En la primera cara y dentro de un cuadrilongo de las dimensiones del librito de papel do fumar, cartera o resma, ha de imprimirse sobre papel blanco o de colores y a una o mas tintas, la planta aromática titulada El Espliego; la constituye una especie de espiga de forma cilíndrica de la familia de las labiadas, planta perenne, muy común y conocida en España. Su figura es la de una mata pequeña que varia mucho en altura según los climas, el terreno y el cultivo, y las flores nacen en las puntas de los tallos y se entrelazan a manera de anillo. Al extremo inferior del tronco hay un lazo con la inscripción del nombre de la marca *El Espliego* .

La segunda cara esta, formada por una caprichosa viñeta de adorno, y en el centro se lee lo siguiente: Papel Espliego -Jose Molto Boronat Alcoi - Primera invención. Cuando la marca haya de aplicarse para carteras, formará la tercera tapa. o sea la que doble o cierre el librito, un aviso que dirá: a los fumadores: El papel Espliego reúne las propiedades do no admitir ninguna clase de blanqueo, solamente hilo puro y la planta que le da dicho nombre, aconsejando a los fumadores quo lo prueben una sola vez para que se convenzan. Cuyo anuncio irá impreso igualmente en la primera hoja de papel cuando la marca haya de servir para libritos. Año 1887.

Director del Boletín:
José Carlos Balmaceda-Abrate

Asesoramiento técnico:
Rosa María Martín León
Hely Ezio Corá Monje

Asesores:
Dra. Mº del Carmen Hidalgo Brinquis, Rosa Alcazar Felipe

Colaboradores:
Ramón Abrate, Hely Ezio Corá Monje, Mª Dolores Díaz de Miranda, Mª Carmen Hidalgo Brinquis, Graciela Noemí González , Rebeca Benito Lope, Juan Carlos Zanet, Valeria Orlandini.

Normas para el envío de colaboraciones

Las colaboraciones deberán ser originales con una extensión máxima 20 páginas A4, y un máximo de 8 imágenes, cuadros o gráficos, presentados en formato electrónico Word y enviados por correo electrónico o a la dirección postal del Boletín. Los trabajos serán evaluados y aceptados por la redacción y los asesores según el tema. Se comunicará la decisión adoptada por correo electrónico.

Reseñas bibliográficas: sobre publicaciones recientes relacionadas con los temas de la Asociación. 1/2 página; 1 imagen.

Noticias: sobre eventos y proyectos científicos/profesionales. 1 1/2 página; 2 imágenes.

Cartas al director: 1/2 página

Márgenes: 3 cm.

Titulo: Century Schoolbook, cuerpo 12

autor/es: Century Gothic, cuerpo 11.

Textos: Century Gothic, cuerpo 9, normal. Idioma español, Interlineado 1,5.

Imágenes: deberán estar digitalizadas (.tif o .jpg), con una resolución mínima de 220 dpi, deberán ser enviadas en un fichero independiente para cada imagen, nunca insertadas en el texto, e indicando aparte la ubicación donde debe ser insertada y su referencia descriptiva al pie.

Referencias: incluidas en el texto se redactarán (APELLIDO DEL AUTOR, año; nº de página), y la Bibliografía final: Century Gothic, cuerpo 8, respetando en lo posible el ejemplo que sigue:

Monografías:

GOMEZ, M. *Bibliografía sobre el papel,* Buenos Aires. Losada. 1961

Artículos en publicaciones periódicas:

GOMEZ, M. "Patrimonio bibliográfico". *Boletín del Archivo AB*, nº 11, 2001, pp. 12-23

caipcentro @ yahoo.es

WEB:
www.cahip.org