

FILIGRANES

Revista del Centre d'Estudis del Museu Valencià del Paper | Núm. 12 | 2022

Entrevista: D. Rafael Feria y Pérez
Director del Museo Casa de la Moneda

MUSEU VALENCIÀ DEL PAPER

XXV aniversari del MUVAPA



- ⌘ *Filigranas en el papel de los naipes*
- ⌘ *El molí Major del Carme (1735-2021)*
- ⌘ *Una vida entre papeles*

Contenido

Centre d'Estudis del Museu Valencià del Paper	2
Sobre Filigranas	5
Museos de papel	8
Instituciones relacionadas con el papel	11
Fabricantes de papel	14
Arqueología industrial	16
Colaboraciones	17
Publicaciones	22

Director

Marino Ayala Campiñún

Colaboradores

Juan Castelló Mora, Antonio Mataix Blanquer, Fco. Javier Mira Calatayud, Miguel Sempere Martínez, José Luis Vaño Pont, Ayuntamiento de Banyeres de Mariola, Gloria Solache Vilela, M. Carme Sistach, Emanuel Wenger, Edume Martín Ibarra, Bellmer Ibérica Machinery, S.L., Rafael Feria y Pérez, Marcel Alemany i Munné, Víctor Placencia Mencia, Jordi Llavina Murgades, Fernando R. Lafuente, Juan Antonio Montalbán, Cristina Colls Cámara, labolsadepapel.com, Macopa, Museo Casa de la Moneda - Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y Ondulados del Papel.

Edita



Centre d'Estudis del
Museu Valencià del Paper

Apartat Postal 105 | info@cemuvapa.es
Tels. 966 567 408 - 626 304 238
03450 | Banyeres de Mariola | Alacant

Colabora



Diseño y maquetación

Javier Mira | Tel. 966 567 408

Foto portada

Imagen parcial de una maqueta expuesta
en el Museu Valencià del Paper

Impresión

Jesús Poveda

Depósito Legal

A-503-2011

ISSN

2172-5098

Ejemplar gratuito

CENTRE D'ESTUDIS DEL MUSEU VALENCIÀ DEL PAPER (CEMUVAPA)

La historia del papel y las filigranas no se detiene

MARINO AYALA CAMPINÚN*

Un nuevo ejemplar de la revista *FILIGRANES*, y con este son ya doce desde su creación a inicios del año 2011. Un nuevo paso importante y decidido que, una vez más, ha sido posible gracias a la inestimable aportación de nuestros fieles colaboradores; algunos nuevos y otros ya habituales a nuestra cita anual.

Corren tiempos muy difíciles para el papel y su mundo, debido principalmente a la implantación de nuevas tecnologías digitales que ya se han establecido en el día a día y hábitos de cada uno de nosotros. Por otro lado, las materias primas para obtención del papel, tales como pastas celulósicas en todas sus variantes, almidones, cargas, aditivos, látex, colas y otros varios, también están experimentando encarecimientos considerables, e incluso se dan situaciones de escasez y falta de abastecimientos. Desde la creación ya hace 20 siglos (T'Sai Lun, año 105 d. C.), el papel ha soportado numerosas y variadas dificultades de las cuales siempre ha salido airoso e incluso reforzado, permitiendo seguir siendo el soporte del pensamiento humano y también cubrir muchas necesidades cotidianas de las personas. *FILIGRANES* también seguirá siendo fiel a ser editado una vez más en soporte celulósico, como no podría ser de otra manera.

Este último año transcurrido también ha sido muy marcado por el estancamiento de actividades que ha provocado la nefasta pandemia Covid-19, de la cual ya parece que estamos llegando a su control, o bien, a amoldarnos a su presencia. Por ello, en CEMUVAPA, pocas actividades podemos remarcar en este último periodo.

La actividad más relevante ha sido la participación de Marino Ayala (director de *FILIGRANES*) en la celebración en Madrid, el 15 de octubre de 2021, del XXV Aniversario del primer Congreso de la AHHP llevado a cabo

el año 1995. Precisamente en este número, Juan Antonio Montalbán nos aporta una breve crónica del evento.

También deseo informar a los lectores que desde el año pasado, en la página web de la AHHP, se disponen, en formato pdf, los cuatro primeros ejemplares de *FILIGRANES*. Próximamente procederemos a insertar otros cuatro ejemplares más.

Aprovecho la ocasión para recordar a nuestros estimados lectores que el próximo año 2023 tenemos una interesante cita con la AHHP. A mediados de dicho año, con cierto retardo, está previsto se celebre su XIV Congreso. En esta ocasión será en Toledo, tras haberse anulado la celebración inicialmente prevista en Tomar (Portugal). *FILIGRANES* y CEMUVAPA allí estarán presentes una vez más, fieles a la cita y espere-mos que ofreciendo el nuevo ejemplar número 13 de *FILIGRANES* previsto para 2023.

Por último ya solo me queda agradecer a los lectores y colaboradores por su confianza y fidelidad mostrada hacia *FILIGRANES*. ❖

*Director de *FILIGRANES* y miembro del CEMUVAPA



Centre d'estudis del
Museu Valencià del Paper (CEMUVAPA)
Apartado Postal, 105
03450 Banyeres de Mariola (Alicante)

966 567 408 - 626 304 238

info@cemuvapa.es



Parc Municipal de Vil·la Rosario, s/n | 03450 Banyeres de Mariola | Alacant

965 567 770 | www.museuvalenciadelpaper.com

Horari: de dimecres a divendres, de 12 a 14 i de 17 a 19 h.
Dissabte i diumenge: de 10 a 14 i de 17 a 19 h. | Dilluns i dimarts: tancat.



25 años de la fundación del Museu Valencià del Paper y 500 años de la primera vuelta al mundo del papel

JUAN CASTELLÓ MORA

Como decíamos ayer... Nos atrevemos a citar y asumir, humildemente, las famosas palabras con las que iniciaba el curso fray Luis de León en su cátedra de la Universidad de Salamanca, tras haber estado en prisión desde marzo de 1572 a diciembre de 1576. El famoso escritor poeta castellano fue un hombre sencillo, sin hechos notables en su vida, pero objeto, como muchos de sus contemporáneos, de ataques de los envidiosos intelectuales y compañeros de su universidad, así como del afán inquisitorial del Santo Oficio por haber traducido en lengua vulgar el *Cantar de los Cantares*.

En este sentido, decíamos ayer en el primer número de la revista *FILIGRANES*, aparecido en el año 2011: *es objeto de esta revista, en principio de publicación anual, con el deseo y esperanza de comunicar y difundir el mágico soporte de la escritura, la cultura, el pensamiento y la información a todos los implicados e interesados en general.*

La revista nació por iniciativa y a cargo desinteresado de los socios del Centre d'Estudis del Museu Valencià del Paper, constituída en julio del 2009, siendo su principal objetivo asesorar al Museu Valencià del Paper en el cumplimiento de su cometido y difusión del mismo, velando por la correcta exposición y conservación de sus fondos. También es objetivo prioritario la investigación y difusión de la historia del papel, así como el asesoramiento y colaboración con la administración y otras instituciones similares en los ámbitos de protección del patrimonio, arqueología industrial y medio ambiente, entre otros.

Este número de *FILIGRANES* es algo especial, por cuanto tiene añoranza de los años transcurridos y aroma de libros guardados en los polvorientos anaqueles. Pero más que todo esto, lo es por poder dejar constancia, gracias a Dios, del testimonio y recuerdo de la inauguración del Museu hace 25 años, el 25 de marzo de 1997. Al mismo tiempo, somos conscientes de la escasa, o mejor dicho, mínima incidencia de este artículo y recuerdo entre los vecinos de Banyeres de Mariola y los curiosos amantes del papel y del Museu, por cuanto *FILIGRANES*, por razones que no entendemos y nunca se nos han explicado, está vetada por el Museu y prohibida su entrada al mismo, con lo cual se incumplen en gran parte uno de los objetivos de cualquier museo

y también se malogran parte de los fines fundacionales de la revista. Solo queda el consuelo de su gran difusión por el resto de España, ya que es la única revista de su clase que se edita en la misma, cosa que, al parecer, carece de importancia en ciertos círculos locales. Y hay más; aunque parezca extraño, hasta el momento no se ha realizado ningún acto conmemorativo por parte de las instituciones locales, no habiendo, hasta donde sabemos, nada previsto en el futuro, intentando cubrir este vacío conmemorativo de los 25 años las iniciativas personales.

Desde siempre, dada nuestra vinculación familiar en la elaboración del papel, tuvimos el propósito de configurar un museo donde guardar, exponer y estudiar este maravilloso medio de comunicación, tan importante para Banyeres de Mariola. Como historiadores, entendíamos que el lugar idóneo estaba en la ciudad de Alcoy, el centro español más importante de fabricación de papeles en tiempos pasados. Ante su negativa, sabíamos que otro lugar idóneo era Banyeres de Mariola, el segundo centro mundial más importante en la elaboración de papel de fumar y libritos.

Tuvimos el apoyo inmediato y entusiasta de su alcalde, Roberto Calatayud Tormo, que creyó a ciegas en el proyecto, en la difusión de Banyeres por medio del mismo en el resto de España y del mundo, sin preguntas ni interrogantes. La primera instalación del Museu fue en la última planta del Museo Arqueológico, en la Torre de la Font Bona, único lugar disponible en ese momento, cuya inauguración es la que conmemoramos ahora.

Pero ante el escaso espacio disponible, se procedió a la restauración y adaptación de Villa Rosario, de propiedad municipal y entonces sin ninguna aplicación, para la decente ubicación del Museu, instalaciones inauguradas en mayo de 1999. En este momento es justo citar y agradecer a todos los que, en la medida de sus cargos o preferencias, contribuyeron de manera decisiva al feliz término del proyecto, siendo conscientes de que nos olvidamos de algunos. Tras el principal apoyo, el del alcalde, fue indispensable el de José Luis Vañó Pont, entonces regidor de Cultura y, cómo no, el de Juan Manuel Vicens Petit, director del Museo Arqueológico, quien puso a cargo de la instalación todo su entusiasmo, trabajo personal y buen saber; así también, y dentro de sus co-

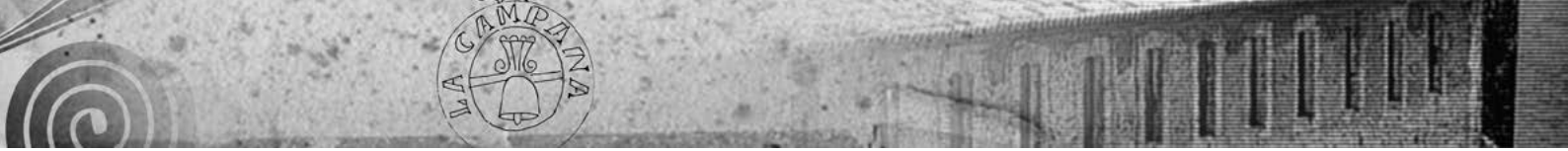
metidos, las direcciones técnicas de Vicente Ferrero y Jaime Raduán, arquitecto y aparejador, respectivamente, del ayuntamiento.

Como un reconocimiento de su importancia, como un pistoletazo de salida para la inclusión del Museu en el entramado cultural de la Generalitat Valenciana y la del resto de España, se celebró del 1 al 4 de septiembre de 1999 el III Congreso Nacional de Historia del Papel de la Asociación Hispánica de Historiadores del Papel (AHHP), coincidiendo con la Fiesta de la Reliquia, quedando todos los asistentes admirados de nuestra Fiesta y de la acogida de los vecinos, de tal manera que es considerado el mejor de todos los congresos celebrados hasta la fecha, en cuya organización y desarrollo colaboraron muchos amigos, como Guillermina Barceló y un grupo de azafatas, entre las que recordamos a María Ángeles Calabuig Alcántara.

Muchas son las actividades que se han venido desarrollando en estos veinticinco años. Entre éstas cabe citar el Concurso de Trajes de Papel, en principio de carácter anual; los talleres de papel a mano, dirigidos a los escolares; cursos monográficos y exposiciones varias, junto con otras actividades propias del quehacer diario de un museo.

Entre las realizaciones extraordinarias cabe citar las sendas exposiciones de los depósitos del Museu realizadas en el Museu de l'Almodí, en Xàtiva, en el Museu de la Universitat de Alicante y en el IVAM (Museo de la Ilustración) de la ciudad de Valencia.

Pero entendiendo y siendo solidarios con el concepto del museo moderno, fuimos conscientes de que el Museu comprendía tanto su ubicación física en Villa Rosario como el resto del ámbito principal del río Vinalopó donde se desarrolló la gran industria papelera de Banyeres de Mariola. Así pues, con la ayuda de las subvenciones del Plan Proder, se pudieron restaurar las cubiertas de los molinos Sol y Pont, agradeciendo en estas actuaciones el decidido apoyo de Pedro Zapater, su director. Anteriormente, el Ayuntamiento había practicado la Ruta de los Molinos, bello recorrido a orillas del río Vinalopó, en el que se disfruta de la flora, la fauna y los restos de los molinos papeleros. Insistiendo en este ámbito natural del Museu, iniciamos las gestiones para la creación y reconocimiento del paraje como Parque Cultural del Agua, figura inédita dentro de los parques de la Generalitat, iniciativa que



tuvo su apoyo inicial por parte de doña Carmen Pérez, entonces Directora de Patrimonio Artístico de la Consellería de Cultura. Su gestión fue lenta y trabajosa, pero el decidido apoyo de Vicente Ferrero, preclaro artista hijo de Banyeres y miembro del Consell Valencià de Cultura, con ocasión de su asamblea celebrada en nuestra ciudad y el empuje final de la labor persistente de Ramón Alberó Belda, entonces concejal del ayuntamiento, se consiguió su aprobación por la Generalitat en dieciocho de febrero de 2015, con la denominación de *Ruta dels Molins Paperers de Banyeres de Mariola al Riu Vinalopó*. Para su desarrollo y seguimiento se establece un Plan Directorio entre la Generalitat y el Ayuntamiento, pero, lamentablemente, esta última institución no muestra actualmente mucho interés en su seguimiento.

A principios del siglo actual, ante la exigencia legal de nombrar a un director licenciado para dirigir el Museo, y habiendo dimitido de sus cargos Juan Manuel Vicens Petit, mediante la correspondiente oposición, María Ángeles Calabuig Alcántara accede al cargo de directora del Museo; experta y diligente funcionaria, sus criterios museísticos no son, a nuestro entender, los apropiados para un normal funcionamiento del Museo, a quien, no obstante, agradecemos la labor realizada durante estos años.

Finalmente, el agradecimiento y reconocimiento a la gran historiadora lusitana del papel, María José Ferreira Santos, fundadora del museo del papel portugués, ubicada en Santa Maria da Feira, cerca de Porto, infatigable divulgadora en Portugal y parte de Europa de la labor de nuestro Museo.

& & &

También en este año se conmemoran los 500 años de la primera vuelta al mundo del hombre y del papel, su compañero indispensable.

Juan Sebastián de Elcano nace en Guetaria (Guipúzcoa) hacia el año 1476 y fallece en 1526 a bordo de su barco, en la Malasia. Avezado marinero, acude a Sevilla con su nave, participando en la expedición organizada por el Cardenal Cisneros al norte de África. En 1519, viviendo en Sevilla, se alista en la flota que el portugués Fernando de Magallanes estaba pertrechando, quien había ofrecido su servicio al rey de España para descubrir el camino por donde llegar a la India por Occidente, siendo nombrado Elcano maestro de la nao Concepción, en una flota compuesta por cinco barcos. La expedición sale del puerto de Sanlúcar de Barrameda el 27 de septiembre de 1519, mandada por Magallanes y con 237 marineros a bordo. Cruzando el Atlántico llegan



D. José Laporta Valor fue un gran fabricante de papel de fumar en Banyeres de Mariola. Este busto en mármol fue donado por sus herederos y presidia la sala principal del museo. Foto: Javier Mira

a las costas de Patagonia, donde invernan. Tras sofocar una rebelión, sortear tormentas y perder un barco, accede al Pacífico en 27 de noviembre de 1520 por el paso conocido desde entonces como Estrecho de Magallanes, no sin perder una nave sublevada que regresa a España. Se detiene en las Marianas, llegando más tarde a las Filipinas, donde muere en una de sus islas al ser atacados los marineros por un gentío de 3.000 indígenas, falleciendo los restantes capitanes en otras escaramuzas, hasta ser nombrado Elcano como capitán del resto de la flota, compuesta en este momento de sólo 115 marineros y dos naos. Navegando por los mares de las Filipinas se detienen en las Molucas, donde abandonan uno de los dos barcos por su mal estado y parten con La Victoria y 57 hombres. Tras cinco meses navegando por los mares de la India, dobla el cabo de Buena Esperanza en 19 de mayo de 1522, accediendo al Atlántico, mermada otra vez la tripulación por las enfermedades. Después de tres años de navegación, en los que recorrieron 4.000 leguas, rinden viaje en Sanlúcar de Barrameda el 6 de septiembre de 1522 los 18 marineros que lograron sobrevivir. Por cierto, ni él ni su familia cobró nunca la pensión vitalicia con la que fue recompensado por el Emperador, aunque sí pudo disfrutar del escudo de armas concedido.

No sabemos si se ha investigado el origen de los pliegos de papel que acompañaron a la expedición, con el fin de anotar en el Cuaderno de Navegación las incidencias del periplo. Es muy improbable que fuera elaborado en el Reino de Valencia, ya que sus relaciones con la Casa de Contratación de Cádiz fueron muy posteriores, puesto que la actividad comercial del Reino estaba, desde siempre, vinculada al tráfico en el Mediterráneo, siguiendo la tradición anterior de los árabes, especialmente con el Norte de África, Sur de Francia y el Levante, hasta alcanzar Chipre, Egipto y Siria. En es-

tos años la elaboración papelerá del Reino de Valencia era muy significativa, heredera de la artesanal de los árabes de Xàtiva, en un momento en el que los molinos valencianos han asimilado la nueva técnica italiana, floreciendo numerosos centros por todo el Reino, especialmente en Valencia ciudad, Campanar y Canals, pero, sobre todo, el establecido en la Cartuja de Val de Cristo, en Altura, cerca de Segorbe (Castellón) cuya calidad y fama perdurará hasta la Exclaustración, en el siglo XIX.

Se podría establecer la procedencia castellana, bastante improbable por cuanto su producción era destinada a la burocracia real, la devoradora justicia, los interminables pleitos y las necesidades de la impresión, muy activa en libros religiosos, necesidades que eran satisfechas por numerosos molinos, descolando el de la Cartuja de El Poular (Segovia).

En esta primera mitad del siglo XVI, el papel elaborado en el Sur de Francia invade el Norte de España, especialmente demandado en Navarra y Las Vascongadas, gran parte introducido de contrabando por los Pirineos, pero otro tanto fruto del comercio de intercambio en el tráfico marítimo del Mediterráneo. Por esto, su presencia en Sevilla es difícil de aceptar y mucho menos que figurara en la impedimenta de Elcano, ya que el avezado marinero vagaba con su nao al servicio del mejor postor, estando, a más, perseguido por la justicia por haber vendido su barco a un extranjero, cosa entonces prohibida.

Tampoco es probable que Fernando de Magallanes llevara consigo papel elaborado por la incipiente actividad papelerá portuguesa, muy retrasada en comparación con la española, la italiana o la francesa, aparte de que no sería de su gusto, puesto que Portugal había rechazado su plan de llegar a la India por Occidente.

Queda la opción genovesa, la más probable y verosímil. Italia había recibido la herencia árabe, pero había introducido grandes adelantos en la elaboración del papel, como el desfibrado con mazos, el encolado con gelatina y el uso de la filigrana. Nacen varios centros productores, como el de Fabriano, pero es en Génova, en el valle de Voltri, donde llegan a levantarse más de doscientos molinos. El papel genovés, de mejor calidad y precio ventajoso, invade España, donde es consumido en gran medida y acapara el tráfico con Nueva España, bien en convoyes oficiales o por medio del contrabando, incapaz la Metrópoli de satisfacer la gran demanda de seis millones de habitantes de las Indias, situación que fenece a mediados del siglo XVIII con la numerosa instalación de molinos por toda España, especialmente en el Reino de Valencia. ❖



Nueva datación del *Cuaderno C* de Goya: la filigrana «Gaudó e Hijo»

GLORIA SOLACHE VILELA*

Francisco de Goya (1746-1828) dibujó en cuadernos a lo largo de toda su vida. Se conocen nueve diferentes, desde el primero que inició durante su viaje de formación a Italia, en 1771, hasta los que realizó en Burdeos poco antes de su muerte. Excepto el *Cuaderno italiano*, que conserva su encuadernación original en pergamino, los ocho cuadernos restantes han llegado hasta nosotros en hojas sueltas. Tras la muerte del artista, su hijo Javier reorganizó los cuadernos en tres álbumes que se mantuvieron hasta que su nieto Mariano los vendió, desempeñando el pintor Federico de Madrazo (1815-1894) un papel muy activo en la reorganización de nuevos álbumes y en su posterior dispersión, como ha estudiado José de la Mano recientemente (2022). En la actualidad, sabemos a qué cuaderno perteneció cada dibujo por las características comunes que presentan los papeles, además de por otras cuestiones técnicas, estilísticas o temáticas. Los ocho cuadernos en hojas sueltas se han clasificado cronológica y alfabéticamente, asignando a cada uno una letra, de la «A» a la «H». El formato cuaderno permitió a Goya contar con la intimidad necesaria para poder expresar libremente su pensamiento y creatividad, dejando a un lado los convencionalismos propios de los encargos oficiales.

Si observamos el papel de los dibujos de los cuadernos al trasluz, vemos que todos están realizados sobre papel verjurado pero cada conjunto tiene unas características formales comunes, diferentes a los demás. Se debe tener en cuenta que un cuaderno de dibujos se elaboraba igual que un libro, pues en definitiva era un libro de hojas blancas. Los artesanos encargados de la fabricación y encuadernación primero seleccionaban los pliegos de papel, que solían pertenecer a una misma resma, después los doblaban una, dos o tres veces dependiendo del tamaño final deseado, a continuación cortaban los bordes dando lugar a los bifolios hasta que, al final, los agrupaban en cuadernillos uniéndolos a una cubierta protectora. Dependiendo del número de veces que doblaran el pliego de papel, los corondeles de las hojas se visualizan en vertical u horizontal y la filigrana aparece en una po-

sición u otra. Si la filigrana se ve entera en el centro de la hoja, significa que el pliego se dobló una vez —lo que se denomina, plegado en *folio*—, si se ve una mitad centrada en un lateral, quiere decir que se dobló dos veces —plegado en *cuarto*— y si tan solo se observa un pequeño fragmento de la filigrana en una esquina, el plegado se hizo tres veces —en *octavo*—. La orientación horizontal de los corondeles y la filigrana cortada en un lateral de las hojas del *Cuaderno C*, demuestran que se fabricó con pliegos de papel doblados en *cuarto*. Además, como tiene hojas portadoras de filigrana y otras no, se deduce que los pliegos sólo tenían una filigrana principal en el centro de una de sus mitades y no tenían contramarca.

Entre la abundante bibliografía que existe sobre los dibujos de Goya es habitual encontrar referencias a los aspectos formales de los papeles y al estudio de sus filigranas. Francisco Javier Sánchez Cantón, en su catálogo de los dibujos de Goya del Museo del Prado de 1954, dio a conocer por primera vez los calcos de las filigranas de algunos de ellos que su amigo, el historiador Enrique Lafuente Ferrari, había dibujado en una nota. Como explica el propio Sánchez Cantón en esta cita, con el conocimiento de las filigranas: «se abre un camino y se hace un servicio a los que estudien dibujos goyescos». En 1964, Eleanor Sayre en su artículo, «Eight books of drawings by Goya», publicado en la revista *The Burlington Magazine*, estudió los dibujos de los *Cuadernos A y B*, apuntando a los elementos formales de sus hojas, corondeles y filigranas, como determinantes a la hora de acordar su pertenencia a un cuaderno de dibujos u otro. Igualmente hicieron Pierre Gassier y Juliet Wilson en 1973 en el volumen titulado, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, donde aportaron datos descriptivos de los papeles de forma metódica, incluyendo la medida del tramo entre los corondeles, si estos se veían en horizontal o vertical y la filigrana que tenían.

Desde que Eleanor Sayre empleara por primera vez en la publicación citada el término «álbum» en lugar de «cuaderno» para identificar estos conjuntos, los historiadores han seguido haciéndolo, creando la duda de si en origen habían estado encuadernados o no. Se debe tener en cuenta que mientras que un cuaderno es una unidad

desde el inicio, un álbum es un libro de hojas en blanco que se van llenando poco a poco con afán coleccionista o simplemente para mantener unido el contenido. Es probable que escogieran la palabra «álbum» debido a que por entonces, como explicaron Gassier y Wilson en la introducción de la serie, cuando examinaron los dibujos la mayoría estaban adheridos a un segundo soporte. Por ejemplo, en 1872 cuando ingresaron en el Museo del Prado los 120 dibujos del *Cuaderno C*, estaban pegados en las hojas de color rosa de uno de los álbumes que había sido confeccionado por Federico de Madrazo. Antes de 1909, las hojas del álbum se cortaron con el fin de poder exponer los dibujos de forma independiente pero, hasta la actualidad, los dibujos nunca llegaron a despegarse de esas hojas rosas. En los últimos años el Museo del Prado ha emprendido una campaña de restauración y estudio de los papeles de los dibujos del *Cuaderno*, separando los segundos soportes y realizando fotografías al trasluz, con lo que se ha podido demostrar la regularidad del conjunto confirmando el origen común encuadernado.

Todos los dibujos del *Cuaderno C* de Goya fueron realizados en las páginas im-

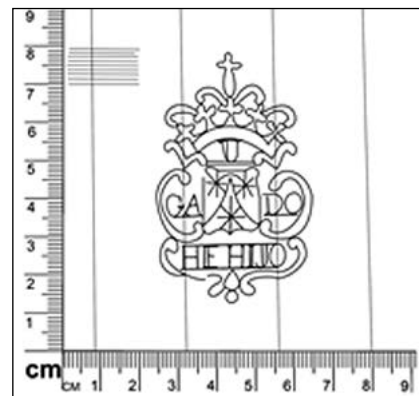


Fotografía tratada digitalmente del dibujo *Nada nos importa*, del *Cuaderno C* de Goya (Museo Nacional del Prado, cat. D-3997, con el fragmento de la filigrana del papel resaltado en negro en el lado izquierdo, en su posición original. Foto: Gloria Solache



pares del cuaderno, en formato vertical, quedando las hojas pares en blanco. Los papeles tienen los cuatro márgenes recortados por lo que no es posible observar señal o perforación alguna de la encuadernación y los corondeles se visualizan siempre en horizontal según el dibujo, con un tramo entre ellos de 23 mm. Los que tienen filigrana, siempre es una mitad –bien la superior o bien la inferior– situada en el centro del lado izquierdo, que correspondería con el lomo cuaderno. La filigrana identificada es el modelo de la fábrica de papel «Gaudó e Hijo» de Valderrobres, en Teruel, que representa una corona con una cruz central sobre un escudo de la orden del Carmen que tiene alrededor las letras del nombre de los papeleros: «GA – U – DO / HE HIJO». Es probable que los Gaudó comenzaran a usar el escudo del Carmen como marca de su fábrica tras la llegada de varios operarios catalanes a principios del siglo XIX, procedentes de molinos situados en los alrededores del río Anoya y de su afluente, la riera de Carme,

donde solían reproducir este escudo como filigrana en el papel que producían. En cuanto a la datación, tradicionalmente los dibujos del Cuaderno C venían fechándose según la temática, en un margen temporal amplio que iba desde los años de la Guerra de la Independencia, entre 1808 y 1814, hasta el Trienio Liberal, de 1820 a 1823, pero las recientes investigaciones sobre su filigrana han permitido acotar bastante la datación, retrasando su inicio a después de la Guerra de la Independencia y, con mucha probabilidad, a no antes de 1816. Ese año el papelerero Juan Bautista Gaudó Socada (1763-1852), que tenía fábrica en Valderrobres, se asoció en el negocio con su hijo Juan Bautista Gaudó Celma (1791-h. 1860) constituyendo la sociedad «Gaudó e Hijo», por lo que es de suponer que a partir de entonces comenzarían a usar esta marca. Gracias al reciente estudio de Manuel Siurana y Octavio Monserrat publicado en 2021 en su libro, *Valderrobres 1479-1833: El crecimiento de una gran villa rural ara-*



Trazado digital de la filigrana «Gaudó e Hijo» contenida en el papel del Cuaderno C de Goya. Foto: Gloria Solache

gonesa, conocemos estos novedosos datos biográficos y demás información sobre la actividad industrial de los Gaudó. ❖

*Museo Nacional del Prado

Consideraciones sobre la marca ZIG-ZAG del papel Hispano-Árabe, en la Corona de Aragón, 1236-1350

M. CARME SISTACH

Desde 1236, tras la conquista del reino de Valencia por Jaime I, la administración real de la Corona de Aragón utiliza papel para escribir su documentación. La marca ZIG ZAG //// está presente en algunos folios de los muchos volúmenes de Cancillería y de Real Patrimonio que conserva el Archivo de la Corona de Aragón.

Del estudio sobre la marca ZIG ZAG /// comentaremos dónde aparece repetitivamente dentro del volumen. También cuál es su localización habitual en un folio. Su forma, dimensión, y otros detalles destacables de esta marca nos permiten comparar particularidades interesantes. El conjunto de estos detalles sobre el ZIG ZAG descubre y nos guía hacia una interpretación simple de cómo y porqué se hace esta marca en el papel hispano árabe. También nos sugiere una explicación de porqué desaparece después de 1350, cuando el papel se hace con filigrana, a la manera italiana.

Ubicación de la marca ZIG ZAG en los volúmenes. Repetitivamente, la marca está presente en el folio exterior de algunos cuadernillos dentro de los volúmenes. No todos los cuadernillos la muestran. La en-

contramos en cuadernillos gruesos formados por un máximo de 24 dobles folio, es decir, que son cuadernillos con 48 folios. Sabemos que la docena era una unidad de medida habitual en la alta edad media. Es más fácil escribir en un cuadernillo menos grueso. Probablemente, un cuadernillo de inicialmente 48 folios, se dividía en dos de 24 folios, o en varios con menos folios. Podemos suponer que la marca ZIG ZAG se hacía en el folio exterior del cuadernillo con 48 folios. Después, la marca quedaba en su último o primer folio según se gira el cuadernillo. Cuando un cuadernillo de 48 folios se divide en dos o más cuadernillos, solo uno de ellos conserva la marca ZIG ZAG en su folio exterior (Figura 1). Esto explica porque hay volúmenes en los que no hay marca ZIG ZAG, y también porque hay volúmenes con más de una marca, siempre en cuadernillos diferentes y en algunos con 24 folios o menos.

Posición y tamaño de la marca ZIG ZAG en el folio. La marca está localizada siempre cerca del pliegue del cuadernillo, y su longitud está en paralelo con el pliegue desde la cabeza del folio a su base.

La medida de la longitud de la marca la referenciamos como (L), la distancia que va, en paralelo al pliegue, desde la primera línea de la marca, hasta la última línea del ZIG ZAG.

La amplitud (A) de las líneas que forman la marca ZIG ZAG varía con el tiempo, y oscila desde 2cm a 4cm. Esta amplitud de la marca la referenciamos como la distancia de una línea imaginaria, perpendicular al pliegue, trazada desde una línea de la marca, en su punto final más cercano al pliegue, hasta la siguiente línea contigua de la marca en su punto final más alejado del pliegue (Figura 2).

Es interesante comprobar la orientación de las líneas de la marca ZIG ZAG respecto a los puntizones y corondeles en una hoja de papel. A partir de las mediciones obtenidas de las hojas de papel en la documentación, consideramos que una hoja doble folio de papel hispano-árabe medía aproximadamente 30mm x 45mm, con una oscilación probable de unos 20mm para cada una de sus dos dimensiones. Después de un primer pliegue para dividir por la mitad su dimensión más larga, se forman dos folios que miden 30mm x 25mm (Figura 3). La longi-



tud (L) de la marca ZIG ZAG /// es la línea trazada en paralelo, y a lo largo del pliegue. Esta línea imaginaria también está en paralelo con los corondeles del papel. Las líneas individuales y consecutivas que forman la marca ZIG ZAG, están inclinadas respecto a la línea del pliegue, y aunque la inclinación no es perpendicular al pliegue, sí que va acorde con la dirección de los puntzones aproximadamente. Las hojas de papel cuyo tamaño viene referido como 1/4 corresponden al tamaño cuartilla de una hoja que mide aproximadamente 22,5mm x 15mm. Son el resultado de un segundo pliegue después de cortar la hoja por su primer pliegue. Los cuadernillos de tamaño 1/4 con marca ZIG ZAG, muestran la marca en posición coherente con nuestra descripción anterior. Ahora la longitud de la marca (L) es perpendicular al pliegue pero sigue, como antes, en paralelo a los corondeles, y las líneas individuales y consecutivas de la marca /// siguen con su orientación acorde y similar a la de los puntzones. *Esto nos indica que la marca se hace al hacer un primer pliegue de la hoja, cuando se dobla para hacer el cuadernillo de tamaño folio.*

Separación e inclinación de las líneas de la marca ZIG ZAG ///. Otros detalles de la marca. La separación entre dos líneas consecutivas (d) no es la misma a lo largo de la marca, y esta diferencia se acentúa si se compara la separación entre dos líneas de la cabecera del folio con dos líneas consecutivas de la base del folio. La inclinación de las líneas a lo largo de la marca también es distinta en los dos extremos del folio. Las líneas son más inclinadas en un extremo del folio que en el otro. *Esto demuestra que la marca se hacía línea a línea.*

Al trazar una línea imaginaria que une todos los puntos finales de cada línea de la marca, por su extremo más cercano al pliegue, se obtiene un perfil de línea con una pendiente respecto al pliegue (α). *Esto significa que el trazo de cada línea está condicionado por cómo se hace esta línea.*

La marca ZIG ZAG tiene relieve y muestra transparencia a contraluz. La transparencia exige un desplazamiento de fibras en estas líneas, donde hay menor grosor, y por eso es factible esta transparencia. Un desplazamiento de fibras precisa de una cierta humedad en la zona donde se hace la marca. El relieve de las líneas del ZIG ZAG es más profundo en la zona más alejada del pliegue. Lo que confirma que el trazo de la línea se inicia por este punto y se finaliza en la zona más cercana al pliegue, como es lógico suponer en el movimiento natural para presionar y facilitar el pliegue del cuaderni-

llo, si éste se coloca en la posición indicada anteriormente, con el pliegue en paralelo y cercano al extremo de la mesa donde se apoya el cuadernillo.

Cómo y porqué se hace la marca ZIG ZAG en el papel Hispano-Árabe. Las observaciones descritas sobre el trazo, localización en el folio, forma y distribución de esta marca ZIG ZAG ///, y primordialmente el hecho que la marca esté en el folio exterior de los cuadernillos, sugiere claramente relacionar su ejecución con el acto de hacer el pliegue en el cuadernillo. Con una plegadora, sobre papel ligeramente húmedo en la zona del pliegue, y con el cuadernillo en posición de hacer el pliegue en el borde de la mesa, se explica fácilmente las particularidades descritas anteriormente. Primero se cuentan las hojas para montar el cuadernillo y luego se hace el pliegue para tenerlo de tamaño folio. *Las líneas de la marca se hacen una a una, con una plegadora, para ayudar a plegar el grueso cuadernillo formado por un grupo de 24 hojas de papel que son 48 folios.* La posición lógica del cuadernillo para la ejecución de la marca será con el pliegue en paralelo con el extremo de la mesa donde se apoya el papel, y el utensilio más lógico sería similar a una plegadora, de madera probablemente.

El papel hispano árabe tiene el encolado de almidón, y admite cierta humedad que aporta flexibilidad a la hoja. *Hacer las líneas de la marca, con una plegadora, una a una, en la zona cercana al pliegue, facilita dominar el pliegue del grueso cuadernillo de papel hispano árabe, supuesto de 48 folios.* La situación de la marca en el centro de la hoja abierta sin pliegue no admite hacerla cómodamente antes de doblarla.

Consideramos que la marca ZIG ZAG se hace en el momento de formar el cuadernillo. La rutina de la administración del rey exigiría preparar los cuadernillos donde escribir, y de origen se harían completos con 48 hojas tamaño folio. Primero se cogerían las 24 hojas de la pila, y luego se haría el pliegue para montar el cuadernillo. Con ayuda de la plegadora se harían las líneas de la marca para facilitar el doblado del grueso cuadernillo. Luego el escribano escogería los cuadernillos completos, o con menos hojas para escribir más cómodamente en ellos.

Desaparición de la marca ZIG ZAG. La marca desaparece con el papel de procedencia italiana que incorpora la filigrana y una nueva manera de trabajar los trapos. Una maceración previa y su posterior trituración en un medio alcalino consiguen disgregar las hebras de hilo hasta obtener fi-

bras individuales. *Las hojas de papel hechas siguiendo el procedimiento italiano pueden ahora ser más finas, y están encoladas con gelatina.* La hoja de papel con gelatina funciona diferente que con el almidón y no es necesario ayudarse con la ejecución de la marca para doblar los cuadernillos. La ejecución de la marca ZIG ZAG es una práctica relacionada directamente con el papel hispano árabe. ♦



Figura 1. Marca ZIG ZAG en el folio exterior de un cuadernillo.

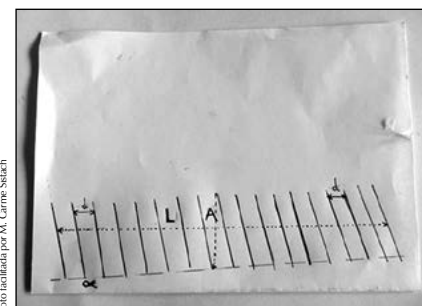
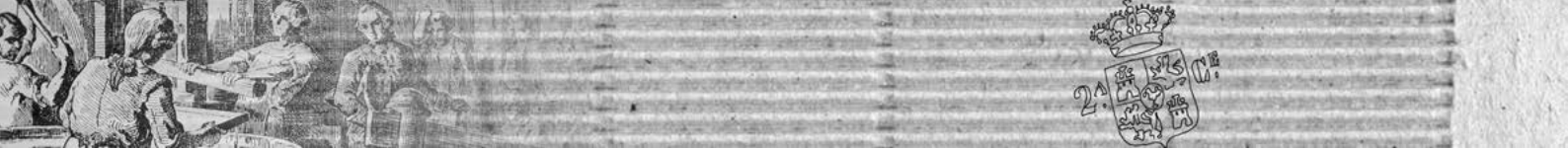


Figura 2. Parámetros de la marca: Longitud (L); Amplitud (A); Distancia entre dos líneas consecutivas (d); Pendiente del perfil de la línea imaginaria desde el extremo de cada unidad de la marca respecto al pliegue (α).



Figura 3. La marca ZIG ZAG, a lo largo y paralela al pliegue del folio, respecto corondeles y puntzones.



Unpublished watermark collections

EMANUEL WENGER

Introduction

Watermarks are collected and published since more than 200 years. Among other revelations, watermarks can provide important information about the date and origin of documents, their authenticity, and how these are related. Watermarks in paper documents have been studied and documented in hundreds of publications in many languages. The IPH website keeps a list of more than 170 watermark repertories (<http://www.paperhistory.org/Watermark-catalogues/>) published so far. But there are a lot of unpublished watermark collections besides all the published works on watermarks. Fortunately, some of them survived. A few examples of these unpublished works are presented here.

József Kemény watermark collection

The Hungarian/Austrian historian Grof József Kemény (1795–1855), member of the Hungarian Academy of Sciences and Austrian Academy of Sciences, was a pioneer in the discipline of watermark collection and research. He collected and described watermarks which he found during his scientific work for a history of Transylvania. Altogether he compiled three volumes with approximately 1000 watermarks ready for publishing in the year 1844. Each watermark is shown true to scale on a separate sheet with additional information in Latin about the document

holding the watermark, its dating, content, and origin. The three-volume work of Kemény has not yet been published until today. The only hand-written version is stored in the archive of the Academy of Sciences in Cluj. It is really a wonder that this manuscript survived more than 150 years.

In January 2022, the University of Cluj started a project with the aim to build a database for the Kemény watermarks, publish them online, and connect the database with the Bernstein portal (<https://memoryofpaper.eu>).

Büllingen watermark album

Canon Ludwig von Büllingen (1771–1848) was a clergyman and scholar of letterpress printing in Cologne, Germany, with an enormous personal collection of incunabula, manuscripts, and printed books. He donated his collection to the City of Cologne. It is highly likely that his manuscripts were destroyed when the Historical Archive of the City of Cologne collapsed in 2009, due to the construction of a new metro tunnel under the old city centre.

He collected watermarks from Germany, France, Italy and the Netherlands for the study of printing and paper history and compiled the Büllingen album with approximately five hundred paper fragments each bearing a watermark. Each watermark was cut from an original manuscript, incunabula or printed book, and traced over with pen and ink to articulate the design. The watermarks were arranged by watermark type and spot adhered to the album pages. The album which was not part of Büllingen's donation came after a few stations in the year 1994 to the National Gallery of Victoria (NGV), Melbourne, Australia.

Louise Wilson, the paper conservator at the NGV, is editing the Büllingen album and prepares it for the inclusion into a database (<https://memoryofpaper.eu/buellingen/>). The database containing 73 watermarks so far exists already and is connected with the Bernstein portal.

Gerardy watermark collection

Theodor «Theo» Gerardy (1908–1986) was a German geodesist, paper historian, watermark and incunabula researcher, co-founder of the International Association of Paper Historians (IPH) and co-founder of

the Gauß-Society. He became one of the most important watermark researchers in connection with his studies of incunables. He dealt with the dating and localisation of manuscripts and incunables by watermarks, with the recording and classification of watermarks, the idea of building watermark database and many other facets.

During his watermark research he generated a big collection of watermarks. He made very exact sketches of the watermarks together with the chain lines, laid lines, information about the document (place, date) and repeatedly size and colour of the sheet. His collection contains 12,000 watermarks and is kept in the KB, the National Library of The Netherlands, at The Hague. Presently, I do not know any project to publish this collection.

Mošin's unpublished watermark collection

Vladimir Alekseevich Mošin (1894–1987) was a Russian historian, philologist, and watermark researcher. He published together with Seid M. Traljić one of the most important watermark catalogues of medieval watermarks: *Filigranes des XIIIe et XIVe ss.* 2 volumes. Zagreb 1957 with 7271 watermarks. Besides this, Mošin's watermarks from the 15th to the 19th century remained unpublished. There are more than 5000 watermark tracings in boxes kept

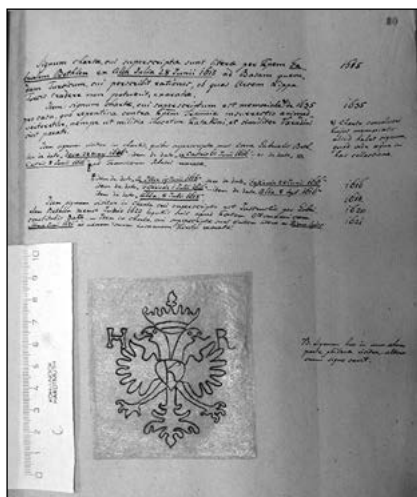


Figure 1: Page 80 from the József Kemény watermark collection

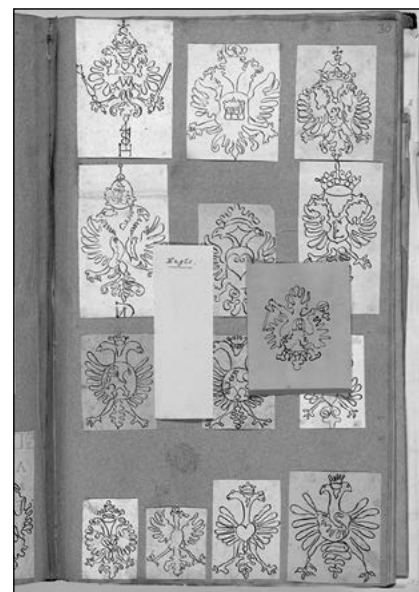


Figure 2: Canon von BULLINGEN, Album of watermarks (compiled in 19th century), National Gallery of Victoria, Melbourne



at the Archive of the Croatian Academy of Sciences in Zagreb, Croatia.

Watermark collection of Marino Ayala Campiún

Marino Ayala is a paper technical engineer who works within the paper and cellulose industry in Spain. He started his collection of watermarks in the year 1975 when he received a folder containing several sheets of paper with their respective watermarks a catalogue of watermarked paper from the FNMT (Fábrica Nacional de Moneda y Timbre) in Burgos.

Until today (April 2022), the collection contains more than 4400 watermarks from the 17th to the 21st century. It is work in progress and still growing. The watermarks are reproduced by a digital camera with transmitted light and a ruler added. All the data about the watermark are kept in an Excel sheet. There are plans to put this collection online in future.

A few more unpublished collections

I am sure that there are much more unpublished watermark collections besides those mentioned above and also below.

Here are a few examples which I am aware of:

- Dianova (plus Oukhanova): approx. 1000 watermark tracings at the State Historical Museum in Moscow, Russia.
- Schepkin: approx. 1200 watermark tracings at the State Historical Museum in Moscow, Russia.
- Tikhomirov: 1326 watermark tracings at the State Historical Museum in Moscow, Russia
- C.W. Unger: 26 boxes with watermarks from 1632-1929 at the Winterthur Library, Wintherthur, Delaware, USA. ❖

Filigranas en el papel de los naipes

EDURNE MARTÍN IBARRAN*

La llegada de los naipes a Occidente se remonta a la segunda mitad del siglo XIV, vinculada al tránsito de mercancías por las rutas del Mediterráneo¹. Aunque no se han conservado (o descubierto aún) naipes de esa centuria, existen datos de que se conocían poco antes de 1371². No es hasta comienzos del siglo XV cuando podemos encontrar los naipes más antiguos, en forma de pliegos sin cortar³. Otro de los ejemplos más tempranos, con cartas ya cortadas en forma de baraja, se conserva en el Museo Fournier de Naipes de Álava, y se data alrededor de 1420.

La inmediata extensión de los naipes por Europa estaría en relación con el mapa de distribución de los molinos papeleros y redes de comercio de papel del momento, así como con los centros de estampación textil y protoimprentas en los que, al igual que para los naipes, se empleaban matrices de xilografía para la reproducción de motivos plásticos y textos.

Hasta bien entrado el siglo XX, los naipes se fabricaron compuestos con varias hojas de papel de diferentes calidades. El anverso de las cartas era generalmente impreso en un papel de mayor blancura y calidad. Los reversos también requieren papeles lisos y sin imperfecciones ni marcas, ya que éstas permitirían identificar el valor de las cartas y favorecer las trampas en el juego. A través de procedimientos de im-

presión como la xilografía, calcografía o litografía (con planchas o matrices de madera, metal o piedra, respectivamente) se imprimían los pliegos para los anversos y, aunque no siempre, también los reversos. Tras la impresión de estas caras, el procedimiento de fabricación de los naipes continuaba con el coloreado de los pliegos, de forma manual (con pinceles de mayor o menor tamaño, o incluso con los dedos) y con plantillas o trepas, empleando para ello un cartón troquelado por cada color.

Los pliegos ya impresos eran adheridos a otros papeles en blanco con el objeto de obtener un mayor grosor y resistencia, así como la opacidad necesaria para su uso en el juego. Entre ambos papeles de anverso y reverso, se intercalaba por lo general una tercera (incluso cuarta) capa de papel de coloración más grisácea y de menor calidad, que proporcionaba un mayor espesor y aseguraba más aún la opacidad de los naipes. Después seguirían otras operaciones como el barnizado y cortado.

El corte de los pliegos para conformar las barajas con naipes de dimensiones adecuadas para su uso, así como el encolado de las sucesivas hojas de papel, dificulta notablemente la localización e identificación de marcas de agua. El examen mediante aplicación de luz transmitida resulta totalmente ineficaz debido a la opacidad y grosor de los papeles encolados. Sin embargo, la aplicación de luz rasante o reflejada en diferentes ángulos, permite distinguir diferencias de relieve en la superficie de algunos naipes, que pueden ser fotografiados y tratados digitalmente para modificar el contraste y ensambalar varios fragmentos para reconstruir la apariencia original de las filigranas. En algunos otros casos, el momento de la restauración de algunas

barajas, en las que las diferentes capas de papel se encuentran en mal estado y despegadas, permite localizar las filigranas del papel. Algunos ejemplos detectados con marcas de agua son barajas españolas impresas en Zaragoza en el siglo XVIII (con tres filigranas diferentes en cuatro de sus cartas), barajas belgas impresas por Dubois a comienzos del siglo XIX, así como varias barajas francesas de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Proporciona resultados más interesantes el examen de pliegos de naipes enteros o fragmentarios, que han sobrevivido por lo general al haber sido reutilizados en el interior o como refuerzo de encuadernaciones de libros. Se conservan varios de estos pliegos de naipes, de diferente antigüedad y procedencia, en la colección del Museo Fournier de Naipes. En la mayoría de los casos, se trata de pliegos correspondientes a la impresión de anversos de naipes.

Uno de los ejemplares más antiguos de la colección es un pliego alemán del alto Rhin, fechado hacia 1460, con la representación de tres figuras (Obermann) impresas mediante xilografía, y en el que se localiza una filigrana con el dibujo de una cabeza de buey coronada.

Posiblemente sea del siglo XVI el papel no impreso que acompaña a los fragmentos de un pliego alemán de c. 1570, y que ostenta una marca de flor de lis con una «B» en su remate.

Dos pliegos alemanes más, con escenas populares y humorísticas de la segunda mitad del siglo XVII, presentan como marca un detallado árbol rematado en forma de pica sobre un grupo de flores y rocallas, y las iniciales «F M».

Hacia 1675 se imprimió en Londres una baraja heráldica sobre papel fabrica-

¹ GARRIGUE, Jean-Pierre. *La carte à jouer en Catalogne. XIVe et XVe siècles*. Les Presses Littéraires, 2015.

² La primera referencia escrita sobre naipes se recoge en el *Llibre de Concordances* de Jaume March, de 1371.

³ Pliegos «moriscos» del Instituto Municipal de Historia de Barcelona.



Foto: Edurne Martín



Pliego de naipes francés, hacia 1700

do por Van Gelder. Además de su marca, se incluye una elaborada filigrana con una representación humana sobre una esfera.

Otros documentos de los fondos del museo, como es el caso de una proclama de Carlos II de Inglaterra prohibiendo en 1684 la importación de naipes extranjeros para favorecer la fabricación nacional, contiene asimismo una flor de lis sobre las iniciales «R A».

En ocasiones, las marcas de agua se encuentran camufladas bajo el entintado de las impresiones o el coloreado de los pliegos, interrumpiendo la continuidad de las líneas de las filigranas e impidiendo completar el calco del dibujo. En el peor de los casos, aunque se constata la presencia de filigranas, los fragmentos perceptibles no aportan la suficiente información como para identificar la marca del papelerero.

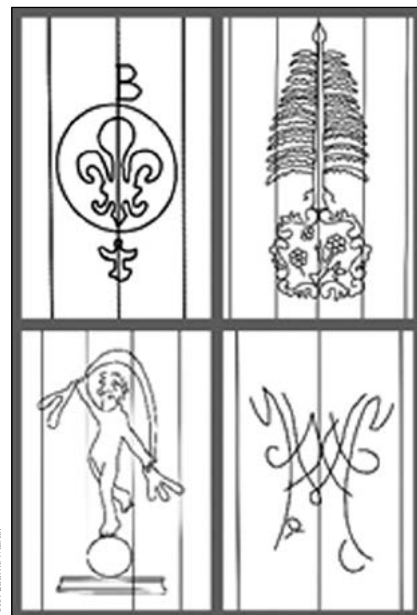
Foto: Edurne Martín



Pliego alemán con tres figuras, c. 1460

Sin embargo, consideramos que esta pequeña muestra de ejemplos de la colección del Museo Fournier permite destacar la relevancia de las filigranas en el papel de los naipes para conocer la propia historia material de cada baraja, así como la de sagas de naiperos y fábricas de naipes, y sus relaciones con los fabricantes y mercaderes de papel de un amplio espacio temporal y geográfico. A medida que avanzan los trabajos de digitalización de la colección, la información sobre los nuevos ejemplares identificados se incorpora a la base de datos empleada para la documentación y catalogación, para un mejor conocimiento de nuestros propios fondos, completando los aspectos técnicos e históricos de los naipes con datos sobre procedencia y cronología del papel utilizado en su fabricación. Pero también con el objeto de ponerlos a disposición de otros especialistas, por lo que, finalmente, esperamos que los naipes

Foto: Edurne Martín



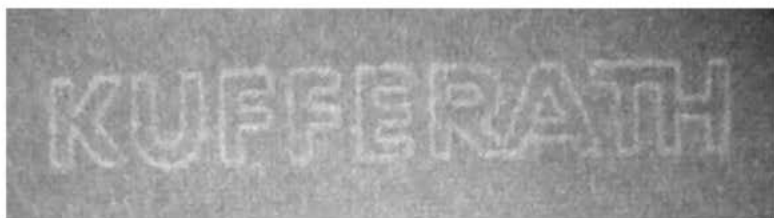
Pliegos del Museo Fournier de Naipes. Siglos XVI-XVIII

constituyan una fuente de estudio complementaria para quienes investigan sobre los aspectos técnicos e históricos del papel. ♦

*Museo Fournier de Naipes de Álava

BELLMER

SINCE 1842.



Equipamientos para industria papelera.
Desde preparación pastas a rebobinado.
Líderes mundiales en rodillos Dandy
Elaboración papeles especiales de alto valor añadido.
Empresa familiar alemana, al servicio del papel.



ANDREAS KUFFERATH

Bellmer Ibérica Machinery, S.L. | Pol. Industrial Erratzu, nº 438 - A | 20130 Urnieta - Gipuzkoa | Tel. +34 943 334 607 | www.bellmer.com



INSTITUCIONES RELACIONADAS CON EL PAPEL

Entrevista al Sr. Rafael Feria y Pérez, director del Museo Casa de la Moneda

MARINO AYALA CAMPINÚN*

Rafael Feria y Pérez (Madrid, 1961), Licenciado en Historia Antigua y Doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, es el Director del Museo Casa de la Moneda de Madrid y Director de Relaciones Institucionales y Comunicación de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Además, es Profesor Asociado de Epigrafía, Numismática y Museología en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM, Vicepresidente de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos (SIAEN) y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia. Ha sido Director General de la Fundación Casa de la Moneda, Presidente del Comité Español del ICOM (Consejo Internacional de Museos) y vocal de la Comisión Española de la UNESCO, entre otras funciones.



D. Rafael Feria y Pérez

¿Cuáles son los orígenes y funciones del Museo Casa de la Moneda (MCM)?

El Museo Casa de la Moneda es, por el nivel de sus colecciones, amplitud de instalaciones y actividad científica y cultural, uno de los más importantes del mundo en su género. Es un Museo de Titularidad Estatal, dependiente del Ministerio de Hacienda, que se encuentra situado en el mismo edificio de la Sede central de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre-Real Casa de la Moneda (FNMT-RCM), Institución de la que forma parte, le proporciona soporte y le da razón de ser, teniendo su acceso independiente, y fachada principal, en el 36 de la madrileña calle del Doctor Esquerdo. Sus orígenes hay

que situarlos en el siglo XVIII, estando estrechamente vinculados a la figura de Tomás Francisco Prieto, Grabador General de las Casas de Moneda de S.M. el Rey Carlos III. La biblioteca, su colección de dibujos, estampas de grabado, monedas, medallas, etc., que Prieto fue reuniendo para sí y para su uso en la formación de sus alumnos, son adquiridos a su viuda en 1784, constituyendo el núcleo inicial de los fondos del Museo. Durante el reinado de Isabel II, se expuso por primera vez al público esta colección en 1867, en el antiguo edificio de la Casa de Moneda en la madrileña Plaza de Colón, donde permaneció hasta su montaje definitivo en el edificio que actualmente ocupa la Real Casa de la Moneda, o Ceca española, en la calle de Jorge Juan. El Museo fue abierto al público en 1965.

¿Qué relevancia tiene el papel para la FNMT?

Muchísima, básica. En 1893 se fusionaron la Casa Nacional de Moneda y la Fábrica Nacional del Sello (encargada de la producción de los papeles sellados o timbrados, y de la impresión de los timbres móviles y, desde 1850, de los sellos de correos) dando lugar a la actual FNMT-RCM, en la que las artes gráficas, es decir, el diseño e impresión de documentos de garantía y seguridad, forman parte indisoluble de la naturaleza, actividad productiva y prestigio nacional e internacional de nuestra actual Entidad Pública Empresarial, Medio Propio del Estado.

¿Qué productos elabora la FNMT-RCM en soporte de papel?

Centenares, somos una gigantesca imprenta, entre otros: sellos de correos, lotería nacional, pasaportes, DNI, carnés de conducir, títulos universitarios y de funcionarios, permisos de circulación y conducción, licencias de transporte, impresos de la renta, tarjetas del censo electoral, certificados de antecedentes penales y últimas voluntades, libros del Registro Civil, entradas para la Liga de fútbol y Museos estatales, visados Schengen, etc. Entre otros productos gráficos, la FNMT-RCM también fabrica una amplia gama de labores relacionadas con los juegos de azar y es capaz de desarrollar un gran abanico de labores que requieran todo tipo de medidas de seguridad a demanda de las diferentes Administraciones

Públicas españolas —es Medio Propio de todas ellas—, así como de clientes privados nacionales y extranjeros.

¿Cuál es la importancia de la filigrana en el papel para la FNMT?

Es crítica, ya que históricamente el uso de papeles con filigranas o marcas de agua sombreadas nos ha garantizado la calidad e inviolabilidad del soporte básico de nuestras diversas labores gráficas, tanto de alta como de media seguridad. No debemos olvidar que, además, las filigranas han expresado con su marca, en la pasta del papel, el molino donde se realizó la hoja en cuestión, o reflejado el escudo de armas del poder emisor y garante del documento del que forma parte indisoluble dicho papel. Su ausencia o manipulación era síntoma del origen espurio del documento.

¿Cuál es el origen del papel soporte para los productos de la FNMT?

Muy diverso, según necesidades. En 1942 se reestructuró la FNMT ampliándose su capacidad de impresión de labores oficiales, muy en especial la relativa a los billetes de banco, que, hasta entonces, su producción era encargada por el Banco de España en otros países. Pero estas nuevas responsabilidades llegaban en una situación de guerra mundial y autarquía económica, que hacían muy difícil proveerse del necesario papel de calidad. A pesar de que la Ceca madrileña no tenía experiencia alguna en la industria papelera, y con el objetivo de ser autosuficientes, en 1944 se aprobó el «valiente» proyecto de construcción y dotación de una Fábrica de Papel de Seguridad en Burgos, que no sería oficialmente inaugurada hasta julio de 1953. Con el primer encargo a Burgos, de un pliego de papel de seguridad con marca de agua sombreada y localizada, se imprimió un nuevo billete de 100 pesetas, el dedicado en 1953 a Julio Romero de Torres.

Dado el éxito que significó en el proyecto de nacionalización de la impresión de billetes de banco, el disponer ya de un molino papelero propio y en plena producción, enseguida se pusieron a trabajar para poder producir también papeles de media seguridad, para otras labores oficiales, por lo que en 1955 se inició en Burgos la construcción de un nuevo pabellón de tres plan-



Imagen cedida por Rafael Feria

tas destinado al estucado y engomado del papel con el que se imprimían en Madrid los precintos y timbres móviles, y los sellos postales para Correos.

Ha citado varias veces el término «ceca» en relación con la FNMT, ¿podría aclarar a nuestros lectores el origen de su uso en función de casa de moneda?

Por supuesto. Históricamente hablando, ha habido muchas maneras de denominar el lugar dónde se fabricaban las monedas (taller, moneda, ingenio, casa de moneda, etc.) y ha sido habitual el incluir en las piezas un símbolo, figura, marca, palabra o letra de referencia para que se sepa en qué población o taller de ésta –en el caso de que hubiera varios– ha sido acuñada la moneda, lo que llamamos la «marca de ceca», es decir, el lugar responsable de la fabricación y calidad de la misma. La palabra española «ceca», sinónimo de taller monetario (la zecca, en italiano), es, en su origen, una voz árabe –*sikka*– que significa moneda y troquel, y formaba también parte de la frase

dar al-sikka, o dar el derecho a emitir moneda, una regalía propia de los califas en los primeros gobiernos islámicos. Por tanto, de la tradición andalusí nos viene a los españoles la costumbre de llamar «ceca» a nuestros talleres monetarios: «De la ceca a la Meca» dice el dicho popular, en recuerdo de aquellas monedas que, acuñadas en estos reinos, terminaban su periplo en Oriente, para el pago de objetos de lujo allí adquiridos, como sedas, perfumes, especias... Pero no confundamos ceca con CECA que, con todas sus letras en mayúscula, puede ser el acrónimo de dos organismos muy diferentes: la Comunidad Europea del Carbón y el Acero, y la Confederación Española de Cajas de Ahorros.

¿Hay colecciones de papel en el Museo Casa de la Moneda?

Fuera de lo que son nuestras colecciones metálicas de monedas, medallas y utillaje (troqueles y planchas), el resto de colecciones del MCM son, básicamente, de piezas estampadas sobre papel: centenares de mi-

les de sellos de correos, billetes de banco, papel sellado y timbres, billetes de lotería; haciendo una especial mención a nuestro Gabinete de estampas y dibujos y a los volúmenes de la Biblioteca histórica. Además, también conservamos ejemplos de todas las diversas labores de garantía y seguridad producidas a lo largo del tiempo por la FNMT-RCM. Invito a los lectores de *FILIGRANES* a que nos visiten y conozcan nuestras colecciones y actividades culturales.

¿Cuál es el futuro del uso del papel en los billetes de banco y del propio papel moneda?

Si nos creemos el «eurocentrismo» que destilan los medios de comunicación europeos, el dinero en efectivo está a punto de desaparecer de nuestros bolsillos... Pero si nos atenemos a la realidad del resto del mundo –en India, China, África, etc.–, cada vez se imprimen más billetes de banco, además, sobre papel, porque el tiempo ha demostrado que los efectos realizados sobre plástico/polímero no tienen la durabilidad ni las ventajas que se les suponía. Conviene recordar que, la esencia y utilidad del dinero radica, desde sus orígenes, en sus funciones más importantes, como son: servir de medio de pago o de intermediario en los intercambios, ser patrón de referencia o medida de valor de las cosas o de los servicios, y ser una forma de atesoramiento, de reserva de valor o poder de compra para el futuro.

Es indudable que, en los centros financieros y comerciales interconectados, circulan vertiginosamente las transacciones intangibles de dinero efectuadas por compensación bancaria, pero, no es menos cierto que, una gran parte de la población mundial, en el mejor de los casos, sólo maneja monedas y billetes en su día a día, totalmente ajena a los usos e instrumentos crediticios habituales en contextos desarrollados –como las tarjetas de débito o crédito– por no tener acceso a entidades bancarias o internet; o, simplemente, por no poder o no querer utilizarlas, tanto unas como otras, buscando una seguridad y confianza en el sistema que el ciberespacio no siempre puede garantizar.

Un aspecto muy importante del uso del dinero en efectivo, destacado ya desde sus inicios, fue el social, ya vislumbrado por Aristóteles en el siglo IV a.C. En su *Oeconomica*, el filósofo griego dejó escrito que la moneda es un instrumento de justicia social, al ser una forma de redistribución de la riqueza propiciadora de un acceso más fácil a unos bienes y servicios que, en su ausencia, serían inalcanzables para los elementos menos favorecidos de la población. Por tan-



Imagen cedida por Rafael Feria



Imagen cedida por Rafael Feria



to, la existencia y utilización del efectivo, de los diferentes valores del sistema monetario circulante, nos hace más libres e iguales como ciudadanos, ya que su uso es universal, anónimo e inmediato, y no nos exige garantías pecuniarias ni nos discrimina por razones de edad, raza, sexo, origen o condición social.

Insistiendo en el uso, en realidad en el abuso social del papel moneda, ¿guardan también billetes o documentos falsos en los fondos del Museo Casa de la Moneda? ¿Existe alguna ley que lo regule?

No hay nada legislado respecto a la conservación o no de piezas no originales en las colecciones numismáticas. Pero desde el punto de vista práctico y legal, los museos debemos distinguir dos tipos de actividades delictivas relacionadas con la actividad de fabricar ilegalmente monedas y billetes: la falsificación del dinero en época, que afectará a la economía de los estados y al

bolsillo de sus ciudadanos, y la falsificación de piezas de carácter numismático, que a quien perjudica es al mundo del estudio, conservación, comercio y coleccionismo de monedas y billetes.

Dentro de las colecciones monetarias pueden y deben tener su cabida, casi al mismo nivel que los ejemplares auténticos, los diferentes tipos de monedas o billetes no originales, ya sean de época o no. A través de su estudio, conocimiento y exposición se puede completar la realidad económica y social de un período histórico determinado, y, con su estudio, podremos obtener datos del nivel de desarrollo técnico de los falsarios –de época o modernos– en el campo metalúrgico, papelerero o tecnológico en general, e incluso de la concepción que tenían de los mecanismos de actuación de un sistema económico. La comparación de estas piezas no originales, con otras claramente auténticas, nos podrá sacar de dudas en aquellos casos que, por factura, desgaste,

calidad del papel o pobreza de aleación no sea tan evidente su atribución o autenticación. Podemos distinguir tres tipos de piezas no originales: *falsas de época*, *reproducciones sin ánimo delictivo* y, finalmente, las *falsificadas / manipuladas / inventadas*, que vienen afectando al mundo numismático desde hace siglos.

En cualquier caso, estas piezas y otras de factura reciente deben ser conservadas para su comparación y estudio, y se debe comunicar de inmediato su existencia y características de las mismas al resto de agentes implicados y potenciales víctimas. Con este fin, la «Asociación Internacional de Numismáticos Profesionales (IAPN)», a través del *Bulletin on Counterfeits*, editado en Zurich por su «Comité Antifalsificación» y por el «International Bureau for the Suppression of Counterfeit Coins (IBSCC)», comunica a sus miembros y asociados –y a todos aquellos que estén suscritos– cada nueva falsificación detectada en el mercado, y las características físicas de la misma y en comparación con la pieza original.

¿Qué valoración hace de la trayectoria de la exposición itinerante «Filigranas, las huellas del agua»?

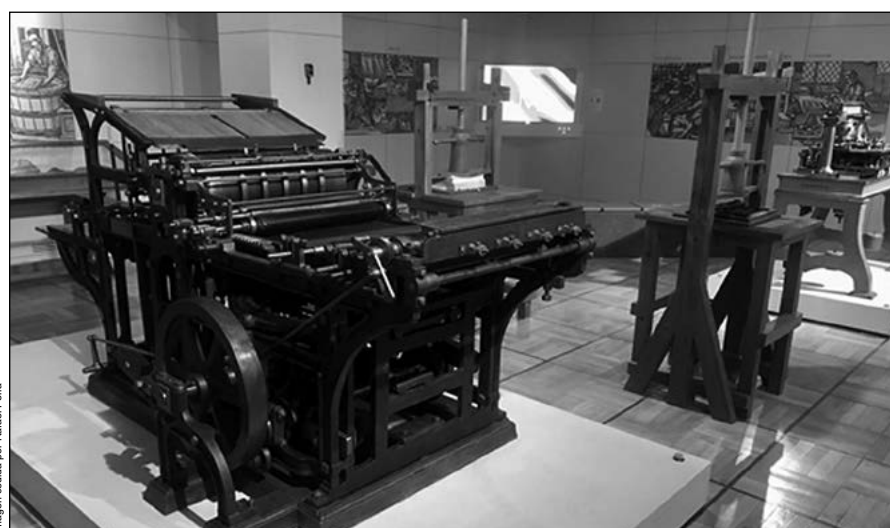
Ha sido una experiencia muy positiva tanto para el Museo como para la FNMT-RCM, ya que nos hemos implicado en dar difusión y visibilidad a algo tan interesante como es la historia del papel, muy en especial desde el punto de vista de la producción y estudio de las filigranas y marcas de agua destinadas, en nuestro caso, a la elaboración de documentos de garantía y seguridad. El Covid-19 cortó su itinerancia, aunque no descartamos el volver a retomarla cuando sea oportuno.

Para finalizar, ¿cuál es su consideración sobre la revista *FILIGRANES* en lo referente a su aportación a la cultura papelerera y de las filigranas?

FILIGRANES ha demostrado ser un valioso instrumento de comunicación e información entre el mundo académico e institucional «papelerero» y el del aficionado a su historia, producción y utilización a lo largo del tiempo. Un lugar de encuentro, trabajo e intercambio en el que establecer vínculos científicos y personales con el papel como protagonista. Mi felicitación tanto a la redacción de *FILIGRANES* como a sus lectores, a los que de nuevo invito a visitarnos en persona o a través de nuestra página Web.

*Entrevista realizada por Marino Ayala Campiñán,
Director de la revista *FILIGRANES*. Marzo, 2022.

Imagen cedida por Rafael Feria



El molí Major del Carme (1735-2021)

MARCEL ALEMANY I MUNNÉ*

Molt s'ha parlat i escrit sobre els molins paperers de la conca del riu Anoia amb Capellades al capdavant i més concretament dels molins que s'assortien de l'aigua del rec de la bassa d'aquesta població. En aquest article però, ens fixarem en la línia dels tretze molins formada al voltant de la riera de Carme, afluent del riu Anoia, que des d'Orpí fins a La Pobla de Claramunt i que per rigorós ordre de sud-oest a nord-oest són: el molí de Cap d'en Pont, el molí Vell, Cal Serra, la fàbrica Nova, cal Cundo, el molí de Carme, el molí Major, cal Roio, cal Tort, cal Patera, el molí del Turó, ca l'Almiralló i el molí d'en Coca. D'aquest tretze molins, tres malauradament ja no existeixen: el molí del Turó ensorrat a mitjans del s. XX després d'un incendi, la fàbrica Nova, ensorrada no fa pas gaire i el molí de cal Cundo ocupat actualment per un edifici de les Aigües Artés. I d'entre aquesta línia de molins ens fixarem en un en concret, el molí Major de Carme; un molí situat al costat dret del balç de les Roquetes, actualment entre

campes de sembrat, però que segons testimonis gràfics dels anys 30 del segle passat es trobava envoltat de vinyes i horts. Pot ser el meu amic lector es preguntarà perquè justament aquest molí i no un altre? Doncs primer de tot perquè com a admirador de l'arquitectura industrial que soc, el molí Major sempre m'ha semblat un edifici imponent, d'una bellesa excelsa i situat en un espai natural idíl·lic, i segon, pels vincles familiars i emocionals que hi tinc, doncs la darrera persona que hi va produir paper va ser el meu avi, el Josep Maria Munné Estruch, que l'any 1978 va tenir que aturar-ne la producció per motius econòmics.

L'edifici actual del molí Major de Carme fou construït a l'indret del pas a gual de les Esplugues per part de Francesc Claramunt l'any 1735, amb les llicències de la Intendència General de Catalunya que havia obtingut Josep Mora i Pons, del Castell de Cabrera, el 1731; era gravat amb un cens de tres sous pel Duc de Cardona i Medinaceli. Cal dir però que mossèn Josep Arpa i

Robert, en un retall de la història de Carme de l'any 1964 que es publicà al dors dels goigs de la Mare de Déu, cita com una de les referències documentals més antigues del poble un document de l'any 1214, segons el qual Pere Claramunt cedeix a Arnau de Saltells el «molí d'enfront de les coves de Carme». Si interpretem que aquestes coves, no són altres que les coves del balç de les Roquetes de les Esplugues, situades en front de l'actual molí, això ens porta a pensar que a principis del s. XIII, en el lloc ocupat actualment pel molí Major ja existia un altre molí.

Per les persones que no hagin tingut mai l'oportunitat de visitar aquest fantàstic molí, consta d'un edifici principal que destaca per les seves grans dimensions. És de planta rectangular, quasi quadrada, fet de maó amb blocs de pedra autòctona a les cantoneres i a la base de les seves parets. De forma separada i a poca distància s'alcen dues construccions auxiliars: Cal Pau, edifici de dues plantes amb les característiques



Imatge fotogràfica del molí Major de Carme de principis dels anys 30 del s. XX



Imatge cedida per Miquel Alamy i Munné

Estat actual de la mola i el cilindre (pila holandesa) del molí Major (2021)

ventanes al pis superior i una de més petita que es va construir a mitjans del s. XX per encabir-hi una caldera fruit de la necessitat de vapor a arrel del procés de mecanització del procés paperer. Cal dir, també que de la mateixa època és la xemeneia de maó situada a l'esquerra de l'entrada principal i construïda pel Sr. Joan Brugués de La Pobla de Claramunt.

Un altre element a destacar és un pont de pedra que travessa la riera i facilita l'accés al molí a peu des de Carme. Per aquest pont també hi creuava la canalització d'aigua potable provinent d'una mina d'aigua que es troba a l'altre costat de la riera. Una part important d'aquest pont se la va endur una gran rierada.

En quan al molí pròpiament dit, té el portal principal adovellat i l'edifici, segueix l'estructura clàssica dels molins paperers, organitzat en tres parts ben diferenciades, el soterrani i la planta baixa, la primera planta i finalment els pisos superiors coneguts com a miradors, que en el cas del molí Major, per la seva gran alçada en té tres, fet no gaire habitual en l'arquitectura d'aquest tipus d'edificis, amb un total de 112 finestres (ventanes) distribuïdes en una seqüència regular, als quatre vents. L'interior dels miradors no tenen cap divisió per a facilitar la circulació de l'aire.

Al soterrani i a la planta baixa s'hi realitzaven quasi la pràctica totalitat del procés productiu: mentre a totes les tasques relacionades amb l'aigua es feien al soterrani, les operacions de manipulació del drap (esquinçat i espolsat) i del paper (premsat, setinat i comptatge) es feien a la planta baixa, coincidint amb l'entrada principal. A la primera planta, a la qual s'hi accedeix per una escala interior, s'arriba a l'espai domèstic on hi vivien els propietaris o els arrendataris del molí. La distribució de l'habitatge era l'habitual: sala central amb habitacions a l'entorn, amb el menjador i la cuina al fons. Des de la seva construcció, el 1735, el molí va tenir diversos arrendataris, entre els primers en són coneguts els germans Francesc i Pere Guarro de La Pobla de Claramunt (1787-

1790), que es varen dedicar a la producció de paper de barba i de cigarreta, ambdós tipus considerats de qualitat i de difícil fabricació, fins els darrers propietaris que foren Josep Munné i Martorell, fill de Pau Munné i Sala (propietari de Cal Farreras) que adquirí el molí molt probablement durant la primera part del S.XX i un dels seus fills, Josep Maria Munné Estruch que es dedicaren a fer paper d'estrassa i estrasseta, tipus de paper de poca qualitat, primerament confeccionats amb draps sense seleccionar i posteriorment amb paper vell. Un cop el molí va fer fallida l'any 1978, va ser adquirit pel Sr. Romaní de La Pobla de Claramunt que l'ha tingut sense ús des d'aleshores fins ara.

Inicialment el molí tenia com a font d'energia l'aigua que arribava d'un rec, del qual encara en queden vestigis, que prenia l'aigua de la riera de Carme en una resclosa situada a poca distància del molí, riera amunt. Durant el s. XX consta que aquesta aigua, feia girar dues rodes de fusta situades a la part posterior de l'edifici principal.

L'any 1907 el molí Major encara s'hi produïa el paper de fumar manualment, en tines. Es podia distingir tres fases en aquest procés manual de fabricació de paper: la preparació de la matèria primera, la fabricació dels fulls i el procés d'acabat. La matèria primera eren els draps vells (de lli, de canem i/o de cotó). La primera etapa del procés, la preparació de la matèria prima, es realitzava al soterrani i consistia en l'elaboració de la pasta, prèvia selecció i espolsat dels draps, tasca que es portava a cap a la planta baixa. La segona fase s'iniciava a partir de la transferència de la pasta des de les maces a les tines. Un cop a la tina, la pasta es barrejava amb aigua fins a aconseguir la consistència justa per a cada tipus de paper. Tot seguit es formava el full amb la forma que feia les funcions de motllo. Els fulls es posaven, un sobre l'altre separats per baïetes de llana, acció que es coneixia com a posta. La posta es premsava en la planta baixa i es portava al mirador a través d'unes escales internes, on mà d'obra femenina la posava a assecar en uns estenedors plens de cordes de canem. Un cop secs, els fulls es tornaven a baixar i s'encolaven, operació que feia útil el paper per a l'escriptura o la impressió, es tornaven a premsar i es tornaven a portar al mirador, on els fulls es separen i es posaven a assecar. Finalment, el procés d'acabat pretenia millorar la qualitat i l'aspecte exterior del paper i consistia en el setinat del paper, en l'eliminació de les irregularitats de les vores dels fulls, el recompte i l'empaquetat.

Posteriorment, ja ben entrat el s. XX, i quan ja n'eren propietaris la família Munné, el molí Major va començar a produir paper

d'estrassa i va experimentar una primera mecanització del procés, incorporant una mola i un cilindre o pila holandesa per tal de preparar la pasta de paper vell i les tines del soterrani, varen ser substituïdes per una màquina de forma rodona que formava els fulls un a un, amb el que es coneix com a procediment semi continu. Tot i ser un gran avanç aquest procés encara requeria del secat a l'aire d'alt els miradors. Seguidament, la forma rodona va passar a fabricar el full en continu, però com que la màquina no disposava de mecanismes per assecar el paper, aquest s'anava cargolant en una aspa en forma de «X» al final de la màquina i un cop es retirava aquesta aspa, es tallava el paper que quedava en forma de raima humida i es pujava als miradors per assecar, amb un ascensor que es va construir a la part exterior esquerra de l'edifici.

Segons dades oficials, l'any 1966 el molí Major tenia 6 treballadors, que treballaven en tres torns, de dilluns a dissabte fent paper d'estrassa de pasta de paper vell.

Finalment, abans de tancar, el molí Major va tenir un procés completament mecanitzat, amb la incorporació d'una caldera i de tres bateries d'assecatge de vapor i una talladora, que varen deixar obsoletes les instal·lacions dels miradors. Aquesta darrera modificació la varen portar a cap els germans Josep Maria i Cinto Vilarrubias i Claramunt, cunyats del propietari del molí, en Josep Maria Munné i Estruch.

En l'actualitat tot i que l'edifici està protegit per les normes subsidiàries del municipi de Carme, el molí es va deteriorant de mica en mica i el seu propietari, l'ha posat a la venda. ♦

*Director Tècnic i d'I+D

MB Papeles Especiales, S.A. / Terranova Papers, S.A.

(Grupo Miquel y Costas)

Bibliografia i documentació consultada

- GUTIÉRREZ POCH, Miquel (1999): *Full a full. La indústria paperera de l'Anoia (1700-1998): Continuitat i modernitat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- MUNNÉ SELLARES, Lourdes (2015): *Els molins paperers. Origen, arquitectura, funció i evolució (Comarca de Capellades, 1700-1950)*. Tesis doctoral d'accés obert, UB.
- PAGÉS RABAL, Xavier (2012): *Els molins paperers de Catalunya. Una aproximació per a la seva protecció patrimonial*. Tesis màster UPC.
- ESTEVE FARRIOL, Josep, RIBAS CARDÚS Martí (2008): *Els molins paperers a Catalunya*. Rafael Dalmau Editor.
- Mapes de patrimoni cultural (Diputació de Barcelona): <https://patrimonicultural.diba.cat/element/moli-major>

La fábrica de pastas papeleras *Olloqui*, una fábrica producto de la Primera Guerra Mundial (1916-1919)

VÍCTOR PLACENCIA MENDIA

En pleno valle del río Leitzaran, en Olloki, un apacible paraje perteneciente al término municipal de Elduain, entre la Vía Verde del Plazaola y el propio río, en su orilla izquierda, se hallan las ruinas de una modesta iniciativa industrial papelerera que tuvo una vida efímera producto de la Primera Guerra Mundial (1914-1918): la fábrica de pastas papeleras *Olloqui*.

La singularidad de este enclave industrial reside en que acogía, a pequeña escala, todos los elementos que caracterizaban a una industria de la época: la citada fábrica; un salto hidroeléctrico para suministrar energía a la maquinaria; un grupo residencial para albergar a los trabajadores; y un ramal ferroviario para recibir las materias primas y expedir los productos acabados.

Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, el 28 de julio de 1914, en la que España se mantuvo neutral, la industria papelerera española, en un primer momento, padecerá el encarecimiento y, con el posterior recrudescimiento de la lucha, la escasez de materias primas, cuando no la interrupción de su suministro, principalmente de las pastas papeleras procedentes de los países escandinavos.

A fin de superar estas contrariedades, se optará por aplicar un modelo autárquico, empleando materias primas nacionales que, en condiciones normales de paz, no serían económicas ni remuneradoras a causa de la competencia en precios con los productos importados. Por ejemplo, *La Papelera Española, S.A.* recurrirá a montar instalaciones de procesamiento de esparto para sustituir, en parte, a las celulosas anteriormente importadas.

La primera mención conocida de esta fábrica data del 1 de noviembre de 1916, cuando el diario madrileño *El Debate* publica una escueta reseña anunciando que en «terrenos inmediatos a la estación de Olloqui, será emplazada en breve una gran fábrica de papel».

Esta fábrica de pastas blanqueadas se va a erigir en unos terrenos, de 4.246 m², adquiridos por el ingeniero y empresario Ramón Elósegui Petit-Jean (Donostia/San Sebastián, 1861 - *Ibíd.*, 1933) a la *Sociedad de los Montazgos de Elduayen* el 18 de mayo

de 1912, siendo sus promotores los hermanos Elósegui Alday, Ramón (Donostia/San Sebastián, 1889 - *Ibíd.*, 1974), Manuel (Logroño, 1895 - Donostia/San Sebastián, 1969), Juan María (Donostia/San Sebastián, 1902 - *Ibíd.*, 1976) y Rafael (Donostia/San Sebastián, 1905 - *Ibíd.*, 1969), a la sazón hijos del anterior.

Los trabajos de construcción se realizan con celeridad, ya que, menos de un año después, en concreto el 1 de agosto de 1917, la revista *Gran Vida* menciona la existencia de la fábrica en una crónica de viaje por la provincia. No obstante, el cronista no detalla si el ingenio está en funcionamiento o no.

La fábrica, un edificio cuadrangular de 540 m², constaba de tres pisos escalonados y había sido construida en su mayor parte con hormigón armado y entramado de madera, siendo su cubierta de teja plana. Ciertamente, sus dimensiones acabarán siendo mucho más modestas de lo que anunciaba el rotativo madrileño.

Es preciso resaltar que, durante el tiempo que la fábrica permanece activa, no llega a constituirse ninguna forma de sociedad para explotar el negocio. No es desacertado concluir que fuera así porque sus promotores pensaban que, una vez finalizada la guerra, cesaría la actividad, como así ocurrió. Además, dada la juventud de los promotores, cabe pensar que fuese una iniciativa paterna para ir familiarizándolos con el mundo de los negocios industriales.

A fin de contar con una fuente de energía para accionar la maquinaria de la fábrica, el 25 de febrero de 1918, Ramón Elósegui, en representación de sus hermanos a todos los efectos con la Administración en ésta y otras ocasiones, solicita la autorización necesaria para el aprovechamiento de 20 l/s derivados de la regata Martingorri, afluente por la derecha del río Leitzaran, y, mediante un salto de 36 m, obtener una fuerza motriz de 60 CV con una turbina *Pelton* con destino a la citada fábrica.

La derivación se hará en la regata citada por medio de una presa de dos metros de altura, de la que partirá un canal cubierto en su lado derecho, de 150 m de longitud, y después en tubería forzada, en 60 m, hasta su entrada, sin cámara de carga, en la fábrica, en la cual se halla ubicada la sala de

máquinas, de la cual se devolverán las aguas al río Leitzaran.

La resolución de la solicitud va a acumular un considerable retraso, ya que no es hasta el 23 de abril de 1919, con la fábrica ya clausurada, cuando el gobernador civil de Guipúzcoa resuelve otorgar la concesión solicitada, fijando que ha de ceñirse al proyecto presentado el 15 de febrero de 1918.

No obstante, el aprovechamiento de agua ya se estaba disfrutando desde el mismo momento en que se puso la fábrica en marcha, como lo demuestra el hecho de que Elósegui contribuye ya el 23 de febrero de 1918 con 900 pesetas de matrícula industrial, por lo que el trámite responde a la legalización a posteriori del mismo.

No es desacertado concluir que, ante la urgencia del momento, los promotores optan, quizá bajo la aquiescencia oficiosa de la Jefatura de Obras Públicas de Guipúzcoa y Navarra, por ejecutar su proyecto bajo un calendario de implantación acelerado, obviando, en primera instancia, los trámites y formalidades administrativos de rigor.

Un factor fundamental para explicar la ubicación de esta fábrica en un paraje tan apartado de los principales núcleos urbanos donde se asentaba la pujante industria papelerera guipuzcoana, como Tolosa y Errenteria, es la presencia de una línea ferroviaria. Desde abril de 1905, estaba en funcionamiento un ferrocarril minero de ancho métrico que unía el paraje de Plazaola con Andoain, con un trazado de 21,1 km de longitud, para transportar el hierro del coto minero de Bizkotx. Este ferrocarril fue prolongado por sus extremos hasta Lasarte y Pamplona/Iruñea, respectivamente, en enero de 1914, a fin de establecer un servicio de transporte de viajeros y de mercancías.

Con dicha prolongación, Olloki alcanzó el rango de estación y, para atender a las necesidades de la fábrica, se tendió desde la misma, sobre el antiguo canal de derivación de la antigua ferrería hidráulica de Ollokiegí, una vía apartadero de unos 120 m que llegaba hasta la fábrica. La altura de la plataforma de los vagones coincidía con el suelo de la primera planta de la fábrica, a través de la cual se hacían las operaciones de carga y descarga.

Los promotores de la fábrica, conscientes de su peculiar situación de relativo ale-



Fuente: Gure Gipuzkoa

Vista de la fábrica de pastas papeleras Olloqui hacia 1980

jamiento de núcleos urbanos importantes—Andoain y Leitza, se hallan a una decena de kilómetros— erigieron junto a ésta un bloque de viviendas para los trabajadores. Dicho bloque, de 208 m², construido en mampostería y trabazón de madera, constaba de dos plantas en las que se distribuían 13 viviendas independientes, dotadas de cocina y dormitorios. Se desconoce si hubo trabajadores acompañados de sus esposas y/o hijos.

Con respecto al equipamiento de la fábrica, hemos de destacar que nos consta la presencia de dos pilas holandesas, de 5,4 m de largo, 2,5 m de ancho y 0,85 m de alto, situadas en la primera planta, y una tercera similar a estas dos en la segunda planta, pero de 1,15 m de altura; una caldera de vapor, con sus accesorios, para el lejado de la celulosa, con una producción de unos 250 kg de vapor/h; diez depósitos de escurrido con sus fondos especiales de escurrido y sus canales de toma y desagüe; una prensa hidráulica de dos cuerpos de bomba de 100 atm, con torno central, provista de planchas de presión de 230 cm por 110 cm de superficie; una dinamo de corriente continua de 120 V por 225 A a 700 rpm para la electrolización del cloruro sódico; un aparato electrolítico para la producción de hipoclorito sódico para el blanqueo con su dispositivo de cascada y circulación de líquido hasta su concentración con su juego de barras de grafito especial; un compresor de 30 CV con depósito regulador de presión de 2 m³; y unos 15 m de ejes de transmisión de 70 mm de diámetro con sus cojinetes y soportes de sujeción. El valor de todo ello ascendía a 285.000 pesetas.

Para la elaboración de la pasta papelera, cuya producción, en enero de 1918, en

palabras de Elósegui, se estima en una media diaria de 800 kg con las dos pilas holandesas originales, ya que después se añadirá una tercera, se van a emplear trapos, una materia prima hace ya tiempo abandonada en favor de las pastas de especies arbóreas, lo que pone de manifiesto las carencias derivadas del curso de la guerra mundial. Para dar un mayor valor añadido a la pasta obtenida, se procedería a su blanqueamiento.

Se desconoce quién era el destinatario de las pastas producidas, pero, dada la intermodalidad ferroviaria en Andoain con la línea Madrid-Irun de la *Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España*, bien pudiera tratarse de la cercana industria papelera extendida a lo largo de la misma, entre Tolosa y Errenteria.

La plantilla de trabajadores de la fábrica estaba compuesta por unos 25 o 30 operarios, lo que explica la necesidad de erigir un bloque de viviendas anexo a la fábrica.

Con la firma del armisticio, el 11 de noviembre de 1918, que puso fin a la lucha entre los Aliados y su oponente, el Imperio alemán, la fábrica de pastas Olloqui tenía

sellado su destino. Su producción, restaurados los canales y flujos comerciales internacionales prebélicos, era evidente que no tardaría en volverse antieconómica.

Se desconoce cuándo cesa exactamente la actividad industrial, pero gracias a un escrito del alcalde de Elduain, Pedro Amondarain Garmendia (Elduain, 1881 - Ibíd., 1951), del 17 de febrero de 1919, sabemos que para esa fecha ya ha cesado la actividad de la fábrica de pasta y la producción de electricidad del salto de agua.

Años después, en diciembre de 1940, este complejo, ya muy deteriorado, pasará a formar parte de los bienes inmuebles de la empresa *Olamia, S.L.*, fundada en 1933 por los citados hermanos Elósegui Alday y dedicada a la manufactura de tableros contrachapados, pero ya sólo albergará una nueva central hidroeléctrica subterránea proyectada por Ramón Elósegui padre, que alimentará a la fábrica de la sociedad sita en Andoain.

Sirvan estas líneas para arrojar luz sobre un elemento tan singular del patrimonio industrial, en general, y el papelero, en particular. ♦

Fuentes:

- Archivo General de Gipuzkoa – Gipuzkoako Artxibo Orokorra
- Boletín Oficial de Gipuzkoa
- Elduaingo Udal Artxibategia – Archivo Municipal de Elduain Gure Gipuzkoa,
- Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España
- Hemeroteca de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte
- Leitza.net
- Registro Civil de Donostia/San Sebastián
- Registro Civil de Elduain
- Registro Mercantil de Gipuzkoa
- Registro de la Propiedad de Tolosa



MACOPA
Manufactura Comercial de Papeles

Desde 1957, embalando los mejores productos

www.macopa.net macopa@macopa.net Tel.: (+34) 966 567 401

Empresa especializada en la fabricación y transformación de cartón ondulado, simple cara, así como de diferentes tipos de embalajes ligeros dentro del sector del papel y cartón.

El gramaje del hielo (Breve historia personal acerca del papel)

JORDI LLAVINA MURGADAS*

Desde hace unos meses, ando a vueltas con la escritura de una novela. Resumen: sé lo que quiero decir (o bastante de lo que quiero decir), pero no acierto del todo en el tono, que suele ser algo fundamental en la concepción y creación de una obra narrativa. Todo esto no tiene la menor importancia, claro está. Lo que quería recordar era otra cosa, que sí tiene que ver con el asunto que quiero desarrollar en este artículo. En uno de los pasajes del principio de mi historia, el protagonista pasea por el campo, en una mañana invernal. Hace un frío riguroso, y, en uno de los márgenes del camino que ha tomado, unas hierbas, unas florecillas silvestres de colores pálidos, se han puesto blancas de la helada. Es un margen hecho de piedras –piedra sobre piedra–, sólido como suele serlo la arquitectura popular, ancestral. Por encima de él, un viñado muestra las cepas desnudas, esqueletos pigmeos. Apenas se advierte alguna hoja de la vid en el suelo, reseca como un pergamino.

Entonces el personaje advierte que, en una especie de arroyo que forma el camino, justo en la base del margen, brillan unas láminas delgadas de hielo. Rompe una con el pie y levanta un trozo, casi eucarísticamente: a través de ese trozo de vidrio translúcido, lo que queda detrás se ve como sumido en la niebla. El hombre, que había trabajado largos años en una imprenta, se pregunta: ¿cuál será el gramaje de esta hoja de hielo?

Gramaje es una término que suelen emplear solo aquellos que han tratado, aunque sea ocasionalmente, con el apasionante mundo del papel. Para mí, un vocablo que no puedo deslindar del gesto que hacía mi padre cuando evaluaba unas hojas de papel o una página de libro: ponía tres dedos en uno de los vértices y hacía sonar el papel. En ese leve chasquido, conocido como *carteo*, cabe toda la dicha de mi primera juventud, cuando empezaba a emborronar cuartillas con mis primeros versos.

En Gelida, mi pueblo, estaba la empresa Guarro Casas, reconocida papelería desde finales del siglo XVII. Durante mi niñez, allá por los años setenta del siglo pasado, en la fábrica trabajaban, si la memoria no me falla, alrededor de unas trescientas personas, lo que significa que, en una localidad

que no alcanzaba las tres mil almas, todas las familias tenían algún que otro miembro a sueldo de la empresa. Mi propio padre fue, durante la mayor parte de su vida laboral, comercial de Guarro (huelga decir que un comercial destacado, que durante varios años se hizo con algunos de los premios convocados internamente para incentivar a los trabajadores). Mi hermana también estuvo casi diez años quemándose las cejas en las oficinas. Mi historia obrera fue mucho más testimonial, puesto que no duró más de dos meses, trabajando en el tercer turno, que empezaba a las diez de la noche, después de fichar el cartoncito, y terminaba puntualmente a las seis de la mañana (sin embargo, esos dos meses fueron tiempo suficiente para hacerme conocer bien a las claras que yo no me dedicaría nunca más a trabajar en una fábrica, produjera lo que produjera, da igual). Ejercía de torero (o carretilero): a saber, el que conduce un toro. Mi labor consistía en aprisionar con las tenazas del vehículo las bobinas que se apilaban en un almacén, recién llegadas de Noruega, y cuya sábana de papel debía conectar a la máquina manipuladora Wilt, que convertía las dos toneladas de papel de cada una de las bobinas en paquetes de 500 folios. ¡Ahí es nada! Con el turno cumplido, solía dirigirme donde Garrote (Garrote era el nombre del dueño de esa cantina que quedaba muy cerca de la fábrica) para tomarme un cortadito con que calentarme un poco el estómago. Luego subía a mi casa, me duchaba, me cambiaba de ropa, y a las ocho cogía el tren para Barcelona, donde estudiaba mi primer curso de filología.

Uno de mis primeros amigos en la escuela pública fue Pedro Galindo, cuyo padre trabajaba de chófer en Guarro Casas. Esa ocupación obligaba a la familia a vivir

muy cerca de la fábrica, que se levantaba a orillas del río Anoia (sigue ahí, aunque su titularidad nada tiene que ver con la que ostentaba casi cincuenta años atrás). Hablo de finales de los setenta, cuando el país se parecía poco al que tenemos hoy en día. Los sábados por la mañana mi padre me dejaba en el recinto de la empresa, donde mi amigo me esperaba para echar la mañana juntos, ocupados en juegos que ahora mismo horrorizarían a cualquiera, mayormente a los padres celosos de la seguridad de sus vástagos. Recuerdo saltar de bobina en bobina, en un espacio asombrosamente abierto al visitante. También correteábamos por almacenes medio en ruinas, donde se acumulaban toda suerte de máquinas en desuso y demás utilería de hierro (de hierro, a menudo, herrumbroso). Gatos hambrientos campaban a sus anchas y se regocijaban de lo lindo en ese espacio –unas dependencias no operativas, a las que destinaban todo tipo de maquinaria obsoleta, como si se tratara de una especie de cementerio de chatarra–. Por lo tanto, durante una época de mi vida, mi imaginación asoció la fábrica de papel con cierto espíritu de aventura y desafío. Se podría decir que allí aprendí el *papel* que desarrolla en nuestras vidas la palabra *libertad*.

Habría, entre los lectores de esta página, quien conozca la célebre novela del checo Bohumil Hrabal titulada *Una soledad demasiado ruidosa* (1976). Cuenta la historia de Hanta, un hombre que se dedica a reciclar papel en un sótano de lo más lóbrego. Entre las pilas y más pilas de papel asqueroso –periódicos, todo tipo de cuadernos, cartón– que debe triturar para convertir en pasta, muchos montones de libros que ya nadie quiere leer. Pues bien, ahí, en la intimidad de su trabajo, Hanta se da un hartón de leer a los clásicos de la literatura y de la filosofía mundial.

A lo largo de mi existencia, si ha habido algo en ella que haya ejercido la función de eje vertebrador, sin duda ha sido la literatura, mi auténtica pasión. Llevo más de treinta años publicando artículos en prensa sobre las obras que leo, tratando de explicarme cuál es el misterio de una novela, el aporte de belleza de un poemario, la contribución al pensamiento común de un ensayo. Por lo tanto, veo en Hanta a un hermano: ahí,



Imagen cedida por Jordi Llavina

en su covacha miserable, llevando a cabo su tarea, el protagonista de Hrabal ilumina sus días con las páginas de los más grandes escritores que en el mundo han sido. Es como una gran alegoría del mundo: para resistir a su ruido desapacible y a su inevitable enajenación, cabe recurrir a la belleza de un objeto como éste: el libro. Y me perdonarán los defensores de las nuevas tecnologías (que dejan de ser nuevas en el momento que alguien las pone en circulación), pero, para mi gusto, el libro debe ser leído en su forma tradicional: papel para la página, cartón para la cubierta. Este invento no tiene parangón, y dudo seriamente de que llegue a desaparecer un día. Habrá que plantar árboles, muchos árboles. Tener el prurito de elaborar libros más, digamos, ecológicos (se viene haciendo cada vez más): papel cien por cien reciclable y esas cosas. Pero el libro de papel sigue ahí, firme como una roca ante el mar.

Durante primeros de los noventa, trabajé en una editorial literaria. A mi cargo estaban dos colecciones, una de las cuales de poesía. Se trataba de una primorosa colección lírica que, a diferencia de lo que ocurría en el panorama editorial de la época –en el que el offset se había llevado por delante el plomo–, se editaba mediante la linotipia, ¡una verdadera rareza! En esos años tempranos de la década olímpica, difícil era dar con un taller barcelonés en el que todavía se pudiera estampar un libro con ese sistema. Las máquinas de linotipia se habían vendido a piezas y los hermosos muebles llenos de delgados cajones en los

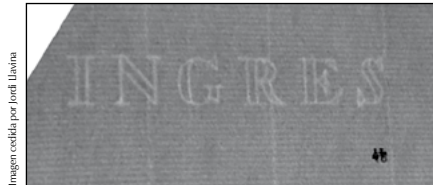


Imagen cedida por Jordi Lluchina

que reposaban todo tipo de letras y matrices de plomo, ya solo se encontraban en las tiendas anticuarias o en los rastros. Yo podía mandar las galeradas de los libros llamando a un mensajero, que es lo que solía hacer. Pero, ¡cuánto disfrutaba llegándome yo mismo, de vez en cuando, a ese industrioso taller de la calle del Doctor Rizal, en el mismo confín del barrio de Gracia, y hasta ensuciarme los dedos con la tinta, viscosa y negra, en la que se estampaban esos delgados volúmenes de la serie Àuria! Cada uno de esos libros tenía un diseño distinto, acorde con su sustancia. Un célebre profesor y tipógrafo que había trabajado en Seix Barral, el malogrado Josep M. Pujol, un sabio sin igual de la tipografía, daba a cada uno de ellos una fisonomía particular. Recuerdo muy bien el olor a tinta y a papel, y ahora mismo me viene a las mientes uno de los hermosos pasajes de las memorias de Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*: aquél en el que cuenta la experiencia de recoger los primeros ejemplares de su primer libro en la misma imprenta donde se imprimió. Es esa misma sensación.

No soy lo que se llama un bibliógrafo empedernido, pero amo los libros y, a me-

didada que me voy haciendo mayor, valoro mucho más las primeras ediciones de las obras que me emocionaron. Entre las muchas que atesoro, las hay, sobre todo, de poesía: primeras ediciones de Carner, de Vinyoli, de Barral, de Manent, de Gil de Biedma, de Valente, de Maragall...

La obra por la que he desembolsado más dinero es, también, la más bella y acaso una de las más difíciles de encontrar. Se trata de la primera edición del segundo poemario de Joan Vinyoli, *De vida i somni*, un auténtico lujo de edición. Curiosamente el papel, de un gramaje superior, es de la marca Guarro y, en un par de páginas, puede apreciarse la filigrana de la empresa. Los poemas empiezan con unas elegantes y elaboradas letras capitales en tinta roja. Quiero creer que un ejemplar como éste jamás recalaría en el sótano donde Hanta convertía sus altas pilas de papel y cartón de desecho en pasta. O sí, quién sabe. A mí, ésta, como tantas otras primeras ediciones que he adquirido más o menos azarosamente y que cuido con esmero, me acompañará hasta el último de mis días. Porque su contenido me acompaña desde que soy adolescente, pero también porque el continente podría decirse que simboliza mi pasión por uno de los descubrimientos más luminosos que nos ha dado la humanidad desde antiguo: el del papel. ¿Cabe mayor gozo para un amante de la literatura? ♦

*Poeta

BOLETÍN DE COLABORACIÓN con el CENTRE D'ESTUDIS DEL MUSEU VALENCIÀ DEL PAPER (CEMUVAPA)

Deseo colaborar con el Centre d'Estudis del Museu Valencià del Paper (CEMUVAPA), con el derecho a participar en el funcionamiento de la asociación, los actos organizados y recibir las publicaciones editadas.

Nombre y apellidos _____ D.N.I./N.I.F. _____

Dirección _____ C. Postal _____ Población _____

Provincia _____ Teléfono _____ E-mail _____

Cuota de colaboración anual: 25€

Forma de colaboración: transferencia bancaria

Realizar transferencia bancaria a la siguiente cuenta:

Titular: CENTRE D'ESTUDIS DEL MUSEU VALENCIÀ DEL PAPER

Entidad: CAIXA ONTINYENT

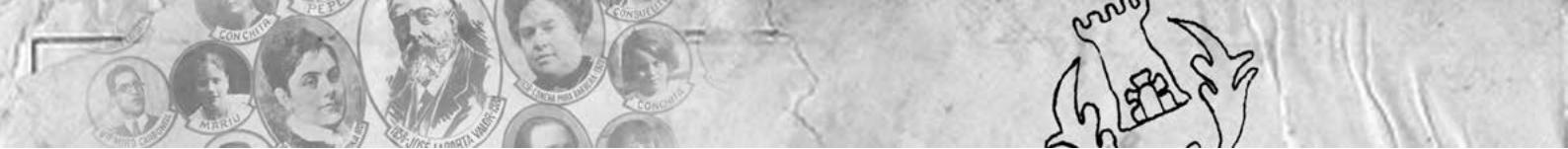
Dirección: Fray Leonardo, 3

03450 BANYERES DE MARIOLA (Alicante)

IBAN ES69 2045 6024 3100 0022 4602

En cumplimiento de la Ley Orgánica sobre Protección de Datos, le comunicamos que los datos que nos facilite formarán parte de un fichero automatizado con la finalidad de proceder al cobro de la cuota de colaboración y envío de publicaciones, así como para informarle de las actividades del Centre d'Estudis del Museu Valencià del Paper. Si lo desea puede ejercer sus derechos de acceso, rectificación, oposición y cancelación de sus datos, dirigiéndose por escrito al Centre d'Estudis del Museu Valencià del Paper, con domicilio en C/ Bocarent, 12, de BANYERES DE MARIOLA, C.P. 03450 (Alicante), o mediante correo electrónico a la dirección info@cemuvapa.es.

Remitir a: CENTRE D'ESTUDIS DEL MUSEU VALENCIÀ DEL PAPER - Apartado Postal 105 - 03450 Banyeres de Mariola (Alicante) - E-mail: info@cemuvapa.es



Una vida entre papeles

FERNANDO R. LAFUENTE*

Escribo para *FILIGRANES* un esbozo de lo que ha sido una vida entre papeles. Al menos hasta hoy. Desde el principio me he visto rodeado de papeles. Nací, como quien dice, en una papelería, la de mi abuelo José Lafuente Ormazabal. Allí transcurrió toda la infancia, la adolescencia y los primeros años de una fugaz juventud. Era en la trastienda, en el oscuro y cálido despacho de mi abuelo en donde prepararé exámenes, descubrí la buena literatura, escondía prensa clandestina antifranquista –en los años primeros de la Facultad– y veía pasar la vida, tras el galdosiano escaparate, la vida y las gentes. Ayudaba a mi abuelo a despachar lápices, sobres, bolígrafos, cuadernos, blocs, pegamentos, papel cello, postales, libros de texto, todo lo que contenía el título del negocio: **Papelería y Objetos de Escritorio**. Sobre todo, papeles, siempre papeles. El olor, el acogedor sabor de las páginas, la decoración repleta de objetos en las estanterías, tras el mostrador de madera de cedro, imponente, amplio.

La vida de una papelería en un barrio madrileño tan inmerso en la vida cotidiana como era, no sé ya si lo es, el de Antón Martín. Por ahí pasaban generaciones de clientes, de toda condición social que entraban para comprar elementos que hoy, lamentablemente, han caído en desuso: agendas, diarios, carpetas, tipo de papel para las facturas, gomas de borrar, sacapuntas, plumas, fichas, y, el momento del esplendor, las felicitaciones de Navidad, unas con escarcha (más caras) y otras sin ella. El día previo a la festividad de la Epifanía (los Reyes Magos), la papelería estaba abierta hasta las doce de la noche y hasta esa hora llegaban los rezagados, los que habían dejado para el último momento el regalo. Siempre eran, los regalos, los mismos: estuches, plumieres, mochilas, cajas de pintura, cuentos infantiles. Gente humilde que apenas tenía para mejor regalo, pero que los buscaba con el mismo anhelo y fervor que si estuviera comprando un coche de pedales o un majestuoso tren eléctrico.

Desde el despacho de mi abuelo escuchaba las conversaciones de los empleados con los clientes, eran auténticas confesiones, cada uno contaba un capítulo de su vida, sobre todo los habituales, los de toda la vida. Era una ventana a la vida, algo así como un gran teatro del mundo, aprendía más de todo lo que escuchaba que lo aprendido en buena parte de lo explicado en las clases. En la papelería, entre papeles, comenzaba y avanzaba la vida. Pasaban las estaciones

y desde el escaparate se dibujaba el contorno de los cambios sociales. Durante las vacaciones era el momento de enfrascarme en la lectura. Prefería leer en la papelería, allí en el silencio del despacho, mientras mi abuelo hacía las veces de agente comercial y buscaba nuevos clientes, pues la labor de la papelería no sólo se limitaba a la venta tras el mostrador, sino que surtía, de manera singular, a buena parte de los estancos de Madrid de **Objetos de escritorio**. Tenía todo el despacho para mí, salvo cuando mi abuelo regresaba, después de patearse Madrid y tomaba notas de los nuevos pedidos. Un ambiente ajeno al tiempo, entrañable en su íntimo recinto laboral. La papelería era, al llegar la hora del cierre, el lugar de encuentro familiar. Allí nos reuníamos tíos, primos como si de un club privado inglés se tratara. Y hasta el día siguiente.

A nadie le sorprenderá que ahora ya en el epílogo de la vida uno quisiera terminar como empezó, y es empeño que espero cumplir, en un comercio dedicado al papel, esto es, en una librería. Que será de libros de viejo, de ocasión, para que no se pierda ese hilo invisible que ha hecho de los libros el único paraíso que aún sobrevive.

Por razones conyugales tuvo uno la enorme suerte, la extraordinaria suerte, de casarse con una hija, Carmen, de José Luis Asenjo, y ese hilo invisible de una vida entre papeles, se reforzó, se multiplicó, se agrandó, se fortaleció. José Luis, no sólo fue fundador y primer presidente de la **Asociación Hispánica de Historiadores del Papel**, resulta que a él, a José Luis, esto del papel también le venía por herencia familiar, su padre, Valentín había estudiado en la Escuela de Tolosa dedicada a la técnica papelería. José Luis Asenjo hoy constituye un capítulo esencial en la historia económica y empresarial española. Su formidable conocimiento de las técnicas papeleras, su capacidad de gestión, su incansable voluntad creadora le convirtió en alguien imprescindible para la industria papelería española. Suya fue la idea de crear y dirigir hasta su fallecimiento en noviembre de 1998, el **Instituto Papelero Español**, a semejanza de los que existían en otros países europeos, con el fin de promover, analizar e investigar todo lo relativo al papel.

Publicaciones –de formidable valor por su rigor científico–, congresos, seminarios, encuentros tanto en España como en el resto del mundo representan un momento clave para el desarrollo de la industria. Fue

un viajero incansable en la promoción de la industria y la historia papelería española, convirtió al Instituto en una referencia de índole internacional con el consiguiente prestigio que ello otorgaba a técnicos, historiadores, investigadores y fabricantes españoles. Aprendí lo que había al otro lado de la papelería, el negocio y la importancia de una industria que regía un ámbito de la sociedad primero y principal. Tiempos en los que todo pasaba por el papel. Nada sin el papel era posible. Documentos, certificados, higiene, informes, tesis, correspondencia, la vida cotidiana de los ciudadanos estaba escrita, vivía, en un papel. El papel era el centro del laberinto de la existencia y uno tenía la suerte de contemplar, casi a diario, el trabajo del más convencido de ello, José Luis Asenjo.

Lector infinito, propietario de una biblioteca extraordinaria, de una hemeroteca de revistas de diversas disciplinas, sobre todo culturales impresionante. Como las cosas vienen como vienen transcurrieron los años y uno había pasado del despacho de la papelería a las conversaciones con José Luis, siempre con el papel contemplándome como leal compañero de mis pasos. Sería una casualidad, o vete a saber qué, pero por unas causas u otras, me ví nombrado director general del **Libro, Archivos y Bibliotecas**. Era el año 1996, la dirección general se encuadraba en el Ministerio de Educación y Cultura y fue una profunda inmersión en la cosa pública y, de manera lógica, en el sector editorial.

Ferias, congresos, ponencias, declaraciones, decisiones, programas, proyectos, todo llevaba un vértigo prodigioso, y me permitió entrar en contacto, como máximo responsable público, con una de las industrias culturales más potentes de España, y de Iberoamérica. Era el momento en el que las grandes y medianas editoriales españolas comenzaban su expansión en eso que el escritor mexicano Carlos Fuentes denominó «el territorio de La Mancha», es decir, la fascinante geografía que se expresa en español. Surgían problemas, muchos, pero siempre, también, aparecían, se buscaban, las soluciones, y el papel era el elemento primero y principal de todo lo demás. Precios, promociones, catálogos, leyes todo en torno al papel, al genio imponente de los editores españoles esforzados en ir un punto más allá, siempre en beneficio de la educación –no olvidemos las excelentes ediciones de libros de texto que se publican en España,

más allá de la decisión gubernamental que marca los contenidos— y la cultura.

La relación con el mundo editorial, la especial dedicación al desarrollo de las bibliotecas y el templo laico que son los archivos, en donde se conserva y se cuida la memoria de una sociedad, de una nación y su historia, era más de lo que uno, nacido entre papeles podía aspirar. Y allí estaba. Sí, una vida entre papeles. Tras el paso por una de las instituciones clave de la vida cultural española como es la dirección del **Instituto Cervantes**, regresé al papel, puro y duro, como director del suplemento **ABC Cultural** del diario centenario **ABC**. Aquí, de nuevo, el contacto diario con las páginas del periódico del que también era subdirector, semanal con el suplemento. Regresaba a sentir el tacto, el grosor, el formato del papel, eran todos elementos familiares. De nuevo, también, una estrecha relación con las editoriales, con los autores, pues buena parte de las páginas del suplemento comprendía la reseña de libros, de novedades editoriales, de celebraciones de escritores, centenarios, fallecimientos, publicaciones.

Trabajaba todos los días entre papeles, porque aunque ya estábamos en el siglo XXI y comenzaba la centuria con un aluvión de tecnologías y transformaciones en el campo de la edición, de la impresión, de la distribución, nunca, hoy ahí sigue, dejamos de publicar el suplemento en papel. Y hay un hecho indiscutible. Cuando por razones de espacio se le comentaba a algún crítico o colaborador que su artículo o su columna tendría que ir en las páginas de internet del periódico, todos y así puedo afirmarlo, todos, no uno o dos, o tres, todos, pedían salir publicados en la edición en papel. Aparecer en la edición en papel significaba formar parte de otra categoría, superior. Por mucho que tratáramos de convencerlos de que, tal vez, en internet tendría más lectores, pues la difusión era universal y podría llegar al último y más perdido rincón del planeta, no había manera de convencerlos, querían publicarlo en papel.

La magia del papel. Desde finales del siglo XV, desde Gutenberg, el papel tiene, posee, un halo mágico, ver el artículo impreso, tocarlo, olerlo, casi saborearlo, no tenía comparación con la frialdad de la pantalla, con la lejanía de lo virtual. El papel es real, está vivo, como tal brilla y se oscurece, florece y se deteriora. Sí, una vida entre papeles, entre imprentas, entre pruebas y correcciones, entre lecturas y añadidos. Hoy, esa trayectoria sigue en pie, estos días asumo la dirección de **Revista de Occidente**, una revista mítica, creada por José Ortega y Gasset en 1923. Cuando esto escribo para mi admirado Marino Ayala, la revista está

pronta a cumplir, nada menos, cien años de existencia. Nos estamos quedando solos en el empeño de editarla en papel, pero cumpliremos los cien años con la edición en papel. No vivimos un gran momento para la revistas culturales, desde hace, al menos, una década, han desaparecido estupendas publicaciones dedicadas al arte, la literatura, el pensamiento, el cine, la arquitectura, la música. La implacable irrupción de las nuevas tecnologías, la crisis económica, la pandemia y el escaso apoyo tanto de las instituciones públicas como privadas han colaborado en esa terrible desaparición. Sin embargo, este tipo de publicaciones señalan el pulso y el nervio cultural de una sociedad, más cuando se amplía al vasto territorio de la lengua española, con más de quinientos millones de hablantes en todo el mundo.

Las muchas horas pasadas en la **La-fuente. Papelería y Objetos de Escritorio**, la relación familiar con José Luis Asenjo, la dirección general del **Libro, Archivos y Bibliotecas**, la dirección del **Instituto Cervantes**, la dirección de **ABC Cultural** y **Revista de Occidente**, las clases en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense y en el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset —clases en las que, siempre, la bibliografía recomendada a los alumnos está remitida a los libros y a los artículos y ensayos publicados en papel por las revistas especializadas—, son las etapas de una vida entre papeles, de un fervor que no ha disminuido ni un ápice, ni un centímetro, desde la lejanía de la infancia.

Por ello, fue un honor, un inmenso honor, que tras el fallecimiento de José Luis Asenjo, los órganos directivos de la **Asociación Hispánica de Historiadores del**



Foto facilitada por Fernando R. Latorre

José Luis Asenjo

Papel, y querría destacar aquí a Carmen Hidalgo Brinquis, me propusieran como presidente de dicha Asociación. En estos años, muchos, he tenido el privilegio de compartir, conocer, aprender, escuchar, en los Congresos y reuniones celebrados por la Asociación, una historia fascinante, un capítulo que me faltaba en el curriculum papelerero, la de su Historia, la de los momentos, técnicas, molinos e imprentas, filigranas, viajes y expertos que aportan siempre un centón de conocimientos, investigadores, estudiosos que ensanchan el campo de investigación y aportan a la sociedad una realidad insoslayable, la del papel y su honda trascendencia en la configuración y devenir de la civilización. El papel, esa vieja herramienta eterna a la que tanto debemos. ♦

*Director de **Revista de Occidente**

Director del Máster **Cultura Contemporánea del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset

Ondulados

del papel

Ondulados del Papel, S.A.
Fábrica de cartón ondulado y plancha

Partida Camp de l'Or, s/n
 03450 Banyeres de Mariola - Alicante
 Tel.: 96 556 62 00 • Fax: 96 656 71 86

Jornada conmemorativa del XXV aniversario del primer Congreso de Historia del Papel en la Península Ibérica

JUAN ANTONIO MONTALBÁN

El 15 de octubre del 2021 se celebró en Madrid el XXV Aniversario de nuestro primer Congreso de Historia del Papel, que fue allá por 1995. En principio el evento estaba programado para junio de 2020 pero la pandemia impidió que se llevase a cabo en el tiempo que le hubiera correspondido. La sede de este encuentro fue el Museo de la Imprenta Municipal – Artes del Libro de Madrid.

El día, repleto de actividad, se inició con la bienvenida de nuestro presidente, Fernando Rodríguez Lafuente que hizo un elocuente repaso de la historia de la Asociación y sus Congresos.

Seguidamente tuvo lugar la Asamblea General de la AHHP, donde se trataron diversos temas de interés, se votaron varias resoluciones para su buen funcionamiento, y se realizaron nuevos nombramientos para la Junta Directiva, todo ello con la aprobación de los asistentes.

A media mañana y a cargo de sus administradores, M.^a Dolores Díaz de Miranda, Carmen M.^a Alonso y J. A. Montalbán, se hizo la presentación de la nueva web de la AHHP, <https://ahhp.es/>, con la explicación de sus características, secciones y funcionamiento.

El final de la mañana se dedicó a la elección de la sede del próximo Congreso. Tras considerar las diversas opciones se eligió Toledo como el lugar para el XIV Congreso de la AHHP en 2023. Desde FILIGRANES animamos a cuantos quieran participar en él a que lo hagan y que presenten sus trabajos que son los que van

dando forma y entidad a nuestra historia del papel.

Ya por la tarde, nuestra secretaria general, M.^a Carmen Hidalgo hizo un recorrido de todas las actividades realizadas por la AHHP desde su creación hasta la actualidad.

Con posterioridad se rindió un homenaje a todas las personas que fueron responsables de la organización de todos los congresos. Labor que a veces suele pasar desapercibida pero que es de vital importancia para su buen desarrollo.

Como colofón, el día se completó con varias actividades lúdico-culturales, visita al Museo de San Isidro «Los orígenes de Ma-

drid», un paseo por el Madrid de los Austrias donde se contó como excepcional guía con el director del Museo de la Imprenta Municipal don Francisco José Marín Perellón.

Una jornada de reencuentro de viejos y nuevos amigos de la AHHP donde además de rememorar nuestro pasado se plantaron nuevas bases para su continuidad, que esperamos sea fructífera y duradera. ❖

*Socio de AHHP



Foto: Marino Ayala Campián

PUBLICACIONES

Eldua 1920-2020

La originaria Papelera Calparsoro, actualmente Ahlstrom-Munksjö, de Eldua, acaba de cumplir 100 años de intensa dedicación a la industria papelera.

Para su memoria y celebración, la fábrica ha publicado un sencillo folleto donde brevemente refleja la historia de la empresa y su filosofía, así como aspectos relevantes sobre los que soporta su identidad y existencia, como son: agua, Eldua, celulosa, papel, color, bobina, comunidad y responsabilidad.

«Calparsoro en 1920, Ahlstrom - Munksjö en 2020». Un siglo con diferentes nombres pero un mismo ser. Nada más apropiado que hablar de esta identidad para explicar un recorrido de 100 años. Además, hablar de los años venideros es, también, hablar de lo que somos. Porque es nuestra identidad la que nos mostrará el camino para poder seguir ofreciendo nuestros años al papel».

Un sencillo pero interesante documento que sirve de recordatorio del pasado pero con perspectiva hacia el futuro, en un complicado año donde la pandemia Covid-19 ha nublado y dificultado la celebración de este histórico acontecer papelero.



MUSEO CASA de la MONEDA

C/ Doctor Esquerdo nº36 - 28009 Madrid
Autobuses: líneas 2, 28, 30, 56, 71, 143 y circular
Metro: O'Donnell (línea 6) - Goya (líneas 2, 4)

Teléfono: 91 566 65 44 Fax: 91 566 68 09
[museocasadelamoneda@fnmt.es](mailto:museocasadelamoneda.fnmt.es)
www.museocasadelamoneda.es

Síguenos en redes:



HORARIOS

Martes a Viernes de 10:00 h. a 20:00 h.
Sábados, Domingos Y Festivos de 10:00 h. a 14:15 h.
Cerrado los lunes, incluidos festivos y los días:
24, 25 y 31 de diciembre del 2021.

ENTRADA GRATUITA

LA TIENDA DEL MUSEO

www.fnmt.es/tienda



SÍ, son reutilizables y se reutilizan

Nueve de cada diez
consumidores reutilizan
las bolsas de papel:

- ➔ El 45% para volver a comprar
- ➔ El 46% para llevar sus cosas
- ➔ El 56% para guardar enseres
- ➔ De media las reutilizan 3 veces

*Estudio de LinkQ realizado sobre hombres y mujeres de 18 a 65 años
en Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en marzo de 2022.*



RENOVABLE



BIODEGRADABLE



REUTILIZABLE



RECICLABLE

AHORA SE LLEVA

labolsadepapel.com