

Incidencia de los medios de reproducción en la evolución de la ilustración gráfica

DAVID HERAS EVANGELIO

EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos
Departamento de Dibujo

INCIDENCIA DE LOS MEDIOS DE REPRODUCCIÓN EN LA EVOLUCIÓN DE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA

Realizado por:
David Heras Evangelio

Dirigido por:
M^a Blanca Rosa Pastor Cubillo

Diciembre 2011



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA





Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

© David Heras Evangelio

Primera edición, 2012

© de la presente edición:
Editorial Universitat Politècnica de València
www.editorial.upv.es

ISBN: 978-84-8363-977-1 (versión impresa)

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

A María Teresa, Nuria, Remedios
y, por supuesto, a Maite.

Me gustaría agradecer el apoyo que me han ofrecido todos aquellos que me han acompañado durante el largo proceso de investigación que concluye con la presentación de esta tesis doctoral. Este trabajo hubiese sido imposible sin la generosa colaboración de mi directora de tesis Blanca Rosa Pastor Cubillo, a la que quiero agradecer muy sinceramente su implicación, y de Fernando Evangelio.

De los aciertos que pueda haber en estas páginas tienen gran parte de responsabilidad mis compañeros de profesión Gerardo Sanz, Henry Climent, Carlos Maiques, Elida Maiques, Pau Domingo, Carlos Ortín y, de manera especial, Nacho Casanova, cuyas aportaciones han sido decisivas; así como mis compañeros docentes Jonay Cogoyos, Nuria Rodríguez, Geles Mit y Mar Hernandez de los que aprendo constantemente. Me gustaría dar las gracias, también, a mis padres y a mis hermanos por su apoyo incondicional. Y a Maite Vaquero por sus aportaciones en este proyecto y más allá. Me siento afortunado por compartir la vida con todos vosotros.

Gracias finalmente a aquellos ilustradores y escritores que contribuyen a enriquecer este mundo y, especialmente, a los lectores.

INCIDENCIA DE LOS MEDIOS DE REPRODUCCIÓN EN LA EVOLUCIÓN DE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA

Sinopsis

La ilustración gráfica es una disciplina en la que concurren intereses estéticos, informativos y de conocimiento, capaz de hacernos entender de manera complementaria un texto, ya sea éste de naturaleza literaria, científica, publicitaria o de cualquier otra índole e incluso de transmitir ideas o sensaciones, que en ocasiones el propio texto no alcanza a comunicar. No obstante, pese a su riqueza plástica y temática, los estudios en torno a la misma son más bien escasos.

Los objetivos específicos de nuestra hipótesis son los siguientes:

- Detectar y analizar los diferentes medios de reproducción con los que ha contado la ilustración a lo largo de la historia.
- Analizar la incidencia de los medios de reproducción en la gráfica de la ilustración, su forma de operar y su función social.
- Acotar y definir las singularidades de las diversas corrientes estilísticas y los diferentes ámbitos de actuación de la ilustración.

Así pues, la presente tesis se estructura en cinco capítulos que establecen las fronteras de los diferentes periodos evolutivos de esta disciplina.

La metodología establecida para abordar nuestra tesis está condicionada, principalmente, por el amplio periodo histórico y espacio geográfico que abarcamos y la escasez de bibliografía específica. Ante estas dificultades hemos recurrido a fuentes bibliográficas que tratan nuestro tema de manera tangencial, siendo determinantes diversos

estudios de la historia del arte, de la cultura, del libro, del grabado, de los medios de reproducción, de la prensa, del cartel, de la publicidad o de la fotografía, así como diversos manuales relativos a estos temas tanto contemporáneos como del pasado y, por supuesto, al análisis de las obras paradigmáticas que han contribuido a su progreso. Consideramos, así mismo, que este análisis nos lleva a conocer en primera instancia el papel que desempeña la ilustración en la sociedad y esperamos que este esfuerzo de documentación resulte útil para apreciar esta disciplina de tan hondo calado y presencia social.

Como idea fundamental y concluyente podemos afirmar que las claves de la evolución de la ilustración han estado marcadas por ciertos hechos determinantes que nos atrevemos a definir como hitos que cambian el curso y discurso de su historia. Así mismo pensamos que la mayor aportación de la presente tesis es reunir una serie de reflexiones que, en correspondencia con las demás disciplinas artísticas y desde la consideración del papel de la imagen impresa, presenta diferentes aspectos de la ilustración gráfica ayudando a entender esta disciplina y su evolución.

Finalmente, cabe recalcar que respondiendo a nuestro objetivo hemos elegido la opción de abordar este estudio en torno a la incidencia de los diferentes medios de reproducción en el aspecto plástico de la ilustración, su forma de operar y su función social; y esperamos que este enfoque sea útil para futuras investigaciones.

INCIDÈNCIA DELS MITJANS DE REPRODUCCIÓ EN L'EVOLUCIÓ DE LA IL·LUSTRACIÓ GRÀFICA

Sinopsi

La il·lustració gràfica és una disciplina en la qual concorren interessos estètics, informatius i de coneixement, capaç de fer-nos entendre de manera complementària un text, ja sigui aquest de naturalesa literària, científica, publicitària o de qualsevol altra índole i fins i tot de transmetre idees o sensacions que de vegades el mateix text no arriba a comunicar. No obstant això, malgrat la seva riquesa plàstica i temàtica, els estudis al voltant de la mateixa són més aviat escassos.

Els objectius específics de la nostra hipòtesi són els següents:

- Detectar i analitzar els diferents mitjans de reproducció amb els que ha comptat la il·lustració al llarg de la història.
- Analitzar la incidència dels mitjans de reproducció en la gràfica de la il·lustració, la seva forma d'operar i la seva funció social.
- Acotar i definir les singularitats de les diverses corrents estilístics i els diferents àmbits d'actuació de la il·lustració.

Així doncs, la present tesi s'estructura en cinc capítols que estableixen les fronteres dels diferents períodes evolutius d'aquesta disciplina.

La metodologia establerta per abordar la nostra tesi està condicionada, principalment, per l'ampli període històric i espai geogràfic que abastem i l'escassetat de bibliografia específica. Davant aquestes dificultats hem recorregut a fonts bibliogràfiques que tracten el nostre tema de manera tangencial, sent determinants diversos estudis de la història

de l'art, de la cultura, del llibre, del gravat, dels mitjans de reproducció, de la premsa, del cartell, de la publicitat o de la fotografia, així com diversos manuals relatius a aquests temes tant contemporanis com del passat i, per descomptat, a l'anàlisi de les obres paradigmàtiques que han contribuït al seu progrés. Considerem, així mateix, que aquesta anàlisi ens porta a conèixer en primera instància el paper que té la il·lustració en la societat i esperem que aquest esforç de documentació sigui útil per apreciar aquesta disciplina de tan profund calat i presència social.

Com a idea fonamental i concloent podem afirmar que les claus de l'evolució de la il·lustració han estat marcades per certs fets determinants que ens atrevim a definir com a fites que canvien el curs i discurs de la seva història. Així mateix pensem que la major aportació d'aquesta tesi és reunir una sèrie de reflexions que, en correspondència amb les altres disciplines artístiques i des de la consideració del paper de la imatge impresa, presenta diferents aspectes de la il·lustració gràfica ajudant a entendre aquesta disciplina i la seva evolució.

Finalment, cal remarcar que responent al nostre objectiu hem triat l'opció d'abordar aquest estudi al voltant de la incidència dels diferents mitjans de reproducció en el aspecte plàstic de la il·lustració, la seva forma d'operar i la seva funció social, i esperem que aquest enfocament sigui útil per a futures investigacions.

IMPACT OF THE MEANS OF REPRODUCTION ON THE EVOLUTION OF GRAPHIC ILLUSTRATION

Abstract

Graphic illustration is a discipline where several interests converge: they are aesthetic, informative and of knowledge. This discipline has the capacity of making us understand a text in a complementary fashion; be it literary, scientific, advertising or any other kind of text. Illustration even transmits ideas or sensations that sometimes the text itself does not manage to communicate. However, and in spite of its plastic and thematic richness, studies on illustration are scarce.

The specific objectives of our hypothesis are the following:

- To detect and analyse the different means of reproduction that illustration counted with through history.
- To analyse the impact of the means of reproduction on the graphics of illustration, the way it operates and its social function.
- To set and define the singularities of the different style trends and the diverse areas of operation of illustration.

Hence, this doctoral thesis is structured in five chapters establishing the boundaries of the different evolutionary periods of this discipline.

The methodology established in order to tackle our thesis is conditioned mainly by the wide scope of the geographic space and historic period we study and by the scarcity of specific bibliography. Before these difficulties we have turned to bibliographic sources dealing tangentially with our subject. A decisive role has been played by a number

of studies on art history, culture, book production, engraving, means of reproduction, press, billboards, advertising, and photography; as well as different handbooks on these subjects, both contemporary and from the past. Along with these, of course, the analysis of paradigmatic works that have contributed to the progress of illustration has been essential. We consider that this analysis helps us to know, first and foremost, the role of illustration in society; we hope that this effort of documentation becomes useful to appreciate a discipline with such deep significance and social presence.

As a fundamental and conclusive idea we can state that the keys of the evolution of illustration have been determined by certain determining facts that we dare to define as milestones changing the course and discourse of its history. Also, we believe that the greatest contribution of the present thesis is to gather a series of reflections that, in correspondence with the rest of art disciplines and considering the role of the printed image, tackles different aspects of graphic illustration, helping to understand this discipline and its evolution.

Finally, we should highlight that, following our objectives, we have chosen to tackle the study of this discipline around the impact of the different means of reproduction in their plastic aspect, way of operation and their social function. We hope this approach becomes useful for future research.

"Hoy en día estamos presenciando casi una revolución en el mundo de la ilustración,(...)"

The art of illustration, 1894.

Henry Blackburn

Índice

Introducción	17
1. El libro antes de la imprenta	25
1.1 Del papiro al pergamino	26
1.2 El códice grecolatino	36
1.3 El periodo monástico	44
1.3.1 Miniatura bizantina	48
1.3.2 Miniatura celta	52
1.3.3 Miniatura carolingia	55
1.3.4 Miniatura otoniana	59
1.4 El libro sale del ámbito religioso	63
2. El nacimiento del libro impreso	75
2.1 El libro xilográfico	76
2.2 El negocio de Maguncia	83
2.3 La expansión de la imprenta	87
2.4 Plomo y madera. El origen de la edición ilustrada	89
2.5 La renuncia al color. Albrecht Dürer	96
2.6 Imágenes para la Reforma	103
3. Los inicios del libro moderno	109
3.1 Cambios estructurales en el libro	110
3.2 De la madera al metal	115
3.3 Conceptos y formas	117
3.3.1 Registro fidedigno	119
3.3.2 Surge el estereotipo	123
3.3.3 Nuevos esquemas mentales	126
3.4 Hacia un nuevo modelo	129
3.5 La dualidad de la ilustración	136
3.6 Surgimiento de la prensa periódica	143
4. La ilustración más allá del libro	151
4.1 El gran cambio socioeconómico	152

4.2	Multiplicación de los medios de reproducción	156
4.2.1	La imagen manual	157
4.2.1.1	Xilografía a contrafibra	157
4.2.1.2	La invención de la litografía	159
4.2.2	Imagen fotosensible y fotomecánica	163
4.2.2.1	Primeros ensayos fotográficos	164
4.2.2.2	Hacia el nuevo sistema fotomecánico	167
4.2.2.3	Implantación de los sistema de reproducción masiva	171
4.3	Imágenes para el pueblo	175
4.3.1	Opinión gráfica	176
4.3.2	Literatura de cordel	189
4.4	Imagen reclamo	194
5.	Nuevas formas y medios	217
5.1	Capital y cultura de masas	219
5.2	Ilustración y vanguardias	221
5.2.1	Expresionismo	221
5.2.2	Futurismo	232
5.1.3	Constructivismo	236
5.2.4	Dadaísmo	241
5.3	Registro popular	245
5.3.1	Art Decó	245
5.3.2	Imágenes para la guerra	250
5.3.4	La edad dorada del realismo	252
5.3.5	Cambio de rumbo	258
5.4	El centro se desplaza	260
5.4.1	Ilustración conceptual	262
5.4.2	Reinterpretación de formas	266
5.4.3	Ilustración contracultural	273
5.5	La era digital	278
5.5.1	Tecnología digital	278
5.5.2	Píxel y vector	282
	Conclusiones	289
	Bibliografía	295

Introducción

La ilustración gráfica es una disciplina en la que concurren intereses estéticos, informativos y de conocimiento, capaz de hacernos entender de manera complementaria un texto, ya sea éste de naturaleza literaria, científica, publicitaria o de cualquier otra índole e incluso de transmitir ideas o sensaciones que en ocasiones el propio texto no alcanza a comunicar. La variedad temática y formal es uno de los rasgos distintivos de esta disciplina que a lo largo de la historia ha desempeñado diferentes funciones, actuando sin duda como fiel testigo y reflejo de cada época. Dentro de su amplia tipología podemos distinguir, por ejemplo, entre ilustración descriptiva, habitualmente ligada a las ciencias; ilustración simbólica o conceptual, tradicionalmente asociada a la publicidad y la prensa; e ilustración narrativa, comúnmente empleada en el ámbito literario y más recientemente protagonista indiscutible en los libros destinados al público infantil.

No obstante, pese a la riqueza plástica y temática de esta disciplina los estudios en torno a la misma son más bien escasos. A partir de la ruptura que se produce en el modo de valorar la creación artística en el siglo XVIII y debido, según sostiene Larry Shiner¹, a la importancia que a partir de entonces se le ha otorgado a la autonomía de la obra, la ilustración viene siendo considerada una parcela secundaria del arte. A veces vista como un mero elemento decorativo y, en el mejor de los casos, como un medio de expresión subordinado al texto y en consecuencia carente de valor propio. A su vez, se ha procedido recurrentemente a presentar y valorar ciertas produccio-

1 Véase Shiner, Larry: 2010. p. 22-30.

nes artísticas siguiendo un criterio adulterado de autonomía, despojándolas del entorno para el que han sido creadas y obviando la función que originalmente se les asignó. Muestra de ello son, por ejemplo, la gran cantidad de grabados que, habiendo sido sustraídos de los libros en los que aparecieron publicados como ilustraciones, se nos presentan insistentemente como obras independientes.

Por otra parte, tal y como señala Román Gubern, nuestro prejuicio cultural que antepone un absoluto dominio logocéntrico, ha propiciado que la valoración de la ilustración como disciplina capaz de generar y transmitir conocimiento, se haya visto continuamente cuestionada.² Sin embargo no deja de llamarnos la atención que en el periodo histórico conocido como Ilustración, Diderot y d'Alembert, autores de la obra paradigmática que lo representa, decidiesen depositar en la imagen toda su confianza para garantizar su pleno entendimiento.

Finalmente cabe destacar que es en el siglo XVII cuando se empieza a desarrollar la teoría de las jerarquías de la imagen, convirtiéndose en un fenómeno que, según sostiene J.A. Ramírez, guarda una estrecha relación con la aparición de los primeros comerciantes y coleccionistas especializados de arte, provocando que desde entonces el valor artístico y económico se hayan aliado en el campo iconográfico.³ De modo que la condición de obra reproducible inherente a la ilustración hace que ésta se convierta en un producto poco atractivo para las leyes del mercado frente a la obra única, trasladándose esta depreciación mercantil a su valoración artística.

Por todo ello nos encontramos ante una disciplina que pese a su valor plástico, su indudable capacidad para generar y transmitir conocimiento y su incuestionable alcance social, o precisamente debido a ello, en muy raras ocasiones ha sido justamente valorada

2 Véase Gubern, Román: 1987, p. 55.

3 Véase Ramírez, J.A.: 1992, p. 31-32.

y estudiada. No obstante, el principal objetivo de la presente tesis no es postularla como categoría, tampoco demostrar su capacidad de generar y transmitir conocimiento, ni medir su alcance social. Nuestro objetivo, como se verá, es tal vez menos ambicioso y sin duda bastante más pragmático. Sin embargo hemos considerado oportuno mencionar aquí estos asuntos pues aparecen tratados de manera tangencial en el presente estudio. Nuestro fin último es trazar un recorrido histórico que nos ayude a detectar y analizar los momentos claves en la evolución de la ilustración, para lo que resulta imprescindible entender los cambios que a lo largo de la historia ha vivido el libro impreso, medio en el que originalmente empiezan a sentarse sus bases, así como la prensa y la publicidad.

El presente estudio parte del interés del autor por la ilustración gráfica, ámbito en el que centra su producción artística y cuyo interés se refleja, también, en gran parte de sus actividades académicas. Podemos destacar varios aspectos que han contribuido indudablemente a definirlo. Por una parte, el autor cursó la especialidad de grabado, lo cual unido a su práctica profesional propicia un análisis de las técnicas de producción y reproducción que contempla tanto aspectos teóricos como prácticos, desde el conocimiento de primera mano. Así mismo, vemos interesante destacar la pertenencia del autor a la Asociación Profesional de Ilustradores Valencianos, hecho que le ha permitido estar en continuo contacto con diferentes ilustradores así como participar en jornadas y debates en torno al tema tratado. Finalmente, cabe destacar que la presente investigación se inicia cuando el autor finaliza los estudios de doctorado hace quince años, de modo que este tiempo ha servido para madurar el planteamiento sin urgencias, reevaluar el material objeto de estudio en profundidad, así como revisar las argumentaciones a la luz de los más recientes estudios.

La hipótesis de la que partimos se fundamenta en la idea de que las diferentes técnicas y medios de reproducción de los que se ha valido

la ilustración a lo largo de la historia han condicionado inevitablemente su lenguaje al tiempo que han contribuido a definir sus funciones. De manera que mediante este hilo conductor pretendemos detectar los momentos fundamentales en la evolución de los usos y las formas de la ilustración, al tiempo que constataremos que la nueva cultura verbal-visual en la que estamos sumidos muestra una clara continuidad con los medios de comunicación impresos históricos. Es muy significativo que en el nuevo medio, Internet, en el que se están produciendo actualmente los avances más significativos en los códigos de comunicación, la ilustración esté desempeñando un papel protagonista.

Los objetivos específicos de nuestra hipótesis son los siguientes:

- Detectar y analizar los diferentes medios de reproducción con los que ha contado la ilustración a lo largo de la historia.
- Analizar la incidencia de los medios de reproducción en la gráfica de la ilustración, su forma de operar y su función social.
- Acotar y definir las singularidades de las diversas corrientes estilísticas y los diferentes ámbitos de actuación de la ilustración.

La metodología establecida para abordar nuestra tesis está condicionada, principalmente, por el amplio periodo histórico y espacio geográfico que abarcamos y la escasez de bibliografía específica ya mencionada; no obstante, conviene recalcar como hecho significativo que gran parte de la misma proviene del ámbito anglosajón. Ante estas dificultades hemos recurrido a fuentes bibliográficas que tratan nuestro tema de manera tangencial, siendo determinantes diferentes estudios de la historia del arte, de la cultura, del libro, del grabado, de los medios de reproducción, de la prensa, del cartel, de la publicidad o de la fotografía, así como diversos manuales relativos a estos temas tanto contemporáneos como del pasado.

Hemos procurado, a su vez, realizar esta selección de obras desde una pluralidad que nos ayudase a contrastar diferentes puntos de vista. Finalmente, cabe destacar, que pese a la imposibilidad de realizar un estudio de campo pormenorizado, sí hemos consultado y analizado las fuentes y el material comentado de primera mano y, en su defecto, nos hemos servido de reproducciones.

La presente tesis doctoral se estructura en cinco capítulos de los que señalamos a continuación sus palabras clave.

1. El libro antes de la imprenta: papiro, pergamino, códice, miniatura, narrativa, color, naturalismo, simbolismo, letra capitular y decoración.

2. El nacimiento del libro impreso: papel, xilografía, tipos móviles, imprenta, blanco y negro, trama y caricatura.

3. Los inicios del libro moderno: tipografía, grabado en metal, registro fidedigno, estereotipo, esquema, ciencia, ilustración, dualidad, decoración, superficialidad, prensa periódica y recurso.

4. La ilustración más allá del libro: contrafibra, litografía, fotografía, fotomecánica, medios de masas, caricatura, denuncia, prensa, cartel, popular, publicidad y color.

5. Nuevas formas y medios: offset, cultura de masas, vanguardias, guerra, realismo, planteamiento conceptual, reinterpretación, contracultura, píxel, vector, Internet y comunicación.

Antes de abordar la lectura de este estudio nos queda por hacer un par de observaciones. La primera tiene que ver con la presentación de las obras comentadas. A fin de facilitar la lectura hemos procurado no interrumpir el texto con llamadas a las figuras, por ello hemos procurado situarlas siempre en la misma página que se comentan,

al mismo tiempo y para no redundar informativamente hemos procurado redactar los pies de foto de la manera más sintética posible. El orden que hemos establecido es citar primeramente el nombre del autor de la imagen, a continuación el título de la ilustración (si esta lo tuviera), seguidamente del título de la publicación en que aparece y finalmente la fecha de su edición. En el caso de los carteles y por razones obvias, tan solo hemos indicado el autor y su fecha de publicación. Así mismo queda un reducido grupo de imágenes, cuyos pies de foto hacen referencia sencillamente a lo mostrado, ya que el resto de información se encuentra en el propio texto.

Por otra parte, queda aclarar el motivo por el que hemos decidido remontarnos a tiempos anteriores a la aparición de la imprenta pese a que el título de la presente tesis centra su interés en los medios de reproducción. Mirando atrás, vemos que a partir del siglo XV el horizonte europeo se amplía físicamente a través de los diferentes descubrimientos geográficos, pero si esta ampliación de fronteras es trascendental para el devenir de la humanidad, no lo es menos la que paralelamente se produce en el ámbito del conocimiento gracias a la interacción entre texto e imagen. Según Marshall McLuhan este momento supone incluso un nuevo estadio en la evolución del hombre.¹ La imprenta desencadena una revolución cuyos efectos relaciona Elizabeth Einsenstein “con el aumento de la incidencia de los actos creativos, con la transformación interna de las tradiciones especulativas, con intercambios entre intelectuales y artesanos (...)”² La accesibilidad, difusión y pluralidad del conocimiento, características implícitas del libro impreso, crean un nuevo orden en el pensamiento y el arte en el que, bajo nuestro punto de vista, la ilustración desempeña un papel protagonista.

1 En el propio subtítulo de su libro *La Galaxia Guttemberg* llega a proponer la figura del “Homo Typographicus”. McLuhan, Marshall: 1985.

2 Einsenstein, Elizabeth: 1994, p. 242.

Desde entonces y hasta hoy el binomio formado por la imagen y la palabra no ha cesado de renovarse en función de los avances tecnológicos, trascendiendo incluso el propio ámbito del libro. No obstante consideramos imprescindible revisar su historia remontándonos a su predecesor -el libro manuscrito-, pues nos servirá para entender la magnitud de los cambios que trae consigo la imprenta, al tiempo que constataremos las semejanzas existentes entre aquel momento histórico y la presente revolución de los medios de difusión y comunicación desencadenada por la tecnología digital.

1. El libro antes de la imprenta

Son muchos los manuales y enciclopedias que definen los orígenes del libro bajo un punto de vista etimológico, desde esta perspectiva parece apropiado considerar la madera como su origen más remoto. Recordemos que la palabra que designa al libro en griego, *biblos*, y en latín, *liber*, significan originalmente corteza de árbol. Idéntica referencia a la madera, en este caso concreto al haya, encontramos en la designación de la palabra *bokis*, como raíz del término por el cual se refieren al libro tanto alemanes, *buch*, como ingleses, *book*. Del mismo modo, el carácter que emplean los chinos para referirse al libro representa una serie de tablillas de bambú, una vez más madera, unidas entre sí.

Es cierto que ya en el III milenio a.C. en Mesopotamia se emplean planchas de arcilla sobre las que escribir, y que se han encontrado numerosos y muy remotos ejemplos de piedras empleadas como soporte para la escritura, así como placas de bronce, pero consideramos que al no cumplir una de las características esenciales del libro, su manejabilidad, no deberían tenerse en cuenta como tales.

En cualquier caso, incluso la madera, pese a que, por su formato y disposición tiene una clara vocación de objeto portable, aún dista mucho del concepto que actualmente tenemos del libro. Así pues, podríamos encontrar en el uso del papiro y posteriormente del pergamino el antecedente más cercano del libro.

1.1 Del papiro al pergamino

La gran mayoría de los papiros³ que se conservan procede de Egipto, el más antiguo data del II milenio a. C. aunque, tal y como se deduce por el estudio de algunos jeroglíficos, su uso se remonta a mucho antes. El papiro se extiende por el mundo griego y el imperio romano sobreviviendo hasta el siglo X de nuestra era, sin embargo su uso es muy restringido a partir de la invención del pergamino.

El papiro se presenta enrollado y se lee desenrollándolo en dirección horizontal, está dividido en columnas y se acostumbra a escribir únicamente en el lado cuyas fibras están dispuestas horizontalmente. El más antiguo que se conserva ilustrado es el *Papiro Ramesseum*⁴ datado en torno al año 1971 a.C., su texto, compuesto por jeroglíficos

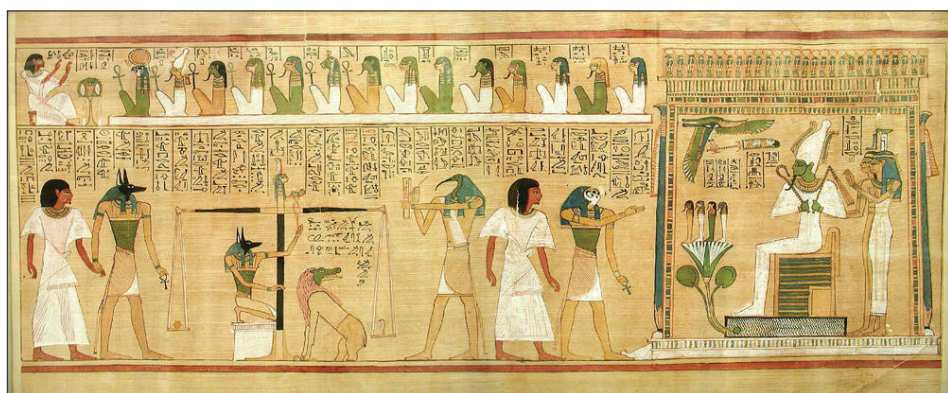


Fig. 1: Anónimo, *Libro de los Muertos de Hunefer*, 1280 a.C.

3 Para confeccionar este soporte se extrae la pulpa de la planta que le da nombre (que crece en las orillas del Nilo), dispuestas por capas en sentido transversal. Se encolan, y prensan, dejándolas secar al sol, para finalizar cortándolas en formatos de una altura aproximada de entre 15 y 17 centímetros y una longitud variable. Para escribir se suelen emplear cañas cortadas en bisel o plumas de pájaros. Véase Labarre, Albert: 2002, p. 14.

4 También conocido como *Papiro Dramático de Ramesseum*, contiene la obra de teatro escrita para celebrar la ascensión al trono de Sesostri I. Véase Panyell, Imma (Consulta 20 de agosto 2008). Disponible en <http://www.asnabi.com/revista-tk/revista-tk-17/34panyella.pdf>-número 17 diciembre 2005.

lineales organizados en estrechas columnas verticales, ocupa las cuatro quintas partes superiores del papiro, mientras que la parte inferior está reservada para las ilustraciones, tan sintéticas que tienen la apariencia de jeroglíficos ampliados; aunque la mayoría de los libros de papiro que ha llegado hasta nosotros son los popularmente llamados *Libro de los Muertos*⁵, se trata de un texto funerario compuesto por un conjunto de fórmulas mágicas, que según la mitología egipcia, protege y ayuda al difunto en su estancia en el inframundo o *Duat* a superar el juicio de Osiris o *Asir*⁶ y viajar al paraíso o *Aaru*.

La autoría de la plegaria del *Libro de los Muertos* se le atribuye tradicionalmente al sabio y adivino Dyedefhor y su redacción data del Imperio Nuevo, aunque para encontrar sus orígenes hay que remontarse al Imperio Antiguo, así pues, las sucesivas transformaciones traen hasta nuestros días textos funerarios de todas las épocas de la historia de Egipto. Podemos diferenciar tres versiones del *Libro de los Muertos* que se suceden a través de la historia. La versión heliopolitana redactada por los sacerdotes de Heliópolis para los faraones, de carácter netamente solar y que promueve la teología del dios Ra. La versión tebana, escrita en jeroglíficos y posteriormente en hierático, no sólo destinada para los faraones sino también para ciudadanos particulares. Y la versión saíta, en donde se fijan el orden de los capítulos que van a permanecer invariables hasta el final del Periodo Ptolemáico.

Actualmente conocemos un total de 192 capítulos de este texto pero no existe un solo papiro que los comprenda a todos, por otra parte, el

5 Originariamente *Peri Em Heru*. Se conoce actualmente con el nombre dado por su primer traductor, el egiptólogo alemán Karl Richard Lepsius, quien editó y publicó el facsímil *Das Todtenbuch der Ägypter* (1842). Para profundizar en este tema véase Budge, E. A. Wallis: 2007.

6 Dios de la resurrección, la vegetación y la agricultura; símbolo de la fertilidad y regeneración del Nilo; preside el tribunal del juicio de los difuntos en la mitología egipcia. Se le representa, casi siempre, momificado, con el rostro de color verde o negro, con una corona, el cayado y el látigo o el cetro, también, ocasionalmente se le asigna forma de pez.

número de capítulos varía según el poder adquisitivo de cada difunto y en consecuencia la extensión del papiro. De entre ellos el capítulo más popular es el titulado “Fórmula para entrar en la sala de las dos *Maat*”, en el cual el difunto se presenta ante el tribunal de *Asir* al objeto de que se pese su conciencia y moralidad.

La versión más completa del *Libro de los Muertos* que se conoce hasta la fecha es la de *Ani*,⁷ de 23,6 metros de longitud, junto a la de *Aufanj* de 19 metros y que consta de 165 capítulos, mientras que por su antigüedad destacan las de *Iuya*, *Ja* y *Nu*, las ilustraciones que podemos contemplar en estos u otros papiros no se diferencian prácticamente en nada del resto de pinturas egipcias, de hecho, ni siquiera el cambio de formato afecta a ninguno de los aspectos plásticos o conceptuales. Somos conscientes también, de lo poco común que es emplear el término ilustración para referirse a estas imágenes, sin embargo, estamos plenamente convencidos de su ido-

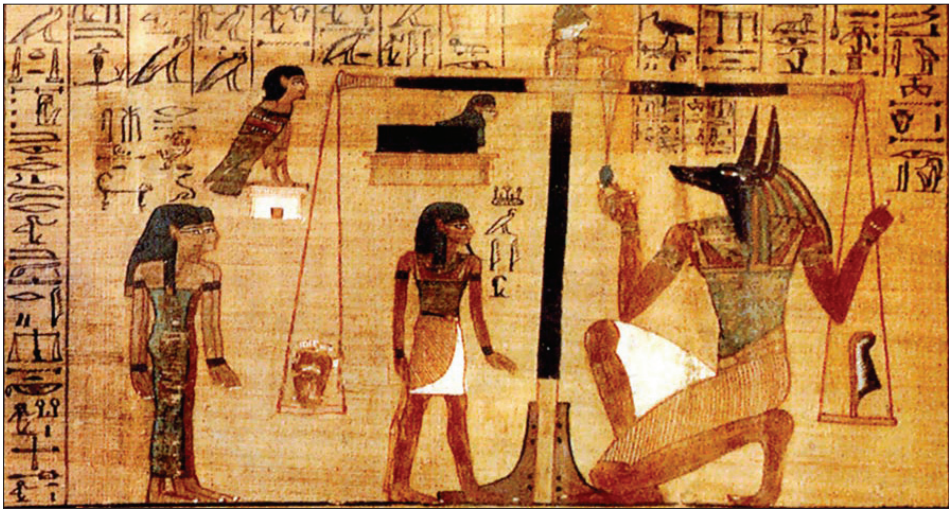


Fig. 2: Anónimo, *Libro de los Muertos de Ani*, 1300 a.C.

7 Realizado para el escriba real Ani, de la dinastía XIX. Actualmente se encuentra en el British Museum, registro nº 10.470. Fue traducido por Ernest Wallis Budge, y publicado en 1895.

neidad para referirnos a ellas, pues la relación complementaria que establecen con el texto es una de las premisas fundamentales del presente estudio para definir esta disciplina. Conviene subrayar que debido a la semejanza de estas imágenes con las pinturas al fresco no podemos hablar de una ilustración con lenguaje gráfico propio. Aclarado este punto, vemos conveniente repasar brevemente algunos aspectos básicos del arte egipcio para entender la importancia de un hecho que es significativo y habitual en el ámbito de la ilustración, su libertad expresiva.

Como decíamos, las formas y procedimientos en las ilustraciones de los papiros son idénticas a las de los frescos, así, encontramos en estas imágenes de carácter eminentemente simbólico los mismos cánones y estrictas reglas. Las representaciones son siempre bidimensionales y frontales, a excepción de las figuras humanas que siguen un canon muy particular: con el rostro, brazos y piernas de perfil, mientras que el tronco y el ojo están dispuestos de frente. La jerarquía en la representación es absoluta, y las figuras de dioses y faraones predominan en las primeras épocas aunque posteriormente, también se representan otros personajes relevantes, de manera que el tamaño con el que son dibujados guarda una relación directa con su importancia social, así el faraón es el personaje más alto en las escenas familiares, donde sus mujeres, hijos y enemigos son más pequeños; mientras que es representado generalmente del mismo tamaño en presencia de los dioses.

El carácter eminentemente simbólico de las ilustraciones conlleva la ausencia de fondos, se recurre únicamente a aquellos elementos imprescindibles para contextualizar la escena. Todo aquello que se representa cumple una función específica en la narración explicativa que por otra parte, suele estar claramente dividida en escenas con el fin de secuenciarla. Cada color de su reducida gama cromática tiene un significado concreto y un uso específico y se aplica siempre de manera uniforme huyendo de gradaciones tonales o de medios tonos.

Recordemos que en la época de Amarna, o en los temas de animales, como las famosas “ocas de Meidum”, se permite cierta libertad expresiva, así como elementos ornamentales.

La ilustración, como el resto del arte egipcio, está absolutamente condicionada por el hermético entorno en el que se desarrolla, ya que teniendo en cuenta el amplio periodo del que tenemos muestras constatamos que no se producen grandes cambios y, cuando se dan, son sobre sus propias formas. Por otra parte, la mayoría del arte es soporte de una iconografía religiosa y de poder cuya finalidad es transmitir un mensaje de la forma más clara posible. El artista, a diferencia del arquitecto, es un personaje anónimo, de segunda categoría por dedicarse a una actividad manual, de él no se espera iniciativa creadora ni originalidad, sino precisión en el cumplimiento de todas las pautas preestablecidas, es por ello que apenas encontramos diferencias entre unas y otras muestras.

Del mismo modo que sucede con las formas, los contenidos están totalmente condicionados ya que se trata de un arte casi exclusivo, como hemos dicho, de la Iglesia y el Estado, que en la cultura egipcia son lo mismo. Así, el faraón, su corte de nobles y los sacerdotes son sus principales clientes, y quienes marcan los temas de un arte oficial que se desarrolla en virtud de una religión cuya base no es el dogma, sino que se asienta sobre los ritos, los cultos y las fórmulas para presentarse ante los dioses, que a la postre son las escenas representadas. Su religión es toda una actitud social, es la propia vida y sobre la que discurren todos los temas del arte. En los talleres oficiales, en torno a los palacios y los templos, es donde se forman los grandes artistas y se producen las grandes obras.

Sin embargo, los talleres oficiales conviven con otros de carácter privado destinados a clientes no relacionados con la monarquía de los que, lamentablemente se conservan muy pocas obras debido a que en ellos se emplean materiales de peor calidad y a que sus

destinatarios no cuentan con las mismas posibilidades para custodiar las obras. En cualquier caso, son suficientes para constatar, que fuera del arte oficial, los temas e incluso las formas cambian significativamente alcanzando cotas de libertad impensables para el arte áulico. Este rasgo de libertad al que nos referíamos anteriormente podemos encontrarlo a lo largo de la historia en todas aquellas obras producidas fuera del ámbito oficial y del que la ilustración, por diferentes motivos, se ha beneficiado en multitud de ocasiones. A este tipo de talleres no oficiales debemos obras como las de Deir el Medina en la región de Tebas, donde se han encontrado diversas representaciones humorísticas y satíricas dibujadas en ostraca⁸, y en las que se desafía al faraón o se ridiculiza a los nobles que suelen ser representados bajo el aspecto de animales, sobre todo gatos, ratones y ocas; y obras, también, como el llamado papiro erótico de Turín. En este papiro la cara anterior está ocupada por escenas en las que diversos animales aparecen en actitudes humanas, como conducir un carro o llevar un rebaño al mercado, mientras que los dos tercios de la izquierda están ocupados por una docena de escenas sexuales muy explícitas, no exentas de humor. El autor hace caso omiso a los cánones clásicos para representar a las bellas mujeres y hombres de miembros descomunales que protagonizan estas escenas. Una de estas ilustraciones representa a un grupo de prostitutas trasportando el cuerpo de un hombre agotado después de mantener relaciones mientras que en otras, se representan diferentes y acrobáticas posturas para la práctica del coito. Se supone que el papiro narra mediante la simbiosis del texto y las imágenes las aventuras de un visitante a un burdel de Tebas, aunque esto no se sabe con seguridad, pues los textos están muy deteriorados.

8 Término que en el Antiguo Egipto designaba los fragmentos de cerámica sobre los que el escriba esbozaba un dibujo o un texto ya que el elevado el coste del papiro no le permitía ser utilizado para las notas no oficiales, los dibujos explicativos y mucho menos los satíricos.

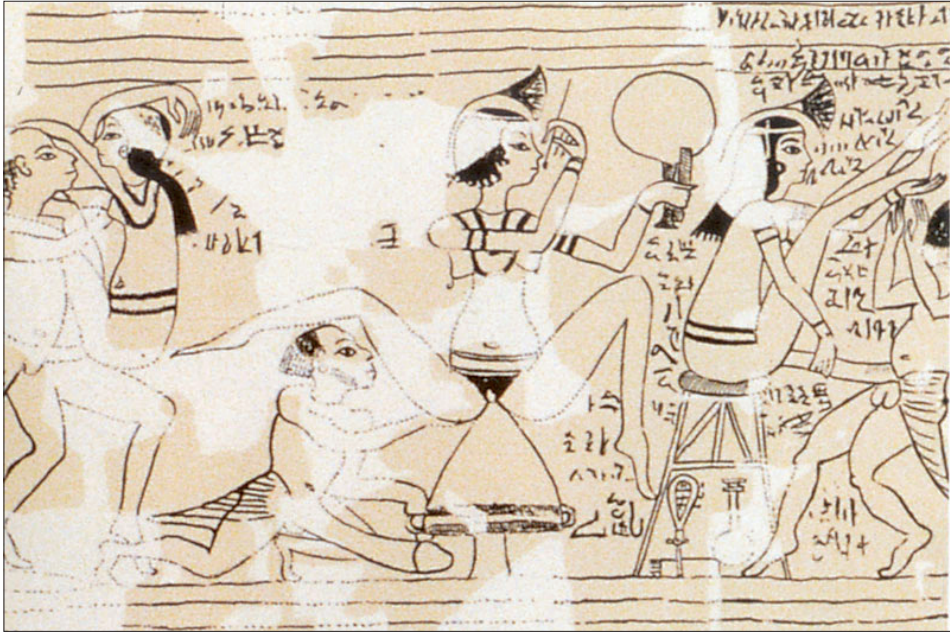


Fig. 3: Anónimo, *Papiro erótico de Turín* (calco), siglo XVI a.C.

Lo destacable de estas obras es el hecho de que tanto el tema como el aspecto formal difieren notablemente del arte oficial y éste es un rasgo que, aún siendo conscientes de que no es exclusivo del ámbito de la ilustración, se da con relativa frecuencia en esta disciplina por diferentes motivos que iremos analizando en el presente estudio.

Antes de pasar a estudiar la repercusión que tiene la invención del pergamino nos queda aclarar una cuestión. Es muy probable que algunos de los ejemplares de *El libro de los muertos* depositados en la biblioteca de Alejandría, donde la tardía cultura egipcia se da cita con la emergente cultura clásica, ejerzan cierta influencia sobre los primeros volúmenes ilustrados de este periodo. Al menos eso podemos deducir de los fragmentos de rollos ilustrados latinos que aún se conservan, en los que tanto su composición, como la manera de insertar las numerosas y sencillas ilustraciones en el texto recuerdan mucho a los papiros egipcios.



Fig. 4: Anónimo,
Papiro romance, siglo II

La invención del pergamino⁹, material escriptorio elaborado a partir de la piel de diversos animales, se atribuye a Eumenes II, rey de Pérgamo, y es ideado como medida para acabar con el monopolio del papiro egipcio; aunque este hecho no es del todo constatable, lo que sí es cierto es que Pérgamo se convierte hacia el siglo III a.C. en un importante centro de fabricación de este material.¹⁰ Pese a tratarse de un soporte más adecuado para la escritura, (permite ser raspado y por consiguiente poder corregir el texto, además de poder ser empleado por ambas caras) y también para la elaboración de libros, por su mayor resistencia y flexibilidad, el uso del pergamino no llega a ganarle terreno al papiro hasta entrado el siglo IV de nuestra era.

La presentación del códice es bien distinta al volumen o rollo de papiro, ya que los folios de pergamino son doblados y encartados para formar cuadernos que se cosen unidos. Este importante cambio estructural que facilita la lectura y consulta del libro lo aproxima considerablemente al aspecto que tiene hoy en día. Además, el uso del pergamino conlleva un gran avance cualitativo, al tratarse de una superficie menos tosca, permite la utilización de plumas de oca en detrimento del uso de los pinceles de caña; ofreciendo mayores

9 Para su confección, las pieles de carneros, terneras y chivos, entre otros, eran lavadas, secadas y estiradas en el suelo y frotadas con cal viva por el lado de la carne. Después, se pelaba el lado del pelo y se apilaban en un barril lleno de cal. Finalmente se lavaban y extendían a secar, para pulirlas y recortarlas al tamaño conveniente.

10 Labarre, Albert: *Opus cit*, p. 16.

posibilidades plásticas que a la postre suponen la evolución gráfica de las miniaturas¹¹. Tal y como apunta Kurt Weitzmann:

Las proporciones de una página obligaron al pintor a ajustar a ella gradualmente el tamaño de la imagen. La imagen de columna, cuando fue sacada del rollo, fue adquiriendo paulatinamente mayor tamaño y esplendor y fue independizándose del texto hasta alcanzar la autonomía y perfección de una imagen que ocupaba una página entera.¹²

La autonomía que comenta Weitzmann debemos entenderla únicamente desde el punto de vista formal ya que la relación entre ilustraciones y texto sigue plenamente vigente, recordemos que si bien este formato posibilita la aparición de ilustraciones a página completa con mayor protagonismo, no es menos cierto que conviven con otras insertadas en las páginas de texto.

Debido al amplio periodo vigente de este formato y a la diversidad de códices sobre pergamino que han llegado hasta nuestros días vemos conveniente presentarlos de manera segmentaria; atendiendo pues a las particularidades formales de cada periodo o región donde se producen cambios significativos, y eligiendo los ejemplares más representativos que permitan entender la evolución de la ilustración en este nuevo formato.

11 Término que hace referencia al "minio", color rojo que no faltaba en ellas.

12 Weitzmann, Kurt: 1990, p. 66.



Fig. 5: Anónimo, *Vergilius Romanus*, siglo V.

1.2 El código grecolatino

Es difícil determinar con exactitud cuándo aparece el código o libro en la Grecia clásica, aunque ya están representados en vasos del siglo VI y V a.C. Por otra parte, varios textos del siglo IV a.C. hablan de un incipiente mercado del libro en la ciudad de Atenas. Lo que es seguro es que en la época helenística se desarrolla una notable difusión del libro o volumen, constatado por la creación de diversas y monumentales bibliotecas como la de Alejandría, creada por Ptolomeo I Sóter en el siglo III a.C., que llega a contener 500.000 volúmenes o la de Pérgamo, fundada por Átalo I, que llega a albergar 200.000 volúmenes; así como las de Atenas, Rodas y Antioquia. Aunque los datos sobre estas bibliotecas son bastante imprecisos, queda claro que sus talleres de copistas desempeñan un papel determinante en la difusión de los textos clásicos.¹³

Del comercio del libro en el Imperio Romano sí se tienen más datos. Hasta nuestros días se calcula que ha sobrevivido casi un 10% de su producción escrita. Sabemos que hacia el año 39 a.C. existe al menos, una biblioteca pública en Roma y que llegan a ser 28 en el año 377, lo que nos ayuda a hacernos una idea de la vasta producción que se da en este periodo. A través de la correspondencia de algunos autores sabemos también de la existencia de editores y libreros, aunque sus funciones y modos de operar distan mucho del trabajo de los actuales. Las conquistas territoriales del imperio convierten al nuevo formato, el libro, en el aliado perfecto para difundir sus ideas por toda la cuenca mediterránea y gran parte de Europa¹⁴.

De la considerable cantidad de libros que han sobrevivido desde la Antigüedad tardía, tan sólo tres están ilustrados, lo cual nos sirve para constatar que la evolución en la escritura del lenguaje verbal

13 Véase Labarre, Albert: *Opus cit*, p. 19-20.

14 Véase Labarre, Albert: *Ibidem*, p. 22.

provoca inicialmente, que la comunicación a través de los libros quede reservada a la palabra en detrimento del uso de la imagen. De hecho, este dominio logocéntrico prevalece durante siglos y resulta ciertamente complicado argumentar cuál es el motivo que propicia la vuelta de la ilustración al libro, al mismo tiempo que nos sirve para señalar que la manera en la que lo hace, con un marcado carácter decorativo, puede ser uno de los motivos que ha provocado y sigue provocando cierto recelo hacia esta disciplina. Debemos tener presente que son múltiples los ejemplos que podemos encontrar a lo largo de la historia sobre escritores que se oponen al uso de la ilustración en sus libros, aunque no son menos, aquellos que la consideran imprescindible para el pleno entendimiento de sus obras.

Los tres manuscritos ilustrados supervivientes de la literatura clásica son el *Vergilius Vaticanus*, datado sobre finales del siglo IV y principios del V, el *Vergilius Romanus*, fechado en torno a mediados del siglo V, y la *Iliada Ambrosiana*, cuya fecha de producción es la que más dudas ofrece, pues algunos historiadores la sitúan a finales del siglo III, mientras otros lo hacen a finales del siglo V. Aún existe otro ejemplar basado en los poemas de Virgilio, el *Vergilius Augusteus*, fechado en torno al siglo IV, carente de ilustraciones y en el que el único elemento que rompe la monotonía del texto es el empleo de unas austeras letras capitulares.¹⁵ La evolución gráfica de las imágenes de estas muestras, contrastada con la evolución general del arte, nos puede servir para aproximarnos a entender el cambio que se produce en la ilustración durante este periodo. En cualquier caso, las conclusiones extraídas de esta comparación debemos tomarlas con cierta cautela, ya que sería necesario un mayor número de obras para apoyar la tesis de manera sólida.

El *Vergilius Vaticanus* contiene dos de las tres grandes obras del poeta romano Publius Virgilius Maro (70 a.C.-19 a.C.), la *Eneida* y las *Georgicas* y es una de las fuentes más antiguas que se conserva de estos

15 Véase Weitzmann, Kurt: 1977, p. 11-13 y 32-59.

poemas. El manuscrito, probablemente, es encargado por un noble pagano, y por sus anotaciones se deduce que permanece en Italia hasta el siglo VII y que hacia finales del siglo IX se encuentra en Tours, se sabe también que alrededor de 1400 continúa en Francia, pues un escribano francés hace observaciones en sus márgenes.¹⁶

En el *Vergilius Vaticanus* se pueden apreciar claramente algunos de los cambios que trae consigo el nuevo formato del códice. Observamos como desaparece el empleo de las estrechas columnas de texto tan comunes antaño, para dar paso a una composición en la que una sola y ancha columna ocupa cada página. El texto en capitales rústicas y en el que no hay separación entre las palabras, tal y como es común en este periodo, parece estar escrito por un sólo escriba que trabajó primero dejando los espacios oportunos para las ilustraciones. Aunque hasta nuestros días han llegado 76 hojas del manuscrito, en las que se pueden contabilizar 50 ilustraciones, se estima que el

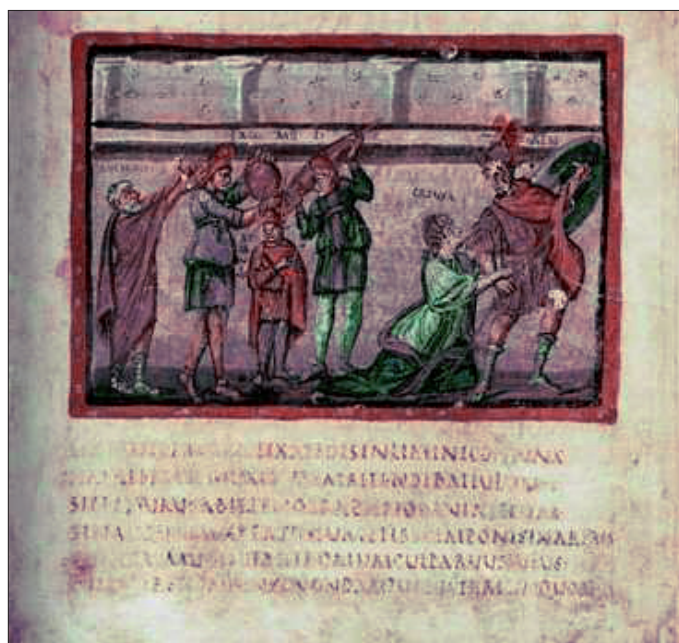


Fig. 6: Anónimo, *Vergilius Vaticanus*, siglo IV-V.

16 Véase Weitzmann, Kurt: *Ibidem*, p. 11-13 y 32-39.



Fig. 7: Anónimo,
Vergilius Vaticanus,
siglo IV-V.

original debía estar compuesto por 440 hojas y 280 ilustraciones realizadas por, al menos, tres artistas diferentes. La primera diferencia que apreciamos en estas ilustraciones con respecto a las realizadas sobre papiro es que en este caso todas las miniaturas están enmarcadas con gruesas bandas de colores llamativos, frecuentemente rojo, y otra banda más delgada negra; por otra parte, cuando la imagen no ocupa una página completa siempre respeta el ancho de la columna del texto. Podemos observar en estas imágenes una notable preocupación por representar el fondo, así como una clara vocación por crear un espacio ilusorio que guarda una evidente relación, al igual que la gama cromática, con los frescos que se conservan en Pompeya. En el uso del color advertimos también una importante evolución, pues éstos ya no son planos; así, la densidad con que se aplica la pintura y las gradaciones tonales contribuyen a dotar a los paisajes de una notable sensación de profundidad, mientras que las escenas de interior están resueltas con diferente grado de acierto en cuanto a la capacidad por captar el espacio arquitectónico. Otro avance más que significativo lo encontramos en la representación de la figura humana, dibujada siguiendo el estilo clásico que procura mantener las proporciones naturales y en las que se rompe con la monotonía de la representación frontal o de perfil, introduciendo las vistas de tres cuartos que dotan a los personaje de mayor movimiento y verosimilitud.



Fig 8: Anónimo, *Vergilius Vaticano*, siglo IV-V.

El *Vergilius Romanus* contiene además de la *Eneida* y las *Geórgicas* algunas de las *Bucólicas*. Es difícil determinar su procedencia aunque se ha sugerido, debido a algunos aspectos de sus miniaturas, que está iluminado en la Britania posromana, de ser así, sería el códice británico más antiguo conservado. Lo que sí es seguro es que se encuentra en la Basílica de Saint-Denis en el siglo XV, aunque no sabemos cómo llega allí ni cómo ha pasado al Vaticano. Al igual que el *Vergilius Vaticano*, está escrito en mayúsculas rústicas en una sola columna de 18 líneas por página y está formado por 309 folios de 335 mm. por 324 mm.¹⁷ En su escritura y

17 Weitzmann, Kurt: *Ibidem*, p. 11-13 y 52-59.

composición no se aprecian diferencias destacables con respecto a aquél; no sucede lo mismo en sus miniaturas donde encontramos diferencias significativas que vienen a marcar la ruptura con el estilo clásico.

El manuscrito conserva 19 ilustraciones pintadas, al menos, por dos artistas. El primero tan sólo realiza una, la del folio 1 recto, referente a la *Primera Bucólica* y es la única del manuscrito que carece de marco. En ella Tí tiro toca una flauta sentado bajo un árbol mientras le contemplan tres vacas. A la derecha el cabrero Melibeo conduce una cabra por los cuernos junto a otro árbol desde el que se asoman más cabras. En esta miniatura podemos apreciar algunos vestigios del estilo clásico. Las vacas y cabras mirando desde detrás de los árboles suponen un intento, no demasiado logrado, por dotar a la escena de cierta profundidad, hecho que se ve mermado, además, al no haber incluido otros elementos del paisaje. Del mismo modo en la representación de las figuras humanas advertimos cierta correspondencia con el estilo clásico, sus cabezas aparecen en una vista de tres cuartos, las poses resultan bastante acertadas y las ropas de los dos hombres caen de forma natural aunque las proporciones no se corresponden con aquellos cánones. Por otra parte, el color está aplicado de manera bastante básica y el artista no logra aprovechar eficazmente las posibilidades expresivas de las gradaciones tonales.

El segundo artista demuestra en las restantes miniaturas una ruptura más radical con la tradición clásica. Podemos apreciar un mayor interés por la composición general en detrimento de la representación naturalista del espacio y la forma humana. Su autor carece de habilidad para la representación del cuerpo humano, como se puede apreciar de manera especialmente significativa en la ilustración del folio 100 verso, donde la figura reclinada resulta muy poco convincente. Dibuja siempre los rostros de perfil o frontalmente abandonando la vista de tres cuartos y las ropas no caen de manera natural sino que su representación se reduce a unas líneas rítmicas

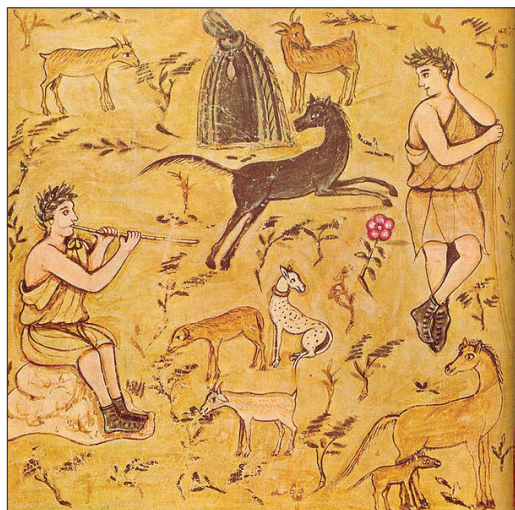


Fig 9: Anónimo,
Vergilius Romano, siglo V.

que anulan la sensación de volumen. Así mismo, cuando aparece un paisaje no intenta crear la ilusión de profundidad, anulando la línea de tierra y disponiendo los elementos de manera uniforme en el espacio procurando que no se solapen. Por todo ello podemos concluir que estas miniaturas se encuentran más próximas en su concepción al estilo que predominará durante la Edad Media que a los cánones clásicos.

Del tercer manuscrito iluminado correspondiente a este periodo, la *Iliada Ambrosiana* de Homero (VIII a.C.), sólo ha llegado hasta nuestros días un ejemplar producido, seguramente, en Constantinopla. Lamentablemente tan solo han sobrevivido cinco de sus páginas ilustradas, aunque son suficientes para confirmar lo que comentábamos al inicio, que necesitaríamos un mayor número de ejemplares para extraer conclusiones fiables sobre la evolución de la ilustración en este periodo. Las ilustraciones de este códice de dudosa datación, guardan más semejanzas con el *Vergilius* de finales del siglo IV que con el del siglo V. Hecho que podemos apreciar fácilmente tanto, en la representación de las figuras que sí se dibujan en vistas de tres cuartos con poses y proporciones naturales, como en los paisajes en los que se busca cierta sensación de pro-

fundidad. En cualquier caso, lo que es innegable es que durante el periodo clásico se producen avances en la representación del espacio y la figura humana que no se mantienen durante el siguiente periodo histórico, más preocupado por la composición de la imagen y la simbología de los elementos representados.



Fig 10: Anónimo,
Iliada Ambrosiana, siglo III-V.



Fig 11: Anónimo,
Iliada Ambrosiana, siglo III-V.



Fig 12: Anónimo,
Iliada Ambrosiana, siglo III-V.

1.3 El periodo monástico

Con la caída del Imperio romano podría temerse la desaparición de la cultura antigua, pero las bibliotecas monásticas en los tiempos de las invasiones y durante toda la Alta Edad Media desempeñan un importante papel para su conservación. La mayoría de los monasterios y abadías cuentan con un *scriptorium* en el que se realizan copias de textos fundamentalmente religiosos, pero también profanos, más por el interés en practicar el latín que por el propio contenido. Conviene matizar que, si bien es innegable el papel conservacionista de los monasterios, no es menos cierto que al reutilizar el pergamino de muchos de los códices antiguos, también, van a destruir un buen número de obras clásicas.

Hasta los inicios del segundo milenio la actividad intelectual y, en gran medida, artística se desarrolla básicamente en los monasterios. Los intelectuales dedican todo su esfuerzo por entender el mundo a partir de la comprensión de Dios e intentan adaptar la cultura antigua a las nuevas necesidades del cristianismo. En sus inicios la vida cultural en la Edad Media es modesta, aunque durante la época de Carlomagno tiene un primer “renacimiento” gracias a la fundación de varias escuelas catedralicias. Por otra parte, conviene recordar el decisivo papel que desempeñarán los árabes en el posterior desarrollo de la cultura medieval. Desde la España musulmana se filtra al resto de Europa la obra de muchos autores clásicos a veces comentados por filósofos como Avicena y Averroes, así como por el judío-español Maimónides.

Los historiadores coinciden en señalar que es a partir del siglo XI cuando se produce el verdadero despegue y propagación de la cultura medieval que culmina con el desarrollo del Arte románico y gótico. El románico, que perdura hasta mediados del siglo XIII, consigue formular, por primera vez en la historia del arte, un lenguaje específico y coherente aplicado a todas las manifestaciones artísticas que es



Fig 13: Anónimo, *Códice Amiatinus*, siglo VIII, Scriptotium.

heredero de la cultura romana, prerrománica, bizantina, germánica y árabe. Otra de sus singularidades es que no es producto de una sola región, sino que surge de manera gradual y casi simultánea en Italia, Alemania, Francia y España con características propias en cada país, aunque con suficiente unidad como para ser considerado el primer estilo internacional de ámbito europeo.

No hay tanto consenso para establecer los límites entre Antigüedad Tardía y Alta Edad Media, pues en este periodo todavía las diferentes manifestaciones artísticas que se producen en Europa tienen pocos aspectos en común. Así pues, lo que nos interesa de este periodo de transición entre la cultura clásica y la Baja Edad Media es destacar aquellos aspectos que de alguna manera convergen en el surgimiento del Arte románico.

Durante este periodo el formato del códice se impone sobre el rollo, al tiempo que se introducen una serie de novedades en la letra, la deco-

ración y la imagen, determinantes para entender la posterior evolución del libro impreso y su ilustración.

Los teóricos de la tipografía e historiadores del libro coinciden en señalar que, en esta etapa histórica, la escritura evoluciona desde la versal cuadrada antigua, de origen lapidario, hasta convertirse en gótica y que hacia principios del siglo IX surge la minúscula carolingia. Aunque es reemplazada por las letras góticas es retomada por los humanistas del Renacimiento para moldear sobre ella su letra y así pasa a los impresores de libros del siglo XV. De manera que podemos afirmar que la minúscula carolingia es en parte la base de nuestras tipografías modernas.

La importancia que se les confiere a muchos manuscritos medievales proviene de sus cuidados elementos decorativos como orlas y letras capitales, y en especial de sus ilustraciones o miniaturas esenciales para entender el arte de este periodo, entre otros motivos por el hecho de que son la representación más abundante de su pintura. Tengamos en cuenta que estas ilustraciones debido a que se encuentran insertadas en libros fácilmente transportables sirven a menudo como modelo para la pintura al fresco, para realizar mosaicos, vidrieras e incluso esculturas.

La decoración del libro desempeña una función destacada, así, la inicial ornamentada no responde solamente a una necesidad decorativa sino que desempeña un papel más profundo, pues expresa el significado de la propia palabra y su carácter sagrado. El decorador toma la forma de la letra para representar figuras de apariencia humana, por ejemplo la T inicial en los misales a menudo representa a Cristo crucificado, mientras que otras letras curvas representan figuras encorvadas de diferentes personajes. En otros casos como en el *Salterio de Corbie* (siglo IX) las iniciales representan las figuras de animales.

Con el tiempo la inicial ornamentada evoluciona hacia la historiada, la letra abandona la representación de formas para recuperar la suya

propia y convertirse en marco de imágenes más elaboradas alcanzando su apogeo en el periodo gótico. Es en este periodo, también, cuando surge la encuadernación del libro de una manera bastante próxima a la actual.

Desde la antigüedad abundan las encuadernaciones de orfebrería y es habitual proteger las obras sagradas y litúrgicas con chapas de oro y plata en las que el orfebre representa escenas religiosas que resalta con diferentes piedras preciosas. Indudablemente estas ostentosas cubiertas contribuyen a preservar la integridad del manuscrito, pero son reservadas únicamente para ejemplares muy especiales que son tratados como verdaderos tesoros y que no se encuentran en las bibliotecas. En éstas el procedimiento más habitual es proteger los manuscritos con planchas de madera, frecuentemente recubiertas de piel de diferentes animales y ocasionalmente de tela. Pero el origen de nuestra encuadernación se lo debemos a otro tipo de procedimiento mucho más humilde, el cuero. Las encuadernaciones más antiguas realizadas con este material son coptas y árabes y podemos detectar su empleo en la Europa Occidental entre los siglos VIII y XI.



Fig 14: Anónimo, letra inicial del *Salterio de Corbie*, siglo IX.

En el ámbito de la ilustración podemos destacar las obras realizadas durante la Segunda Edad de Oro del Arte bizantino; subrayar las particularidades del libro celta; comentar los aspectos básicos del renacimiento carolingio; así como acercarnos a las obras realizadas durante el periodo otoniano que a la postre son los cimientos del Arte románico.

1.3.1 Miniatura bizantina

El arte bizantino, sus mosaicos, frescos y muy especialmente sus miniaturas, tiene una singular importancia en la historia de las formas de representación plástica, considerándose la principal fuente en la fijación de la iconografía occidental. En sus inicios supone la continuación y preservación natural del arte grecolatino en los países del Mediterráneo oriental, pero con el tiempo se convierte en algo más, ya que una vez evoluciona y crea sus propias formas de expresión sirve como puente de los modelos cristianos orientales hacia la Europa occidental.

Dentro del largo periodo que abarca el Imperio bizantino, cuyo inicio podemos situar en el año 395, cuando el emperador Teodosio I el Grande divide el imperio romano entre sus dos hijos, y finaliza con la toma de Constantinopla en 1453, diferenciamos tres claras etapas. En las primeras obras persisten los rasgos clásicos, tal como podemos advertir en los fragmentos del llamado *Génesis de algodón* (Siglo V) o en las miniaturas del *De materia médica* (Siglo VI),¹⁸ escrito por Pedanio Dioscórides (40-90), que suponen los últimos intentos por continuar con la evolución del natura-

18 Conocido, también, como *Códice Vindobonensis*. El ejemplar más antiguo que se conserva de esta obra data de comienzos del siglo VI y está compuesto por un total de 491 folios y casi 400 ilustraciones a página completa y se convirtió en el principal manual de farmacopea durante toda la Edad Media y el Renacimiento. Se conserva en la Österreichische Nationalbibliothek. Véase Calkins, Robert G.: 1983, p. 21-22.



Fig 15: Anónimo,
Códice Vindobonensis, siglo VI.

lismo helenístico, aunque ya claramente diferenciado del lenguaje artístico occidental y con algunos recursos como el fondo plano y dorado que se convertirán en seña de identidad del arte bizantino. La Primera Edad de Oro se inicia en la época de Justiniano I (527-565) y se extiende hasta finales del siglo VII. Tras la lucha de los iconoclastas comienza, en torno al año 850, la Segunda Edad de Oro, época en la que se consolidan y definen los aspectos formales y espirituales del arte bizantino y que perdura hasta que los cruzados conquistan Constantinopla (1204). Después del dominio europeo, con la dinastía de los Paleólogos, se da paso a la Tercera Edad de Oro centrada en el siglo XIV y que finaliza, como hemos dicho, con la toma, nuevamente, de Constantinopla en 1453.

La Segunda Edad de Oro supone el apogeo de las artes figurativas y su influencia es decisiva en el nacimiento del arte románico europeo. Los temas que abordan estas ilustraciones son generalmente bíblicos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Otros temas muy repetidos son la Déesis o grupo formado por Cristo con la Virgen y san Juan Bautista y los dedicados a las diferentes festividades litúrgicas del año como la bajada de Cristo al Limbo, el trán-

sito de la Virgen o la Trinidad. La limitación en los temas influye notablemente en la estereotipación de las representaciones, pues cualquier lenguaje, sea plástico, literario o matemático, tiene más posibilidades de desarrollarse y crear nuevas formas de expresión cuando se emplea en diferentes contextos. Nos llama poderosamente la atención esta falta de innovación tan inusual en pueblos eminentemente comerciantes. A. Hauser sostiene que esta tendencia uniformadora, convencional y estática es debida a la particular teocracia del Imperio Bizantino.¹⁹

Definitivamente, las figuras más repetidas son la de Cristo con la barba partida y de edad madura, y la de la Virgen representada bajo diferentes advocaciones. Tanto éstas como el resto de las figuras bizantinas acusan un exceso de rigidez marcado por la angulosidad de los trazos que devienen en cierta falta de expresividad. El dibujante huye de los modelos de representación naturalista en pro de un lenguaje sintético basado en soluciones plásticas convencionales fácilmente reconocibles, confiriendo a las figuras un aspecto ciertamente deshumanizado. El programa de representación está tan claramente definido y prefijado que supone una notable monotonía en las formas, puede ser casi resumido del siguiente modo: figuras planas y alargadas, generalmente en pie o sentadas, pero siempre estáticas. El único indicio de movimiento lo encontramos en alguno de sus brazos que en ocasiones porta algún objeto y sobre el que se suele replegar el manto o capa. Sus vestimentas suelen ofrecer pliegues rectos y paralelos hasta al suelo, donde asoman unos estrechos y pequeños pies generalmente acabados en punta. La expresión de los rostros siempre es tranquila y su mirada se dirige al frente o a la derecha del espectador. La capacidad alegórica y expresiva de estas representaciones suele provenir de ciertos elementos cargados de significado. A los lados de las figuras o encima de ellas suelen destacarse sobre el fondo dorado inscripciones en sentido vertical u

19 Véase Hauser, Arnold: 1978, p. 169-170.

horizontal con el nombre del personaje o escena, mientras que los fondos huyen de representaciones complejas quedando reducidos a alguna planta o elemento arquitectónico aislado. Así pues, durante este periodo asistimos a un proceso de estandarización caracterizado por la síntesis de las formas y el poder simbólico de los elementos representados.

Mientras tanto, en la Europa occidental la ilustración sigue un camino similar desarrollando un estilo figurativo, donde cada elemento tiene valor sólo como metáfora para el mundo trascendente, aunque sin llegar a la rigidez de la iconografía oriental pero tampoco



Fig 16: Anónimo,
*Homilías del monje
Jacobo*, 1100-1150.

a su calidad plástica. Cada figura se convierte en un símbolo y se pierde el interés por la representación realista, sólo importa su función comunicadora, tal como podemos comprobar en los manuscritos del período Merovingio, los de la escuela lombarda, los manuscritos visigodos o los de las Islas Británicas.

A partir del siglo V, aproximadamente, la Biblia deja de ser el libro más copiado; en su lugar, empiezan a proliferar las copias de los libros de Sacramentos y, más tarde, los misales, libros de coros y los Evangelios, en los que gana importancia la decoración mediante letras capitulares, pequeñas viñetas y márgenes con motivos vegetales. Si bien es poco frecuente la presencia de ilustraciones a página completa, cuando se incluyen, su relación con el texto es muy estrecha, cumpliendo una función claramente didáctica y de fijación de las ideas que pretenden transmitir.

1.3.2 Miniatura celta

En los monasterios de Irlanda, entre el siglo VII y el IX, se produce una refinada decoración basada en complejas formas geométricas; dispuestas de modo especialmente estilizado, estas formas enmarcan los textos y generan los espacios para las letras capitulares con motivos sintéticos, en ocasiones, vegetales. Los diseños geométricos lineales se entrelazan y llenan el espacio con densas texturas visuales que yuxtaponen sus vivos colores, haciendo uso de una gama cromática en la que destaca sobre los demás el dorado. Muy probablemente, estos procedimientos sirven de inspiración a la miniatura que se desarrolla en Inglaterra, principalmente en Canterbury y Winchester a lo largo de los siglos X y XI, que por otra parte se distinguen de aquéllas en el carácter del trazo libre del dibujo más cercano a los ejemplos de la miniatura clásica que de la bizantina.



Fig 17: Anónimo,
Libro de Kells, siglo IX.

El *Libro de Durrow*, escrito y diseñado alrededor del año 680, es el libro más antiguo que conocemos totalmente diseñado y ornamentado por los celtas, mientras que el *Libro de Kells*, creado en el monasterio de la isla de Iona alrededor del año 800, es considerado la obra maestra de la época; ya que en él encontramos todos los rasgos característicos del diseño celta, como los márgenes generosos o las enormes letras iniciales y está dotado de muchas más ilustraciones a página entera que cualquier otro de estos manuscritos. El libro está incompleto y de alguna manera supone el cenit y el abrupto fin de esta escuela.



Fig 18: Anónimo, *Evangelario de Lindisfarne*, 715.

Otra particularidad del libro celta es la inclusión de las llamadas páginas de alfombra, cuyo dibujo denso y atestado recuerda los intrincados motivos decorativos asociados a las alfombras orientales. Un buen ejemplo de ello lo podemos encontrar en los *Evangelios de Lindisfarne* (715), donde una cruz, así como cualquier otro

motivo geométrico se convierten en una forma organizadora que proporciona estructura a los entrelazos que se originan a partir de figuras de animales, creando un complejo diseño, generalmente simétrico. Con el transcurso del tiempo las grandes iniciales de las páginas capitulares crecen aún más. La necesidad de integrar estas iniciales con el resto del texto representa un desafiante problema de diseño que se resuelve mediante el principio gráfico llamado *diminuendo*, que consiste en la escala decreciente de información gráfica. Podemos apreciar un buen ejemplo de ello en la primera página del Evangelio de San Marcos del *Libro de Durrow* (Siglo VII), donde las primeras letras de la palabra *Initium* crean un gran monograma que se prolonga hacia la parte inferior de la página.

1.3.3 Miniatura carolingia

Exceptuando el caso celta, en la mayor parte de Europa el diseño del libro y su iluminación se encuentran en un momento de escasa calidad; la escritura es poco creativa e indisciplinada y las ilustraciones sufren un proceso de degradación debido a la falta de habilidad y de innovación tanto en los procedimientos como en los diseños. Ante esta situación el periodo comúnmente conocido como Renacimiento carolingio supone una verdadera renovación en las formas del libro, debido en gran medida al impulso que el propio Carlomagno facilita fomentando la renovación de la cultura y las artes. El libro adquiere una importancia capital en la organización del Imperio, convirtiéndose en el vehículo idóneo para difundir las leyes escritas y una herramienta imprescindible para la restauración de la antigua sabiduría, llegando a un alto grado de calidad en todos sus apartados gráficos.

En esta época se logra la uniformidad en la composición de las páginas, el estilo de la escritura y la decoración, rediseñándose



Fig 19: Anónimo, *Evangelario Godescalco*, 782.

por completo el alfabeto. Como modelo se toma la escritura común del periodo antiguo tardío surgiendo un tipo de escritura ordenada y uniforme llamada minúscula carolingia que, tal y como hemos comentado anteriormente, es la precursora del alfabeto contemporáneo de caja baja o letra minúscula. Se desarrolla una escuela de pintura que trata de recuperar los modelos clásicos, fundamentalmente inspirada en el estilo bizantino. Si bien es cierto que las obras de pintura mural carolingia son muy escasas, han llegado hasta nuestros días numerosos manuscritos que dan testimonio de la vitalidad artística de la época en las artes de la pintura empleada en la ilustración, en la que a su vez podemos distinguir varias escuelas.

La primera, influenciada por la escuela celta y centralizada en el monasterio de Corbie, al norte de París, se caracteriza por una síntesis equilibrada entre el texto y las imágenes, con iniciales adornadas con personajes fantásticos y monstruosos. A ella debemos códices como el *Salterio de Corbie* (IX).

La segunda, inspirada en el arte bizantino, centra su interés principalmente en la representación de retratos de los Evangelistas o el propio emperador. Sus páginas están profusamente coloreadas con pigmentos brillantes y dorados, los retratos de línea un tanto rígida y esquemática por lo general se insertan en marcos formados por composiciones arquitectónicas que dejan poco espacio para la representación del fondo. Es muy característico, también, de esta escuela la rica decoración de los márgenes iniciales, y a ella debemos obras como los *Evangelios de Coronación* (IX).

La tercera escuela o periodo se centra en la representación de escenas bíblicas, y en ellas podemos apreciar una mayor libertad de expresión que en las anteriores debido a que van a desprenderse de las rígidas influencias que pesaban sobre aquellas. A este periodo pertenecen códices como los *Evangelios de Ebbo* (823) o el *Salte-*



Fig 20: Anónimo, *Evangelario de Ebbo*, 823.

rio de Utrecht (X), en los que podemos apreciar innovaciones en la representación de las figuras, dotadas de mayor movimiento, gracias a la vitalidad de las pinceladas, así como en el planteamiento de la propia ilustración marcado por su eficaz carácter narrativo.

1.3.4 Miniatura otoniana

El Sacro Imperio Romano-Germánico comienza con el matrimonio en el año 951 entre Otón I de Alemania (936–973) y Adelaida de Italia (928/933–999), uniendo los reinos de Italia y Alemania. Así pues, su arte se desarrolla, principalmente, en Alemania y el norte de Italia, desde mediados del siglo X hasta mediados del siglo XI y en él se funden la tradición de la antigüedad tardía, la cultura bizantina y la carolingia. Los emperadores posteriores residen principalmente en Italia, motivo por el que se les llega a acusar de cierto abandono de los territorios del norte europeo. Ni Otón II (973–983) ni Otón III (983–1002) pasan mucho tiempo al norte de los Alpes, lo que se refleja en la fuerte influencia bizantina durante sus mandatos. El periodo imperial finaliza con el reinado de Enrique II (1014–1024) que a su vez es el primero que asume el título de Rey de los romanos.

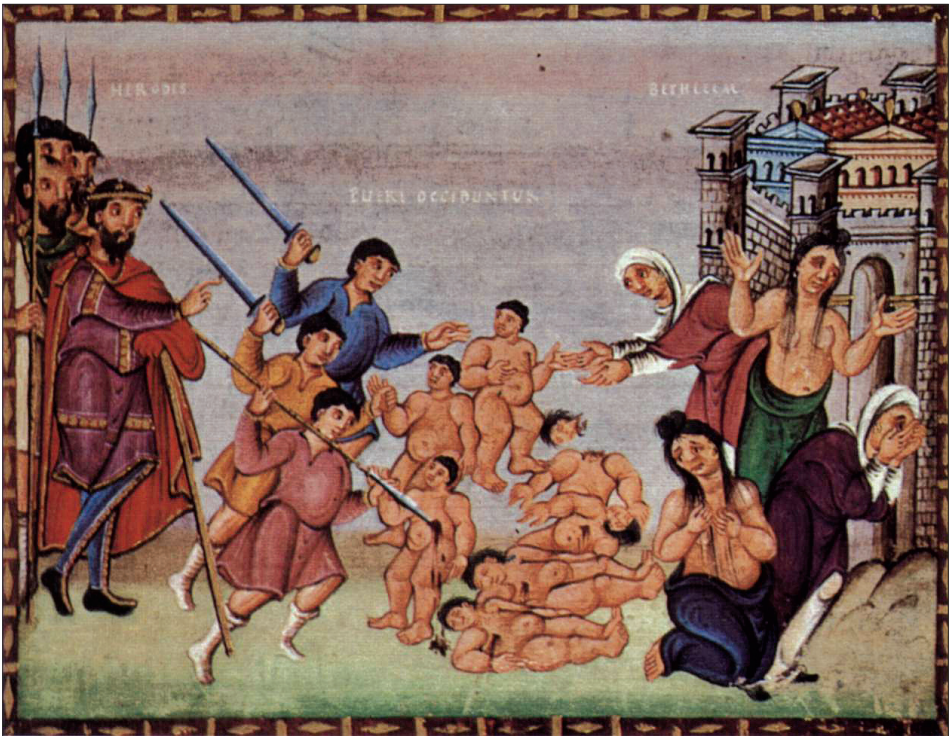


Fig 21: Anónimo, *Códice Egberti*, 980.

La corte imperial y las abadías son el centro de la vida religiosa y espiritual, y en ellos ejercen una notable influencia mujeres como Matilde de Ringelheim la madre del propio Oton I o su consorte Adelaida de Italia. Tras su coronación imperial, en el año 962, emerge una fe renovada en la idea del imperio y una iglesia reformada, dando lugar a un periodo de fervor cultural y artístico. El arte otoniano es eminentemente cortesano y está marcado por su interés en confirmar la existencia de un vínculo entre los emperadores y los gobernantes cristianos de la antigüedad tardía, lo cual se pone de manifiesto de diferentes maneras. Por ejemplo, empieza a ser común representar a los emperadores flanqueados por militares y representantes del clero como podemos comprobar en el retrato de Oton III, en los *Evangelios de Munich*, y que recuerda notablemente al retrato bizantino de Justiniano en el *marfil Barberini*. Otro procedimiento habitual para recordar el linaje imperial de Otón es sustraer elementos arquitectónicos de antiguas estructuras de Roma y Rávena e incorporarlas a edificios otonianos como podemos constatar en la catedral de Magdeburgo, para la que se emplean algunas columnas y otros elementos constructivos del Palacio de Teodorico en Rávena.

El reducido grupo de monasterios otonianos que recibe el apoyo del emperador y los obispos produce algunos de los más notables manuscritos iluminados medievales, que por otra parte son considerados la principal forma de expresión artística de la época. Podemos apreciar en sus ilustraciones la expresividad propia del carolingio tardío junto a la solemnidad de la representación iconográfica heredada de la tradición bizantina. Entre sus miniaturas abundan los retratos de emperadores, habitualmente enmarcados por elementos arquitectónicos que se cuidan siempre de dejar espacio para la representación del fondo.

Muy probablemente los primeros manuscritos se realizan en la abadía imperial de Corvey, en Renania del Norte, aunque los expertos

coinciden en que, sin duda, el *scriptorium* de Reichenau, situado en una isla del lago Constanza, es el más influyente de la época; allí se produce el *Codex Egberti* (980) cuyas miniaturas son consideradas el máximo exponente del arte ottoniano y suponen la primera muestra extensa de imágenes que narran los acontecimientos más destacados de la vida de Jesucristo. La mayor parte de las 51



Fig 22: Anónimo, *Evangelario de Otton III*, 990-1002.

ilustraciones de este códice realizado para el arzobispo Egberto de Tréveris son obra de dos monjes de este monasterio especializado en ilustraciones del Evangelio y en libros litúrgicos, muchos de los cuales son encargos imperiales, como los *Evangelarios de Otón III* realizados entre el año 990 y el 1002, y el *Apocalipsis de Bamberg* creado entre los años 1000 y 1020, que consta de 106 folios y está ilustrado con 57 miniaturas y cerca de 100 iniciales; es sin duda el Apocalipsis otoniano más profusamente ilustrado. Otros importantes centros de producción de manuscritos son los de Colonia, Ratisbona, Salzburgo o el de Echternach.



Fig 23: Anónimo,
Leccionario de Enrique II,
siglo XI.

1.4 El libro sale del ámbito religioso

A partir del siglo XII se inicia una transformación en la fabricación, difusión y contenidos del libro que hace perder a los monasterios su monopolio. Las ciudades crecen considerablemente y se convierten en los principales centros de producción e intercambio. En ellas surgen las universidades que, si bien padecen el control de la iglesia, también gozan de sus beneficios como el acceso a textos teológicos y a tratados de artes liberales. Con la demanda por parte de los estudiantes de estos tratados se sistematiza su copiado y se amplía la red de difusión surgiendo la figura del librero, comerciante que favorece el tráfico de libros mediante la compraventa continuada. Hacia finales de siglo, maestros y estudiantes, ávidos por ampliar sus temas de estudio, comienzan a distanciarse de la tutela episcopal protagonizando el movimiento conocido como la “querrela de los universales”, que a la postre deriva en un nuevo modelo de enseñanza, la escolástica, y supone el triunfo de la universidad a partir del siglo XIII; aspectos decisivos en la posterior evolución del libro y su ilustración como veremos en el capítulo 3 de este estudio (p. 109). Pero estos cambios tardarán en producirse y no será hasta la llegada del libro impreso, que garantiza la exactitud en la repetición de las ilustraciones, cuando empiece a ser habitual que los libros de divulgación del conocimiento incluyan imágenes; pues la copia manual de ilustraciones genera una degradación informativa inadmisibles en este tipo de tratados, éste es uno de los motivos que señala muy acertadamente Ivins para explicar la ausencia de imágenes ya desde la época grecolatina en los libros de carácter científico.²⁰ Así pues, pese a la alta calidad que atesora la miniatura románica, ésta se circunscribe casi exclusivamente al ámbito de los libros religiosos, como la Biblia, los salterios o los libros de oración, de manera que la repetición, por parte de los artistas de idénticas fórmulas para representar las mismas escenas provoca que el impulso de la renovación gráfica no sea mayor.

20 Véase Ivins jr. William M.: 1975, p. 217-218.



Fig 24: Facundo, *Beato de Fernando I y doña Sancha*, 1047.

Como decíamos al inicio del apartado anterior, el románico es considerado el primer estilo internacional de ámbito europeo y aunque encontramos en él los diferentes matices, propios de un estilo surgido de la confluencia de diversas escuelas, es más determinante su rasgo unificador: la nueva relación que se establece con el espacio dando lugar a nuevas y complejas composiciones. Tal y como sostiene Panofsky,²¹ la fuerte influencia de la escultura desempeña un papel fundamental en este nuevo modo de concebir y representar el espacio. Las diferencias formales podemos advertirlas fundamentalmente en el uso de la línea y el color.

21 Véase Panofsky, Erwin: 1975, p. 92.

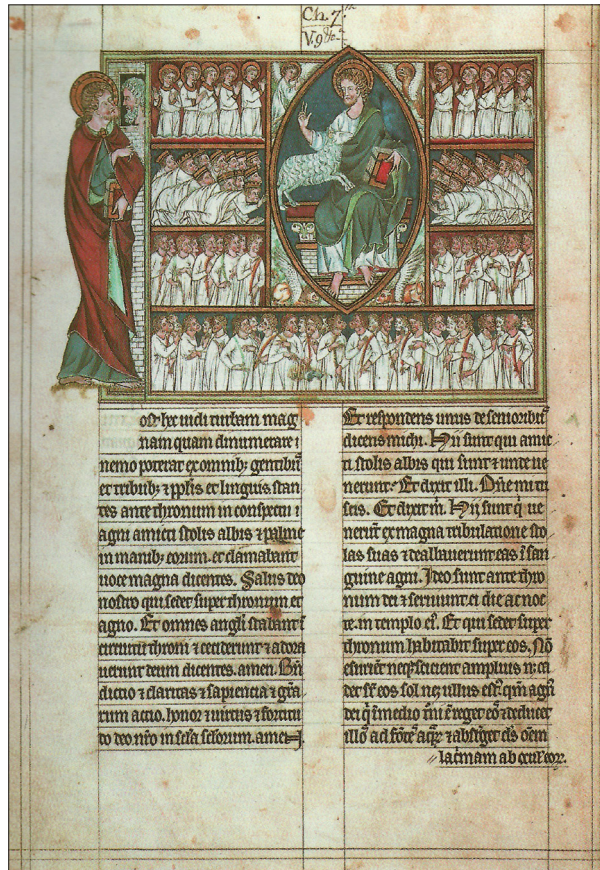


Fig 25: Anónimo,
Douce Apocalypse, 1265.

Con la conquista normanda Inglaterra se ve fuertemente influenciada por el arte francés de la época, produciéndose una fusión de estilos que sirve a la vez para sentar las bases del estilo flamenco que se desarrolla en el noroeste de Europa durante la segunda mitad del siglo XII. Una de las particularidades de la miniatura inglesa es la delicadeza de las formas y la preferencia por el uso de los tonos claros, especialmente verde, azul, rojo y gris. Mientras que en Francia las formas son más rígidas y los tonos más oscuros, predominando el azul ultramar y el empleo de sombras muy contrastadas. Por su parte el rasgo distintivo de la miniatura flamenca, germánica e ibérica es el empleo de un trazo más contundente y de colores primarios. Finalmente, en la miniatura italiana,



Fig 26: Anónimo, letra inicial narrativa, siglo XIII.

que sigue una evolución similar a la del resto de Europa, persiste de manera más acusada la influencia bizantina, como podemos apreciar en el uso de pinturas más opacas, en la representación menos naturalista de las figuras, así como el hecho de que los personajes sagrados suelen representarse vestidos con ropas tradicionales de aquella época, mientras que los personajes mundanos de la escena siguen la moda del momento.

A partir del siglo XII el tamaño de los libros empieza a reducirse de manera gradual, de modo que en los inicios del siglo XIII son significativamente más pequeños. Esto se debe fundamentalmente a su popularización; al salir de su enclaustramiento propicia, también, que se valore un mejor manejo y portabilidad, de otro lado, se presta más atención a la optimización en el empleo de la materia prima. Esto trae consigo diferentes consecuencias lógicas: de un lado, la escritura, que evoluciona hacia la gótica, más comprimida y alargada que el modelo carolingio, predominante en el pasado, comienza a abusar de las abreviaturas y contracciones; por otro lado, las enormes iniciales ornamentales evolucionan hacia la ini-

cial historiada, mucho más contenida y dotada de un sentido narrativo más evidente, abandonando su función decorativa. Finalmente las ilustraciones, como no podía ser de otra manera, también ven reducidas sus dimensiones.

Ya en el siglo XIV, en pleno periodo gótico, todo el sistema de representación se renueva por completo. El redescubrimiento de la doctrina aristotélica del espacio finito es trasladado al ámbito gráfico por los artistas italianos Giovanni Cimabue (1240-1302), Duccio di Buoninsegna (1255/1260-1319) y Giotto di Bondone (1267-1337) que reformulan la representación del espacio usando líneas de fuga y posibilitando el surgimiento de la perspectiva moderna. Gracias a la increíble expansión general del arte en esta época el nuevo sistema de representación se propaga rápidamente y en el ámbito concreto de la ilustración viene acompañado de otros cambios significativos. Las líneas del dibujo se suavizan y la rotundidad de la línea de contorno tan habitual hasta el siglo XII da paso a un tratamiento de la imagen más cercano a la pintura que al “dibujo coloreado”. Se empieza a prestar atención a la representación de los entornos, tanto naturales como arquitectónicos, incluyéndose edificios así como otros elementos.

La excelente calidad de la miniatura inglesa domina los inicios de siglo, en ella se cuida cada uno de los elementos a representar, logrando un grado de detalle que, en ocasiones, llega incluso a resultar antinatural. Sin embargo, con el tiempo, la miniatura francesa monopoliza el mercado por la precisión de sus líneas y el realismo de los rostros, logrado con gran capacidad de síntesis, así como por el empleo de intensos colores que son los responsables de su éxito. Hacia finales del siglo XIV se produce un resurgimiento de la miniatura inglesa, comúnmente atribuido a la floreciente situación que vive Praga debido al matrimonio entre Ricardo II de Inglaterra (1367-1400) y Ana de Bohemia (1366-1394) en 1382. El nuevo estilo inglés destaca por el empleo de una rica paleta cromática así como por la

atención prestada en la representación de los rostros; convirtiéndose en referencia a principios del siglo XV para la ilustración flamenca, neerlandesa e incluso alemana. Pero la verdadera revolución en la ilustración se producirá en el periodo renacentista, debido fundamentalmente a los cambios socioculturales de la época y al considerable aumento en la alfabetización de la población, cuya primera consecuencia será un incremento en la producción de libros como nunca antes se había conocido.

El creciente ascenso de la burguesía comerciante, así como el hecho de que vayan cobrando mayor importancia las cortes principescas instaladas en las ciudades, es otro de los factores que influye en el aumento del mercado del libro. Surgiendo gran cantidad de libros especializados, recreativos y edificantes coincidiendo con el desarrollo de la literatura en lengua vulgar. La mayor demanda de este producto se ve favorecida por la aparición del papel. Este invento chino que viajó por la cuenca mediterránea, gracias a los árabes, para introducirse en Europa a través de España en el siglo XI,²² posibilita la multiplicación de los manuscritos debido a su bajo precio, hasta diez veces menos que el pergamino. La celulosa obtenida a partir de trapos de tela, de lino o de cáñamo es en este periodo la materia prima para su elaboración; por otra parte, su procesado es mucho más sencillo que el del pergamino.

Mientras el libro se mantuvo enclaustrado sus contenidos y formas estuvieron rígidamente marcados por el clero, pero su salida de los monasterios, coincidiendo con la renovación artística general del momento, propicia un nuevo impulso que podemos apreciar en su gráfica: tanto las imágenes como la letra se renuevan de manera notoria. Para empezar, se diferencian dos oficios en el tratamiento de las

22 Los primeros molinos de papel que se conocen en Europa son los de Xátiva, en España, (anterior al año 1100), y Fabriano, en Italia, (1276). Hacia finales del siglo XIV el papel estaba generalizado por toda Europa para la producción de libros manuscritos y la escritura corriente.



Fig 27: Anónimo, *Libro de horas de Maréchal de Boucicaut*, 1410-1415.

imágenes que acompañan al texto. El iluminador del libro se encarga de las capitulares no historiadadas y la decoración de los márgenes del libro, con los recurrentes motivos arabescos, así como de follajes y flores en que se posan pequeños personajes y animales, y que no necesariamente guardan una relación directa con el texto. Por su parte, el ilustrador se encarga de las escenas pintadas en las capitulares historiadadas, de las viñetas²³ distribuidas a lo largo de todo el texto y por

23 Ornamento que toma su nombre de las vides por ser el motivo representado más frecuente.

supuesto, de las imágenes a página completa. Este trabajo sí guarda una relación directa con el texto y pasa a convertirse en un género dentro de la pintura, dedicándose a él los artistas más relevantes del momento. Es en esta complementariedad con el texto donde podemos encontrar una de las condiciones *sine qua non* de la ilustración tal y como la entendemos hoy.

Los ilustradores comienzan a intentar expresar fielmente el modo en el que ven las cosas. Pasan a estudiar cuidadosamente la representación de los personajes, especialmente sus rostros y sus ropajes, recuperando el interés por captar el volumen de las formas. Gradualmente se produce una huida general de los modos convencionales de abordar los temas, tantas veces repetidos. Las miniaturas de esta época cuidan tanto el aspecto informativo como el estético, algunos historiadores como Labarre sostienen que:

(...) las miniaturas de presentación, en las que se ve al autor ofreciendo su libro a un gran personaje, representan el origen del retrato. Es en ellas donde hay que buscar también el origen del paisaje que toma el lugar de los fondos uniformes y los cuadriculados.²⁴

En cualquier caso, lo que resulta evidente es que los esfuerzos de los ilustradores durante este periodo producen un buen número de obras que son consideradas de capital importancia para la evolución del arte en general. Al mismo tiempo que debemos señalar que, si bien el libro sale poco a poco de los monasterios a partir del siglo XII, las novedades en el ámbito de la ilustración se producen en obras de carácter religioso, como son los libros de horas.²⁵ Tal vez, una de

24 Labarre, Albert: Opus cit., p. 47.

25 Estos libros fueron creados para los nobles que deseaban incorporar la vida monástica en su vida cotidiana; y originariamente contenían un texto para cada hora litúrgica del día, aunque con el tiempo se fueron enriqueciendo con otros contenidos.



Fig 28: Anónimo, *Libro de horas del duque de Berry*, 1412-1416.

sus particularidades más determinantes, es el hecho de que se trate de libros realizados por encargo y para uso privado. En ocasiones, el particular que encarga la obra toma ciertas decisiones con respecto a la gráfica o la composición del mismo, lo cual, inevitablemente propicia un claro distanciamiento con respecto a las formas del libro producido en los monasterios, cuyas pautas son raramente alteradas. Por otra parte, los ilustradores que se hacen cargo de estos trabajos,



Fig 29: Anónimo, *Libro de horas de María de Borgoña*, siglo XV.

gozan de una gran libertad expresiva y suelen ser profesionales altamente cualificados;²⁶ con frecuencia anticipando cambios verdaderamente revolucionarios en los modos de representar el espacio como podemos advertir en la miniatura flamenca y francesa.

Claros ejemplos son las considerables muestras de libertad en la composición de las ilustraciones de el *Libro de horas de María de Borgoña* (XV); así como la audacia para abordar la representación de diferentes espacios, gracias a novedosos recursos, como incluir ventanas abiertas que dejan ver más de un espacio, en el *Libro de horas de Maréchal de Boucicaut* (1410-1415); o el grado de profundidad con el que se representa el paisaje, nunca antes visto, en *Très Riches*

26 Según sostiene Joaquín Yarza Luaces, Van Eyck parece haber trabajado en las *Horas de Turín* y a Van der Weyden se le atribuye el frontispicio de un ejemplar de las *Crónicas de Hainaut* de la Biblioteca Real de Bruselas. El miniaturista anónimo que ilustra el *Libro de horas de María de Borgoña* está muy próximo a Van der Goes y Justo de Gante. Para más información véase Yarza Luaces, Joaquín: 1994.

Heures du Duc de Berry (1412-1416), obra de los hermanos Limbourg. La miniatura flamenca alcanza a finales del siglo XV un alto grado de calidad, produciendo obras de una exquisita delicadeza en las que destaca la precisión cada vez mayor en los detalles de los fondos, el realismo de las expresiones faciales y el armónico uso del color.

Con la introducción y la expansión de la tipografía impresa la miniatura empieza a perder presencia en el libro en favor de las ilustraciones realizadas mediante la nueva técnica xilográfica que trae consigo una verdadera revolución. En cualquier caso, si bien es cierto que el uso de miniaturas para ilustrar los textos disminuye de manera considerable, éstas perduran durante algún tiempo para decorar los márgenes de los libros en las ediciones impresas más lujosas. El códice miniado llega a convivir con la edición impresa, debido fundamentalmente a las reticencias del público más refinado que no ve con buenos ojos las formas del nuevo libro impreso. Aunque, finalmente, tal y como señala Friedländer, a lo largo del siglo XV el miniaturista abandona el libro y encuentra su campo de trabajo en la pintura paisajista.²⁷

27 Friedländer, Max J.: 1970, p. 38.

2. El nacimiento del libro impreso

Repasando lo expuesto en el capítulo anterior queda claro que el primer material empleado para la confección de los rudimentarios libros primigenios es la madera y que la cultura latina, entre el siglo II y el IV, se encarga de dotar al libro de un aspecto muy similar al que tiene hoy; procediendo a agrupar las hojas de pergamino en pliegos que posteriormente unen y encuadernan, dando así paso al periodo del códice y abandonando el formato de rollo que durante tantos siglos tuvo el libro. Por su parte, la ilustración vive durante esta época un proceso de cambio que la llevará de las más sintéticas formas de la cultura egipcia hacia un intento naturalista en el periodo helenístico, tras el que se vuelve a una representación esquemática cargada de simbolismo que predomina hasta el siglo XII. Las diferentes escuelas que en ese momento están marcando las pautas de la ilustración en el continente confluyen en el surgimiento del primer estilo de ámbito europeo: el Románico, que poco a poco evoluciona en busca de unos modos de representación que miden sus avances en términos de realismo y riqueza cromática.

Dada la creciente demanda de libros que se produce, una vez que éste sale de los monasterios y gracias a la llegada del papel a Occidente en el siglo XI y a su empleo para la impresión de textos e imágenes tallados sobre madera, a partir de mediados del siglo XIV se abre un nuevo campo de experimentación para poner en práctica un método para la rápida multiplicación de tan solicitado producto. Todo lo cual afecta de manera inevitable a la ilustración del libro como veremos a continuación.

2.1 El libro xilográfico

Las primeras xilografías europeas que, desde nuestro punto de vista, trascienden el ámbito de la mera decoración datan de mediados del siglo XIV y son originarias de la región alemana de Renania y de los Países Bajos. En su mayoría se trata de imágenes piadosas acompañadas de breves leyendas, como la popular imagen de San Cristóbal considerada por muchos historiadores como una de las primeras tallas de estas características, así como las ilustraciones que acompañan las hojas sueltas o *breves*; por otro lado, es muy frecuente, también, el empleo de esta técnica para la creación de juegos de naipes. Antes, la xilografía se había utilizado habitualmente para crear motivos decorativos que eran estampados en telas, técnica importada, probablemente, en el siglo XIII de Asia Oriental. De hecho, podemos asegurar que éste es el origen remoto de la talla en madera, ya que se han encontrado numerosos documentos egipcios que así lo atestiguan. La tela estampada con esta técnica más antigua que se conserva de Egipto data del siglo IV, aunque el empleo de este medio para ilustrar se lo debemos a la llegada del papel.

La impresión en papel se inicia en China, seguramente, hacia el siglo VII, en principio se realiza estampando mediante presión el taco de madera entintado sobre el papel. Pero esta técnica se abandona en pro del método de frotamiento, aquí el papel se deposita sobre el taco de madera entintado pasando a continuación a ser frotado por el anverso, obteniendo mayor sensibilidad y, en consecuencia, precisión. Se conservan grabados y amuletos budistas japoneses impresos de este modo que datan del año 770, aunque para encontrar el primer libro realizado con esta técnica hay que avanzar hasta el año 868; se trata del *Sutra del Diamante*, un importante libro sagrado budista que por la calidad de su ilustración de inicio y la complejidad del diseño hace pensar que no es ni mucho menos el primero de estas características. El ejemplar que se conserva de este libro no está coloreado y no tenemos pruebas suficientes para aventurar-



Fig 30: Anónimo, *Sutra del diamante*, 868.

nos a afirmar si fue concebido para ser coloreado posteriormente, en cualquier caso lo que sí es evidente es el alto grado de dominio de la técnica del grabador que no omite ni el más mínimo detalle y modula la línea incluso con delicadas curvas que confieren a la imagen cierto volumen y sensación de movimiento. Por otra parte, hay que mencionar que se conservan amuletos budistas estampados a color mediante varias planchas que datan de principios del siglo X.

La llegada del papel a Occidente y su uso en documentos y libros facilita que se empiece a emplear la xilografía en el libro ya que, aunque la técnica es conocida desde mucho antes, la calidad de la impresión del taco de madera sobre el pergamino deja mucho que desear. En los grabados europeos de finales del siglo XIV y principios del siglo XV los contornos de las figuras suelen ser anchos y algo toscos, simplificando deliberadamente la línea y huyendo de cualquier efecto de sombreado para dejar el máximo espacio libre para su posterior coloreado a pincel o bien mediante plantillas; coloreado que huye de cualquier gradación tonal o búsqueda de volumen y que se vuelve absolutamente básico

y mecánico, lo que en cierto modo supone una fijación de las formas medievales; pues, tal y como hemos expuesto en el apartado 1.4, a lo largo del siglo XIV la miniatura abandona poco a poco su construcción basada en el dibujo lineal preocupándose cada vez más por la técnica pictórica. En cualquier caso, este hecho nos viene a confirmar la fuerte influencia de la miniatura sobre las primeras xilografías, que para encontrar un modelo adaptable a sus particularidades expresivas vuelve la mirada a un modelo de miniatura ya superado, que no atiende a la voluntad del arte de la época; entendiendo el nuevo procedimiento, sencillamente, como una herramienta destinada a sustituir y optimizar en términos de aceleración productiva el trabajo de los copistas. Sin embargo, precisamente debido a ello, Paul Westheim considera que la xilografía primitiva:

(...)en las manos de simples artesanos grabadores, más convencionales que ingeniosos, sometidos, por inveterado objetivismo de artesano y sin la menor intención artístico-estética a las condiciones de la técnica, surgió un capítulo de las artes gráficas que, en cuanto a originalidad, seguridad estilística y fuerza expresiva, no ha sido superado hasta ahora.²⁸

Hacia el segundo cuarto del siglo XV empiezan a imprimirse los primeros libros xilográficos, la mayoría de ellos resultan de la talla en una misma matriz del texto y las imágenes, aunque podemos encontrar también ejemplos de textos tallados sobre madera con ilustraciones pintadas posteriormente, como aquéllos en los que las ilustraciones grabadas son acompañadas de textos manuscritos. El contenido de la mayoría de estos libros continúa siendo fundamentalmente bíblico. Los monjes, conscientes del potencial que ofrece este nuevo medio de transmisión de ideas, atraen a artesanos de los que aprender el oficio, con el fin de fortalecer la influencia de la Iglesia mediante la difusión

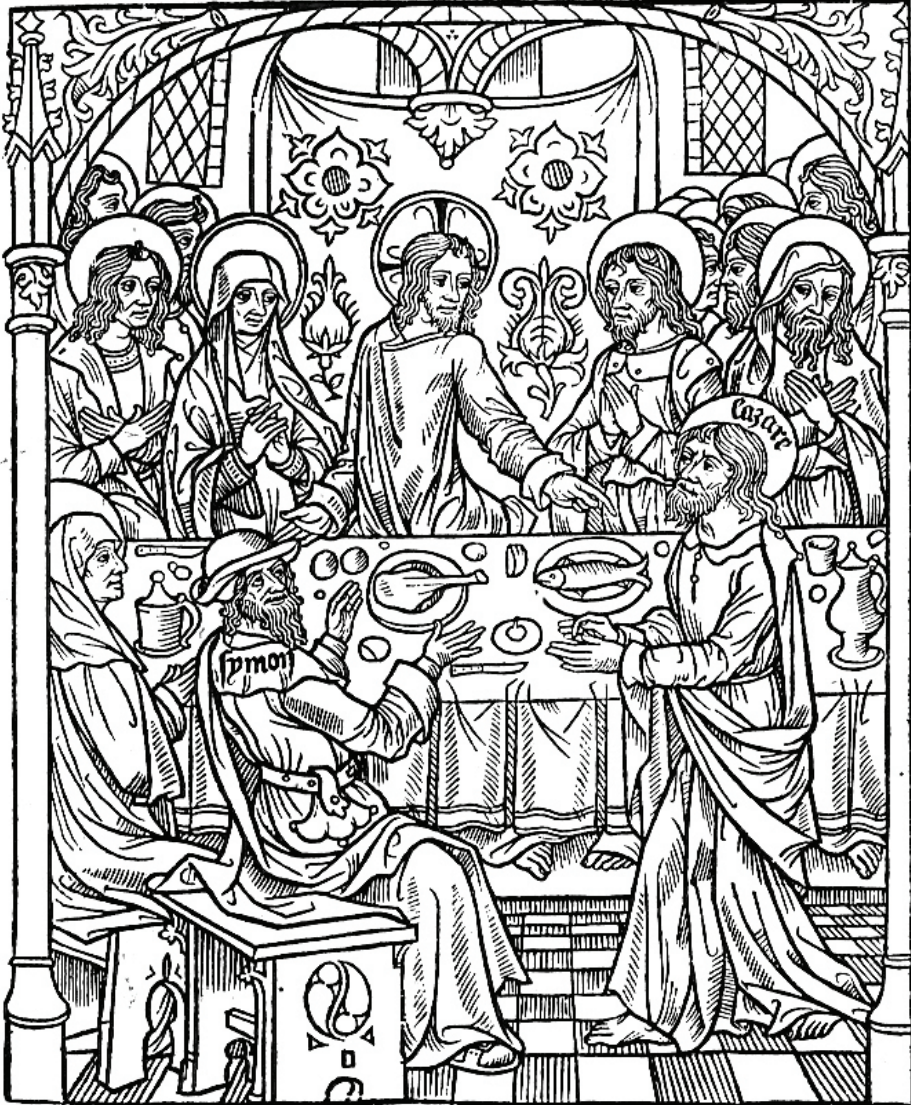
28 Westheim, Paul: 2005, p. 21.

de sus textos, que se ocupan de ilustrar profusamente para garantizar su comprensión por parte de quienes no saben leer o lo hacen con dificultad. De hecho, en estos libros tiene bastante más presencia la ilustración que el propio texto, como podemos constatar en la *Biblia Pauperum* (1430) uno de los primeros ejemplos en su género o en el *Apocalipsis de San Juan* (Siglo XV), en el que podemos comprobar cómo el texto, fundiéndose con la imagen, forma parte de la propia arquitectura de la página.

Hasta nuestros días han llegado una treintena de libros xilográficos distintos cuya longitud no rebasa nunca las cincuenta páginas, las hojas están impresas únicamente por una de sus caras y por separado para unirlos posteriormente. Entre ellos, nos vemos obligados a citar el *Ars memorandi* (principios del siglo XV), una interpretación de los cuatro evangelios, por cuanto que ejemplifica a la perfección el modo de operar de ciertas imágenes de la época. Sus ilustraciones,



Fig 31: Anónimo,
Biblia Pauperum, 1430



Ereyd i the gos
pel of sant ioon
in the. xij. the
ptur that the
Saptterday be
foz palme soon Day the. vij.

day/befoz hesterday cowntant
the sayd saptterday & hesterday
Wyth other. .iiij. dayes in put.
That our salwpor iesu cryst
com in bethany in the hows of
oen man callyt leprows. The
f iij

Fig 32: Anónimo, *Arte del buen vivir y buen morir*, 1503

originales pictogramas que hacen alusión a los pasajes más destacados de los textos y que dejan el centro de la composición reservado para la representación simbólica de cada evangelista, no están concebidas para proporcionar un goce estético, sino para funcionar como recurso nemotécnico y apoyar de esta manera la memorización de las enseñanzas de los evangelios. Recordemos que el estudio en esta época se basa en la memorización; así, estas enigmáticas imágenes obligan al espectador a centrar su atención y mantener una postura activa para el pleno entendimiento del mensaje, como en su día lo hiciera el arte medieval; de ahí, la elección de símbolos impactantes, fáciles de retener. De manera muy parecida se explica la función de la imagen también en el *Ars memorativa* (1475), impreso por Anton Song, y el mismo papel desempeña en otros libros del mismo periodo como el *Speculum Humanae Salvationis*, el *Canticum Canticorum*, el *Apocalipsis* o el *Endrikrist*, entre otros muchos. En cierto modo, vemos en este tipo de publicaciones el antecedente remoto de los populares libros de cordel del siglo XIX, en cuanto que cumplen la misma función didascálica, y podemos afirmar que la simplificación en las imágenes de los primigenios libros xilográficos, si bien está condicionada, como decíamos al inicio del apartado, por el pobre manejo de la herramienta, obedece también al expreso deseo del autor por sintetizar de manera simbólica ciertos conceptos. De hecho, como veremos en el apartado 2.5 (p. 96), una vez superadas las trabas iniciales que plantea el empleo de cualquier nueva herramienta las consecuencias para la imagen serán ciertamente contradictorias.

El libro xilográfico, producido fundamentalmente en Alemania y Holanda, coexiste prácticamente hasta principios del siglo XVI con el libro manuscrito y el de caracteres móviles. Debido al aumento en la demanda de libros, poco a poco se abandona la costumbre de colorear las ilustraciones, entonces, el trabajo del grabador ya no se limita a las líneas de contorno, pasa a ocuparse, también, de los detalles y de conseguir una gradación tonal más sutil del blanco al negro. La xilografía, influida en cierto modo por las formas pictóricas de la época y

en especial por los retablos, evoluciona hacia un grafismo más fino, la insinuación de sombras y una mayor preocupación por representar el fondo y el paisaje. En gran parte, debido a su recurrente empleo en la ilustración de libros, su lenguaje empieza a definirse y enriquecerse.

No hemos encontrado ninguna relación directa entre el libro xilográfico y la invención de los caracteres móviles, aunque este procedimiento sí viene a constatar el interés general de la época por crear un sistema para acelerar el proceso de reproducción de textos y, en cualquier caso, la técnica xilográfica resulta determinante para incorporar imágenes a los primeros libros impresos mediante tipos móviles. Por otro lado, también sabemos que, entre los años 1041 y 1049, Phi Sheng, ya trabaja en China con tipos móviles, aunque por las características de su idioma²⁹ el invento no termina de prosperar, de lo que no se tiene ninguna constancia es de si la imprenta encuentra algún camino desde China hasta Occidente.

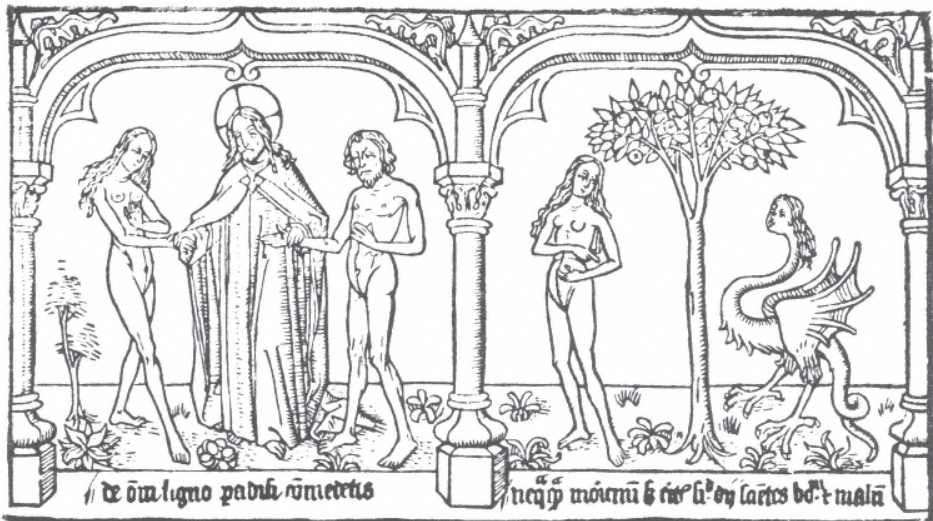


Fig 33: Anónimo, *Speculum Humanae Salvationis*, siglo XV.

29 El enorme número de caracteres o ideogramas (kanji) del chino, unos 7.000, hace prácticamente inabordable la utilización de este sistema.

2.2 El negocio de Maguncia

En los primeros decenios del siglo XV se produce en Bohemia, en el sur de Alemania y en la zona holandesa del Rin, una gran actividad investigadora y empresarial que trabaja en torno a toda clase de nuevos desarrollos técnicos en los campos de la papelería, la forja de armas, la fabricación de espejos, la encuadernación y, por supuesto, como acabamos de ver, en la mejora de un sistema para multiplicar textos. Aunque existe una gran cantidad de personajes relacionados con el invento de ciertas técnicas prototipográficas, el invento y perfeccionamiento de los tipos móviles de plomo con el que arranca una nueva era para el libro y también para el hombre, se lo debemos sin duda a la iniciativa y perseverancia de Johannes Gutenberg (1398–1468).³⁰

Gutenberg, nacido en Maguncia, cursa estudios en la Universidad de Erfurt y quizás es allí donde entra en contacto con el mundo del libro, de hecho su conocimiento del griego y del latín es más que aceptable. A consecuencia de las revueltas contra el patriciado que se producen en su ciudad natal, decide instalarse en Estrasburgo en 1434, allí ejerce de orfebre y se inicia en la talla y pulimentado de piedras preciosas. Su gran aportación a la empresa de los espejos es la creación de un nuevo sistema de moldes y su gran dominio sobre el metal, pues los marcos de los espejos, con los que comercia se componen de una mezcla de plomo, antimonio y estaño. Y es aquí precisamente donde los expertos encuentran, al menos de manera indirecta, los orígenes de la solución para lograr los tipos móviles. Cuando Gutenberg regresa a Maguncia en 1448, se instala en la casa que le vio nacer, y lo hace con el firme propósito de dedicarse de lleno a la creación de un sistema de reproducción mecánica de textos. Para ello se asocia, inicialmente, con Johann Fust (1400-1466) y posteriormente con el yerno de éste, Peter Schoeffer

30 Ya a finales del siglo XV zanja la disputa por la atribución del invento Ulrich Zell (¿?-1503) en su *Crónica de Colonia* (1499) precisando que "aunque este arte haya sido inventado en Maguncia, (...) el primer amago tuvo lugar en Holanda (...)" Citado en: Barbier, Frédéric: 2005, p. 95.

(1425-1503. Por lo que se deduce de diferentes documentos, Gutemberg es el cerebro de la sociedad, quedando para las otras dos partes el papel de financiadores del negocio de “la fabricación de los libros”.³¹

Desde 1452 a 1455, año en que se publica la *Biblia de 42 líneas*, considerado unánimemente el primer gran libro europeo impreso mediante caracteres móviles, la sociedad formada por estos tres personajes vive momentos de mucha tensión. Lo más probable es que para la *Biblia de 42 líneas* se inspirasen en la *Vulgata*, Biblia manuscrita en latín vulgar y que consta de 1.300 páginas, ya que su estructura es muy similar. Se imprime en dos volúmenes y consta de una tirada de 50 ejemplares sobre pergamino y 130 sobre papel. No podemos pasar por alto que la edición está absolutamente desprovista de ilustraciones, lo cual podemos atribuir a que el libro, que probablemente se toma como modelo, también prescindía de ellas. Por otra parte, teniendo en cuenta que lo que se busca es la reproductibilidad mecánica del texto, de haber decidido incluir ilustraciones se hubiese pretendido lo mismo con éstas, y hubiera supuesto otro obstáculo más para llevar a buen puerto el proyecto. Una vez afianzado el sistema de tipos móviles se abordará la cuestión de la reproducción de ilustraciones junto a los textos, como veremos en el apartado 2.4 de este estudio (p. 89).

Durante este periodo realizan otros proyectos menores que les sirven para financiar su gran obra, como un *Ars Minor* de Donato, un popular manual de la época destinado al aprendizaje del latín y calendarios astronómicos, entre otros.

Podemos afirmar que lo radicalmente novedoso de la invención de Gutenberg es la máquina de fundir tipos y su conocimiento metalúrgico. Gracias a la experiencia adquirida como orfebre, Gutenberg idea un sistema para grabar en relieve los tipos, que posteriormente

31 Véase Barbier, Frédéric: *Ibidem*, p. 97-99.



Fig 34: Biblia de 42 líneas, 1455.

son martilleados sobre una plancha de cobre extendido para obtener una matriz al vacío. La aleación que se empleaba para fundirlos es la misma que utilizara años atrás para el negocio de los espejos: plomo, estaño y antimonio. Una vez acabado el proceso, los tipos aún deben retocarse a mano, mientras que el molde anterior pasa a ser empleado nuevamente, posibilitando así la fabricación en serie de caracteres normalizados.

Sin embargo, su aportación en la creación de la prensa para imprimir no es tan relevante. La prensa de madera que encarga construir Gutenberg, que apenas sufre cambios hasta mediados del siglo XVIII, esta basada en el mismo principio que transforma la fuerza en presión vertical empleado en las prensas de aceite y uva. Máquinas muy similares se venían utilizando desde la antigüedad y existen indicios de su existencia en Egipto ya en el III milenio a.C. Para su uso es necesaria la colaboración de dos operarios, uno encargado

del entintado de los tipos y su colocación en la platina y otro de posicionar el papel sobre el molde y hacer girar el tornillo central con el que se ejerce la presión.

Las tensiones surgidas a causa de la mala administración económica de Gutenberg y la codicia de Fust acaban con la sociedad. Gutenberg sigue trabajando en solitario en Maguncia, donde lanza una edición del *Catholicon de Balbus* (1460), entre otros trabajos. Por su parte, Fust y Shoeffler, que se quedan con el taller *Zum Humbrecht* donde se inició todo, siguen con la explotación del negocio e imprimen, entre otros, el *Salterio de Maguncia* (1457). Tras la muerte de Fust en 1466, Shoeffler continúa algún tiempo con el taller, aunque finalmente acaba dedicándose a la reventa de libros al por menor.



Fig 35: *Catholicon de Balbus*, 1460.

2.3 La expansión de la imprenta

El nuevo invento se propaga rápidamente. Cuando muere Gutenberg la imprenta ya está presente en ciudades como Estrasburgo, Bamberg, Colonia, Augsburgo, Eltville, Venecia o Roma. A ello hay que añadir el meteórico progreso que se da en el campo de la edición, para comprenderlo basta el siguiente ejemplo: apenas treinta años después de la aparición de la *Biblia de Gutenberg*, Anton Koberger (1440/1445–1513) edita en Nuremberg, en 1483, una nueva versión ilustrada con más de 100 xilografías y una tirada en torno a los 1.500 ejemplares, frente a los 150 de la edición primigenia. Aunque no es la primera versión ilustrada de la Biblia, pues en 1475 se edita una de estas características en Ausburgo a cargo de Günter Zainer (¿?-1477), sí es la más célebre, debido a la gran calidad de sus ilustraciones. Hacia finales del siglo XV casi trescientas ciudades europeas cuentan, al menos, con un taller de impresión. Los países en los que más temprana y sólidamente se asienta son la propia Alemania (de hecho, los impresores alemanes la expanden buscando fortuna fuera de sus fronteras) Italia, que ya en la década de los 70 lidera la producción tipográfica, los Países Bajos, Francia, España y Gran Bretaña.

Los primeros libros que salen de las imprentas presentan un aspecto bastante similar a los códices manuscritos. Es el periodo denominado comúnmente incunable,³² y se ha tomado la fecha de 1500 como su fin, aunque en realidad esta fecha es totalmente arbitraria, ya que los libros impresos en los primeros años del siglo XVI presentan las mismas características que los incunables, además, la imprenta no se implanta ni desarrolla al mismo tiempo en todos los países. Al parecer, esta fecha de corte y el uso del término incunable lo propone el jesuita francés Philippe Labbé (1607-1667) en 1653, aunque el registro escrito más antiguo que se conoce haciendo uso del término se lo debemos al librero holandés Cornelius van Beughem (1637-1710) que publica en Amsterdam el *Incuna-*

32 Término que proviene del latín, *incunabula*: cuna.

bula typographiae (1688), primer catálogo de incunables, donde aparecen clasificadas y descritas, aproximadamente, 3.000 obras.³³ A partir del siglo XVIII comienza a aplicarse el término incunable de forma habitual para referirse a los libros publicados hasta 1500 inclusive.

Son varios los aspectos que tiene en común el libro incunable con el manuscrito, por ejemplo, el uso de la letra gótica, las abreviaturas o los *incipits* (destacado de la primera palabra del texto), aunque con el tiempo la letra romana, más legible y fácil de entender, acaba por imponerse y se abandona el uso de las abreviaturas. La composición de las cajas tipográficas es heredera, también, de las formas empleadas en el manuscrito, así como la costumbre de dejar en blanco el espacio de las iniciales, trabajo que se reserva para el iluminador. Otra característica en común es la ausencia de la portada, que no empieza a ser frecuente hasta finales del siglo XV. Aunque, el aspecto en el que nos queremos centrar y al que dedicamos los siguientes apartados es a la evolución que se da en la ilustración del libro impreso y los diferentes roles que irá asumiendo.



Fig 36: Anónimo, *Liber chronicarum*, 1493.

³³ El primer catálogo de incunables con rigor científico es el *Repertorium bibliographicum* (1826-1838), de Ludwig Friedrich Theodor Hain, que reseña más de 16.000 incunables.

2.4 Plomo y madera. El origen de la edición ilustrada

Los tipos móviles encuentran en la xilografía a su compañera de viaje ideal y única hasta mediados del siglo XVI, pese a que con el paso del tiempo aparecen nuevas técnicas para la reproducción de imágenes, como la talla dulce, el aguafuerte o la litografía, entre otras. La madera, por diferentes circunstancias, siempre ha tenido un lugar junto al plomo. Es más, en plena era digital siguen publicándose, aunque de modo minoritario, libros ilustrados con esta técnica, así como libros reproducidos mediante offset o procedimientos digitales cuyas ilustraciones son xilografías.

El primer ejemplo de este binomio es el *Edelstein* (1461) de Ulrich Boner (registrado entre 1324 y 1349), editado por Albert Pfister y profusamente ilustrado con 203 xilografías. La Biblia, los libros piadosos y los tratados de derecho canónico son sin duda los primeros *best-sellers*, de hecho, el 45% de los libros editados durante el periodo incunable tratan temas religiosos, mientras que el 30% se ocupan de la literatura clásica, medieval o contemporánea, y el resto están dedicados a diferentes materias. Pero muy pronto, debido como hemos visto al nacimiento del concepto de ciudad y a las ideas humanistas, el libro trasciende el ámbito de la Iglesia, y los géneros y temas empiezan a ampliarse, apareciendo tratados jurídicos, manuales docentes, así como una gran variedad de libros ilustrados de viajes y crónicas. El primero de ellos es el *Buch der Natur* (1475), que edita H. Bämmler en Augsburgo, escrito en lengua vulgar e ilustrado con xilografías de plantas, insectos y animales. A partir de 1480 los libros ilustrados empiezan a multiplicarse al mismo ritmo que el dominio de la talla crece y el lenguaje de la ilustración se va definiendo.

Tal vez uno de los ejemplos más impresionantes de los inicios del libro ilustrado es el *Sanctae Perigrinationes* (1486), editado en Maguncia. Se trata de una crónica de la peregrinación a Tierra Santa de Bernhard von Breydenbach (1440-1497), el rico canónico de la catedral



Fig 37: Edward Reuwich, *Sanctae Peregrinationes* (frontispicio), 1486.



Fig 38: Edward Reuwich, *Sanctae Peregrinationes*, 1486.

de Maguncia. El artista encargado de realizar las xilografías, Erhard Reuwich (1455-1490), forma parte de la expedición, algo nada habitual entre los ilustradores de su época; lo cual nos da una idea de la importancia que se le concede a la ilustración en esta cuidada edición. Para concebir las imágenes, Reuwich se basa en los apuntes topográficos tomados del natural, consiguiendo con ello un parecido más que razonable que convierte su obra en un referente desde el momento de su publicación. Él mismo se encarga, en su taller de Maguncia, de las tres primeras ediciones del libro entre 1486 y 1488, siendo uno de los primeros ilustradores cuyo nombre figura de manera clara en los “créditos” de un libro impreso. Sus imágenes, a doble página de Heraclión, Modoni, Rodas y Venecia, así como las vistas de Corfú y Parenzo en página sencilla, son consideradas como las primeras ilustraciones fidedignas de ciudades impresas. El libro incluye además vistas de diferentes monumentos, así como un mapa de Palestina en el que se sitúa de manera precisa el punto de llegada de la expedi-

ción al puerto de Jaffa, al sur de la actual Tel Aviv, junto al que se representa de manera detallada la galera con la que realizan el viaje. Aunque no tenemos constancia de la publicación de obras posteriores que incluyan ilustraciones de Reuwich, lo que resulta indiscutible es la trascendencia de su trabajo para esta edición, pues es un hecho constatable que, a pesar de la vulnerabilidad de los bloques de madera, éstos viajan por toda Europa reimprimiéndose en diferentes ediciones del libro publicadas en Lyon, Speier, o Zaragoza.

El humanismo, en su afán por restaurar todas las disciplinas que ayudaran a un mejor conocimiento y comprensión de los clásicos greco-latinos, considerados un modelo de humanidad más auténtico que el medieval, encuentra en la imprenta un instrumento de vital importancia para la difusión de sus ideas; no en vano, es precisamente en Italia, cuna del movimiento, donde la imprenta evoluciona de una manera más notable. Hecho que podemos ver reflejado en la escuela tipográfica desarrollada por Aldo Manucio (1449/50-1515), impresor que se instala en Venecia en 1490 y que a lo largo de su carrera editará, aproximadamente, 150 títulos de entre los que nos vemos obligados a citar, al menos, uno de los más famosos del Renacimiento, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). El texto se le atribuye al monje veneciano Francesco Colonna y relata el viaje onírico de Polifilo en busca de su amada Polia; y es considerado, ya en su época, paradigma del mundo humanista veneciano. De la edición que sale de las prensas de Manucio cabe destacar la cuidada elección de la tipografía, la antigua de Bembo, y su composición; además de las 172 xilografías con escenas clásicas que hacen referencia al mundo de la antigüedad. Hasta nosotros tan sólo han llegado ejemplares sin colorear, sin embargo, la ejecución de la talla deja amplias superficies en blanco, lo que nos hace pensar que están concebidas para ser posteriormente coloreadas, rasgo inequívoco de su falta de madurez. Sin embargo, podemos apreciar en ellas un notable cambio con respecto a las tallas lineales que sirven para ilustrar los primeros incunables y libros xilográficos, como el uso de una línea más fina y modulada, la insinuación de sombras y una

mayor preocupación por el fondo y el paisaje, además de una clara intención por representar siguiendo las leyes de la perspectiva. Además, tanto la composición de las escenas, que en ocasiones se suceden de una página a otra pese a estar enmarcadas, así como su inserción en la página, suponen una auténtica evolución, que persigue “lograr una armonía estética de la imagen y el texto impreso”.³⁴

Con el fin de recrear las escuelas de pensamiento filosófico y la literatura grecolatina se desarrolla extraordinariamente la gramática, la literatura, la filosofía y la retórica, ciencias ligadas estrechamente al espíritu humano y consideradas conocimientos dignos del nuevo hombre libre frente al dogmatismo hermético y dominante de la Iglesia.

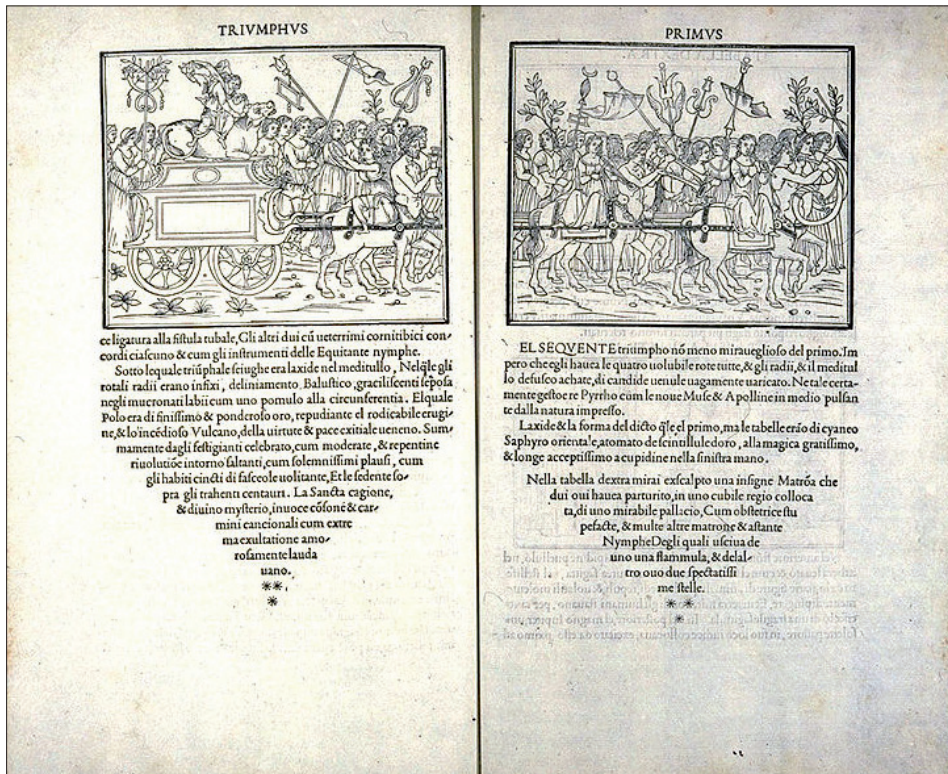


Fig 39: Anónimo, *Hypnerotomachia Polyphili*, 1499.

34 Panofsky, Erwin: 1982, p. 47.

Pero es en las ciencias descriptivas donde mejor se explotan las cualidades de la ilustración en el libro impreso, con grandes compilaciones de los tratados anatómicos de Andrea Vesalio (1514–1564), de Charles Estienne (1504–1564), los de botánica de Otto Brunfels (1488–1534), así como en los libros de zoología, mineralogía y, sobre todo, de historia.

Es precisamente al ámbito de la historia al que debemos el *Liber chronicarum* (1493), también conocido como las *Crónicas de Nuremberg*, verdadero best-seller del periodo incunable, cuya edición supera los 2.000 ejemplares. Esta historia universal ilustrada de carácter educativo y moralizante es obra del humanista alemán y amante del libro Hartman Schedel (1440–1514). Su editor y gran responsable del éxito de la obra, Anton Koberger (1440/45–1513), introduce importantes novedades en el diseño respecto a la tradición manuscrita, renovando por completo la disposición del texto, al que dotó de un montaje en la página mucho más ligero, separando de manera clara los capítulos que se inician con cuidadas letras grabadas, abandonando así el empleo de las capitulares pintadas a mano tan común en los inicios del libro impreso.

Pero sin duda alguna, la ilustración es la auténtica responsable de la celebridad de esta obra, en la que se combinan imágenes a doble



Fig 40 Michaël Wohlgemut y Wilhelm Pleydernwurff: *Liber chronicarum*, 1493.

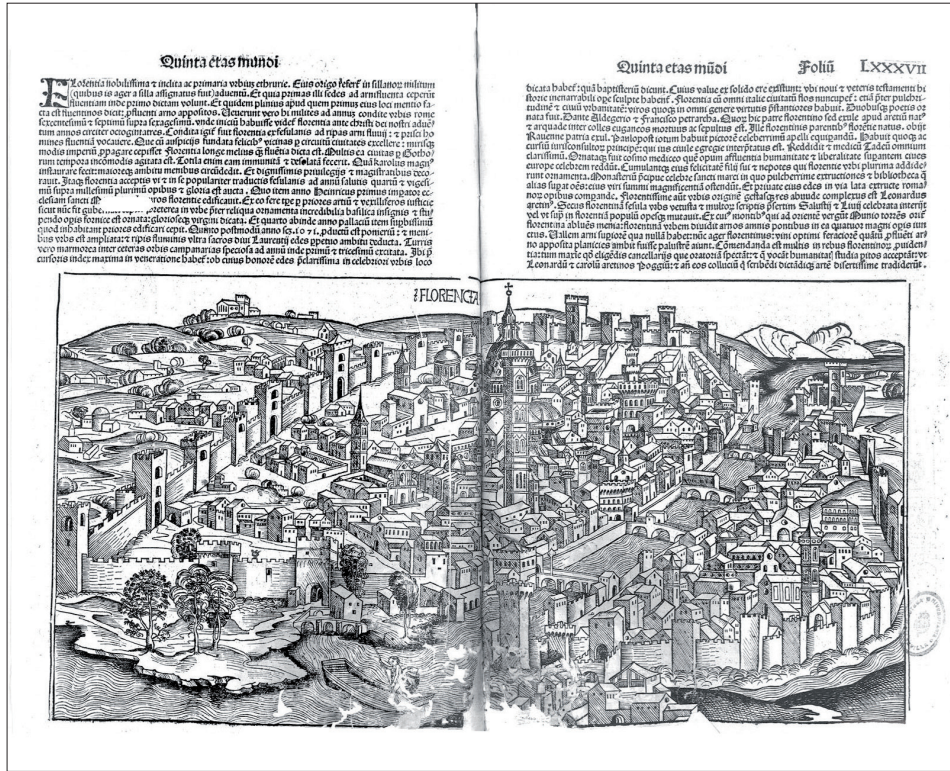


Fig 41: Michaël Wohlgenut y Wilhelm Pleydernwurff, *Liber chronicarum*, 1493.



Fig 42: Michaël Wohlgenut y Wilhelm Pleydernwurff, *Liber chronicarum*, 1493.

página (la gran vista de Nuremberg y la vista de Venecia, ambas consideradas importantes documentos históricos), a página completa (Dios, creador del mundo, llevando a cabo su obra), a media página (escenas o vistas de ciudades), y también pequeñas ilustraciones que representan a algunos personajes. El total de ilustraciones que podemos contabilizar en el libro es de 1.804, aunque tan sólo 645 planchas xilográficas son diferentes, pues muchas matrices se repiten a lo largo del libro para ilustrar diferentes pasajes o representar a distintos personajes. Lo que nos lleva a afirmar que pese a la importancia que el editor presta a éste apartado del libro, su interés procede, principalmente, del deseo de completar un producto profusamente “decorado” aunque para ello tenga que incurrir en una evidente falta de rigor; así mismo, tenemos constancia de la habitual práctica entre impresores durante este periodo de intercambiar matrices, lo que constata esta percepción por parte de los impresores de la imagen, fundamentalmente, como elemento decorativo de la que hablamos. Hechos que, por otra parte, no restan ni un ápice de valor a las ilustraciones.

Aunque estas xilografías están concebidas para ser coloreadas a mano posteriormente, podemos apreciar en ellas características similares a las descritas en el *Sueño de Polifilo*, como la insinuación de sombras y una mayor preocupación por el fondo y el paisaje, además de una clara intención por representar siguiendo las leyes de la perspectiva. Esta evolución debemos entenderla como tal en cuanto que permite un mayor grado de realismo y verosimilitud, indispensable en el ámbito de la ilustración descriptiva, como es el caso que nos ocupa. Para la ejecución de las ilustraciones, Koberger contrata a los artistas alemanes más destacados del momento, Michaël Wohlgemut (1434-1519) y Wilhelm Pleydernwurff (1420-1494), en cuyo taller trabaja como aprendiz entre 1486 y 1489 un joven Albrecht Dürer, que es precisamente el personaje que nos ayudará a entender la transformación que vive la ilustración xilográfica del libro entre finales del siglo XV y principios del XVI.

2.5 La renuncia al color. Albrecht Dürer

Si bien la obra xilográfica de Albrecht Dürer (1471-1528) no suele considerarse tan estrechamente vinculada al libro como la de otros grandes artistas coetáneos como Hans Holbein el Mozo (1497-1543) o Urs Graf (1485-1529), conviene aclarar que, aunque en muchas ocasiones las xilografías de Dürer son vendidas como láminas sueltas, el fin último de sus series es el de ser recopiladas junto a los textos que las inspiran y encuadradas en forma de libro. En cualquier caso, y esto sería lo principal, sus xilografías siempre están concebidas en clara simbiosis con el texto que ilustran. Por otra parte, cabe recordar que el interés de Dürer por el libro impreso es tal, que él mismo publica en 1528 un tratado sobre la construcción geométrica de la letra gótica; desde su publicación, sus diseños tipográficos se imponen como modelo en Alemania perdurando casi hasta nuestros días. Vemos necesario hacer esta puntualización y aclarar que nos vamos a acercar a la obra de Dürer en calidad de ilustrador pues es muy común encontrar ilustraciones de artistas, que se han dedicado ampliamente a esta disciplina, y que sin embargo su obra se presenta como lo que no es o, en ocasiones, se obvia el fin para el que ha sido creada, como es el caso que nos ocupa.

Decíamos al hablar de la simplificación en las imágenes de los primigenios libros xilográficos, que obedece al expreso deseo del autor por sintetizar de manera simbólica ciertos conceptos. También, que debido al aumento en la demanda de libros, se abandona la costumbre de colorear las ilustraciones y en consecuencia el grabador empieza a valorar la línea e insinuar sombras. Además, influidos por la corriente artística general de la época representan las escenas siguiendo las leyes de la perspectiva. Esto último lo hemos calificado como una evolución gráfica y, en efecto, así lo consideramos, especialmente en el ámbito de la ilustración descriptiva, no obstante, para Westheim supone una enorme pérdida para ese otro tipo de ilustración que opera como recurso nemotécnico y que, gracias a su sencillez y poder evocador, facilita la memo-

rización. De los diferentes ejemplos de los que se vale Westheim para exponer esta idea nos parece especialmente interesante la comparación que establece entre el san Cristóbal de mediados del siglo XIV, de autor anónimo, y el de Jörg Breu el Joven (1510–1547), realizado en el segundo cuarto del siglo XVI, en sus propias palabras:

Me refiero al san Cristóbal de Jörg Breu. Ahí tenemos al artista chispeante que sabe entretener a su público. (...) solicita su atención para nuevas cosas, que se van sucediendo sin interrupción. (...) Inútil evocar ante tal composición la ingenuidad y grandeza espiritual de la estampa primitiva. Aquel grabador no era ágil ni ingenioso como Jörg Breu, (...). Pero supo impregnar lo milagroso de íntima veracidad y de monumentalidad sobreterrenal, sin hacer psicología, sin dramatizar, sin acumular detalles sobre detalles hasta que la superficie quedara hecha un caótico revoltijo.³⁵



Fig 43: Anónimo, *San Cristóbal*, S. XIV. Fig 44: Jörg Breu, *San Cristóbal*, S. XVI, (fragmento).

35 Westheim, Paul.: 2005; p. 118-119.

Pese a coincidir, parcialmente, con Paul Westheim en su valoración, desde nuestro punto de vista este virtuosismo en el manejo de la herramienta, en ocasiones innecesario, sumado al dominio de la representación en perspectiva, es imprescindible para entender la evolución de la ilustración y del arte en general, resultando esencial en el ámbito de la ilustración descriptiva. Así pues, consideramos que el conflicto surge porque históricamente en el ámbito del arte, hasta bien entrado el siglo XX, cada nuevo recurso gráfico o movimiento plástico, prácticamente, ha sustituido al anterior en lugar de presentarse como una opción más al alcance del artista. O al menos así se nos ha presentado, ya que si atendemos a la evolución de esta disciplina comprobamos cómo esa ingenuidad de la xilografía primigenia de la que habla Westheim se mantiene intacta hasta nuestros días en un gran número de obras populares, así como es recuperada constantemente por diferentes movimientos artísticos.

Sin duda, la obra de Dürer es determinante para entender esta evolución en la representación gráfica. La primera de las series creada por Dürer, el *Apocalipsis* (1498), está compuesta por 15 grandes láminas de clara concepción gótica. Pese a su marcado carácter medieval, que se pone de manifiesto en el empleo de la línea como valor formal propio más allá de su función delimitadora, podemos apreciar en su agitado dibujo y en el ingenioso uso de diferentes tramas para generar gradaciones tonales, un claro deseo de prescindir del color con el que se suelen iluminar a mano las xilografías de la época. Esta determinación por trabajar en blanco y negro se ha convertido, a la postre, en un rasgo característico de la ilustración durante siglos, incluso cuando los medios han garantizado la impresión a color de calidad el negro sobre blanco ha continuado siendo una opción elegida por muchos artistas.³⁶ Pero, según sostiene Westheim, el gran

36 Es llamativa la creación a finales del siglo XIX de dos asociaciones dedicadas al fomento de las artes gráficas; la *Society of black and white* o la *Société du blanc et du noir*, cuya creación artística era exclusivamente en blanco y negro. Martínez Moro, Juan: 2004. p. 73.

valor que se ha concedido durante largo tiempo y especialmente en este periodo a la posibilidad de matizar, es la causa por la que la xilografía, ya desde sus inicios, en cierto modo se ha visto abocada al fracaso. Los propios xilógrafos al menospreciar el lenguaje sintético y la expresividad propia de la madera, influidos por la tendencia general de la época de dotar a la imagen de mayor realismo, pasan a esforzarse por emular las posibilidades expresivas del cobre, iniciando de ese modo, desde finales del siglo XV, una transformación del lenguaje xilográfico condenada al fracaso.³⁷ Hay que matizar que este proceso se da en el libro destinado a la élite del conocimiento y las estampas sueltas, ya que las imágenes sintéticas continúan vigentes, como decíamos, en las producciones populares; e insistir en que, pese a esta perversión de la técnica, los logros obtenidos en la representación gráfica son esenciales para la evolución de la ilustración. Por otra parte, conviene recordar que aunque la xilografía atienda parcialmente a los recursos de la talla dulce, debido a circunstancias puramente técnicas, ésta se mantiene durante largo tiempo como la principal opción para ilustrar textos.

En cualquier caso, lo que nos interesa destacar es como Dürer revoluciona el modo de concebir la línea a partir de esta serie. Hasta ahora sus predecesores habían diferenciado en el grabado en madera entre dos tipos de líneas, las que delimitaban los contornos de los objetos a representar, y los plumeados destinados a sugerir sombras o texturas, de modo que era frecuente que cuando se encontraban ambos tipos de líneas, como en el follaje de los árboles, por ejemplo, se produjese una notable confusión gráfica. Dürer termina con esta disparidad funcional al conseguir que ambos tipos de trazo se fundan persiguiendo un denominador estético común en lo que Panofsky llama “caligrafía dinámica”,³⁸ surgiendo así un nuevo modo de concebir la línea modulada.

37 Véase Westheim, Paul: *Opus cit.*, p. 85-87.

38 Véase Panofsky, Erwin: *Opus cit.*, p. 73.



Fig 45: Albrecht Dürer, "San Miguel luchando con el dragón" del *Apocalipsis*, 1498.

Pero no sólo eso, frente a la vieja y rígida forma de concebir las tramas lineales destinadas a crear sensación de sombra o textura, Dürer plantea a través de la modulación de la línea todo un nuevo sistema de claroscuro mucho más sutil y versátil, capaz de adaptarse a las diferentes necesidades en la representación de las formas y el modo en el que incide la luz sobre ellas. En palabras del propio Panofsky:

El resultado fue la conversión de la xilografía en el vehículo adecuado para las tendencias dinámicas del Renacimiento italiano, que interpretaba todas las cosas, vivas o animadas, como entidades orgánicas moldeadas y movidas por fuerzas inherentes.³⁹

Pero Dürer no se conforma con las novedades gráficas introducidas e interviene en toda la concepción del libro proponiendo importantes cambios que afectan a su propia estructura e incluso al texto. Se plantea representar el Apocalipsis completo en 14 estampas, para ello, decide que cada imagen ocupe la página impar completa y el texto al que alude la página par, en consecuencia las abreviaturas son constantes; incluso en ocasiones se permite omitir fragmentos que ya han sido mencionados para hacer coincidir la cantidad de texto con el espacio asignado. Así consigue crear una obra que puede ser entendida, bien mediante la lectura simultánea del texto y la imagen, o bien mediante la lectura de cada parte de manera independiente.

En su segunda serie importante, la *Pasión Grande* (1499?) Dürer profundiza en los hallazgos alcanzados durante la ejecución del *Apocalipsis*; conserva la monumentalidad no sólo del formato, sino, sobre todo, de las composiciones, aunque suaviza ligeramente las líneas, anticipando así el cambio de registro que podemos apreciar en su tercer libro, *La vida de la Virgen* (1503-1511). En esta serie de grabados de formato más contenido y temática más íntima, las líneas se

39 Panofsky, Erwin: *Ibidem*, p. 73.

suavizan notablemente, así como la gradación tonal se vuelve más sutil y ofrece una mayor gama de valores tonales. La riqueza de las tallas de Dürer se debe en gran parte a dos hechos: que acostumbra a tallar él mismo sus planchas de cobre, por lo que es plenamente consciente de las posibilidades que ofrece el trabajo lineal; y que suele realizar él mismo el dibujo sobre el taco de madera, normalmente de peral, asegurándose de este modo de que sus colaboradores no omitan detalles, cuando no es él mismo quien se ocupa de la talla. De las veinte ilustraciones que componen el libro, dos de ellas no se añadieron hasta su regreso a Nuremberg tras su viaje a Italia, lo que nos viene a confirmar el riguroso seguimiento que el artista hace de las mismas.

Existe una gran diferencia entre las últimas xilografías de Dürer, que pueden ser incluso tomadas por grabados de talla dulce, y las obras de la mayoría de los artistas de su época que lo tomaron como modelo. Aquí, encontramos al artista fuertemente influido por las ideas humanistas. Su principal preocupación parece ser la representación tridimensional y la correcta inclusión de grupos humanos en espacios arquitectónicos conservando los valores de la narración, es decir, aunar el rigor del dibujo científico, imprescindible para la construcción arquitectónica del espacio, con la sensibilidad requerida para captar la actitud y expresión de los personajes en ellos incluidos. Al menos eso parece indicarnos el hecho de que más de la mitad de las ilustraciones atiendan a esta relación de las figuras con el entorno. La era gótica, impregnada de fervor místico, da paso a un nuevo artista que se desprende de las cuestiones teológicas y empieza a ocuparse única y exclusivamente de las pertenecientes al ámbito de la creación plástica, la forma, la perspectiva, los escorzos o el movimiento son sus prioridades en esta obra, que muy acertadamente define Walter Chamberlain como una “fusión de intensidad esencialmente gótica y orden renacentista”.⁴⁰

40 Chamberlain, Walter: 1988, p. 20.

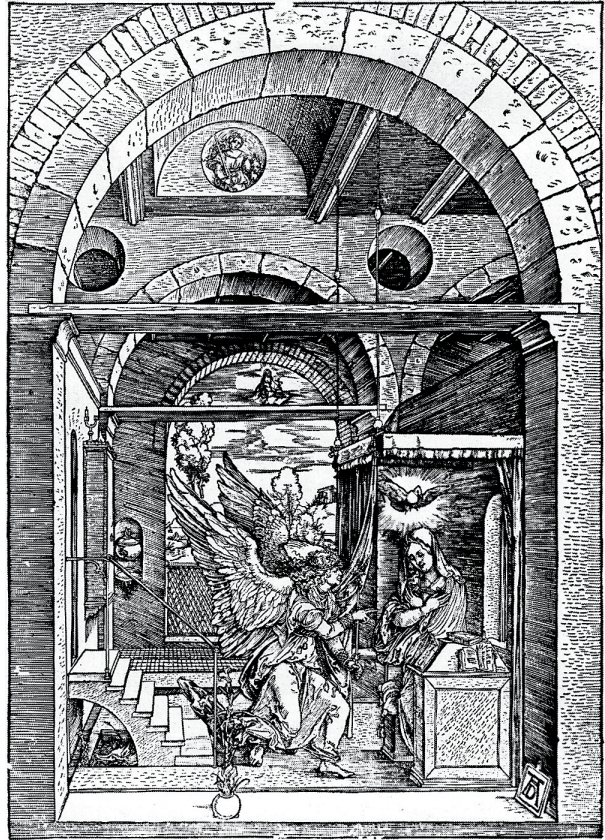


Fig 46: Albrecht Dürer,
Vida de la Virgen,
1503.1511.

En su cuarta serie, la *Pasión Pequeña* (1511) compuesta por 37 grabados, encontramos al Dürer maduro, en el que confluyen su formación goticogermánica, de la que toma el interés empírico por los detalles naturalistas, junto a los aspectos más teóricos del arte renacentista que ha ido adquiriendo en sus diferentes viajes a Italia. Idea un nuevo sistema de trabajo que le permite partir de un rayado que evoca el tono medio a partir del cual la gama de matices se amplía notablemente “como si se hubiera reemplazado un sistema polifónico por otro armónico”.⁴¹ Así, cambiando una vez más de rumbo, nos encontramos ante unas ilustraciones más sencillas en su composición, de tono solemne y de una gran eficacia evocadora.

41 Panofsky, Erwin: Opus cit., p. 151.



Fig 47: Albrecht Dürer, "Jesús entrando en Jerusalén" de la *Pasión pequeña*, 1511.

Desde aproximadamente 1507 hasta su muerte, Dürer, toma notas y realiza dibujos para su tratado más conocido *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), cuatro libros sobre las proporciones humanas publicados póstumamente. Su interés por la geometría y las proporciones matemáticas, que considera imprescindibles para entender el arte clásico, su profundo conocimiento de la historia, así como sus observaciones de la naturaleza, son una demostración del espíritu de constante curiosidad intelectual característicos del Renacimiento. Por ello, para tratar este aspecto concreto de la renuncia al color, pese a ser conscientes de que los libros ilustrados más mencionados de esta época se deban a otros artistas como Erhard Reuick (s.d.-s.d.), Michael Wolgemut (1434-1519), o Hans Schoeufflein (s.d.-s.d.), nos hemos centrado en la figura de tan influyente personaje.

2.6 Imágenes para la Reforma

Es evidente el importante papel que desempeña la imprenta en la Reforma protestante. Para confirmar este hecho basta con volver la vista atrás, hasta el 6 de julio de 1415, en el que Jean Hus arde en la hoguera de Constanza por defender sus ideas reformistas que, por otra parte, apenas pudo divulgar por Bohemia, y compararlo con lo que acontece prácticamente un siglo después. El 31 de octubre de 1517 Lutero cuelga en la puerta de la Iglesia del Palacio de Wittenberg un cartel con las 95 tesis que entran en conflicto con la Iglesia Católica, defendiendo una postura similar a la que en su día mantuvo Hus. Rápidamente el cartel se traduce al alemán, se imprime y distribuye. Pocas semanas después sus ideas se han difundido por toda Alemania y, meses más tarde, por toda Europa. Se inicia de esta manera el proceso de la Reforma protestante gracias, en parte, al cambio de mentalidad, pero sobre todo a la rápida propagación de las ideas reformistas que posibilita la imprenta.

Entre 1518 y 1521, periodo considerado unánimemente como punto de arranque de la Reforma, ven la luz cerca de 800 ediciones de casi 100 textos de Lutero, publicados en latín, alemán y otras lenguas. Podemos afirmar, pues, que la imprenta acaba no sólo con el monopolio que la Iglesia Católica tenía sobre la generación y divulgación del conocimiento, sino también con la hegemonía del latín, posibilitando de esta manera una más amplia y plural divulgación de las ideas.

No es de extrañar que se desate durante este periodo una auténtica guerra por controlar la producción y difusión del libro y en general de cualquier material que salga de las prensas. Durante todo el siglo XVI son constantes los fallos, edictos y ordenanzas que persiguen tal fin. Tanto en los territorios católicos como en los protestantes las hogueras consumen no sólo los libros contrarios a la ideología de unos u otros, sino incluso a las personas que los imprimen, distribuyen o poseen. Para hacernos una idea de la magnitud de la guerra

que se desata basta recordar las palabras escritas por John Foxe en su *Actes and monuments(...)* (1563):

Cuantas más sean las prensas tipográficas que en el mundo haya, tantas armas de asedio más se dirigirán contra la fortaleza de Sant'Angelo, así es que o bien el Papa tiene que abolir el conocimiento y la imprenta, o bien ésta tiene a la larga que erradicarlo a él.⁴²

Aunque esta guerra tiene consecuencias, finalmente, como bien sabemos hoy, no sucede ni lo uno ni lo otro, ya que el Papa Pío IV cuenta también con su propia imprenta, de manera que la contienda, finalmente, se salda con la fractura de la unidad religiosa europea.

Queda patente el papel decisivo que desempeñan los textos difundidos por la imprenta en este proceso, lo que no es tan común tal vez, debido al domino logocéntrico del que habla Roman Gubern, es encontrar voces que se hagan eco del importante y paradójico papel de la imagen y más concretamente de la caricatura. Recordemos que a principios del siglo XVI un elevadísimo porcentaje de la población es analfabeta, por lo que el modo que las masas tienen de empatizar con las ideas reformistas y adherirse a su causa es mediante las múltiples caricaturas que circulan del Papa. Conviene aquí recuperar las palabras de Gombrich que ponen de manifiesto la trascendente labor del caricaturista “El dibujante por desdeñable que sea su calidad artística, tiene más probabilidades de impresionar en una campaña de odio que el orador de masas y el periodista”.⁴³ En estas caricaturas, que suelen ir acompañadas de textos que denuncian la codicia del Papa, se le representa con gran irreverencia bajo la apariencia de un cerdo egoísta con un apetito insaciable por los bienes terrenales. Mientras que Lutero es representado como un santo.

42 Citado por Martínez Moro, J: Opus cit, p. 73.

43 Gombrich, Ernst: 1968, p. 177.

Entendemos que durante este proceso la propia ilustración va adquiriendo conciencia de su potencial.

Aclarado el decisivo papel que desde nuestro punto de vista desempeñan las imágenes, nos queda resolver el motivo por el cual lo hemos tildado, también, de paradójico. Para ello, recordaremos que mientras desde algunos sectores protestantes se lleva a cabo un persistente ataque contra las imágenes de culto en los templos, es el uso de otro tipo de imágenes, las caricaturas, lo que les sirve para ganar adeptos que luchen contra la Iglesia Católica.

3. Los inicios del libro moderno

Acabamos de ver la transformación que vive la ilustración en su tránsito del manuscrito al libro impreso, desprendiéndose poco a poco del uso del color en busca de un lenguaje propio basado en los valores tonales que van del blanco al negro, que a la postre es un rasgo de identidad de esta disciplina durante un largo periodo de tiempo. Hemos visto también, cómo surgen soluciones gráficas que son de gran importancia tanto para la ilustración descriptiva como para toda aquella imagen que pretenda albergar y transmitir ideas.

Si bien la salida del libro de los monasterios propicia notables cambios en sus formas y contenidos, hay que esperar a la llegada de la imprenta y de las nuevas ideas humanistas para que estos cambios cristalicen definitivamente en el ámbito de la ilustración, concretamente de la ilustración científica. Los conceptos que aborda la ilustración y la forma de hacerlo cambia de manera radical a partir de este momento.

Ahora nos ocuparemos de ver que la evolución de la ilustración científica se basa necesariamente en el percibir analítico y la abstracción de formas claras y precisas cuya principal finalidad es la eficacia en la comunicación. Según afirma Juan Martínez Moro:

Para conseguir todo esto los mensajes visuales han adoptado en el marco del conocimiento tres opciones generales de presentación según un distinto grado de iconicidad: la figuración, la abstracción y el símbolo.⁴⁴

44 Martínez Moro, Juan: Opus cit, p. 75.

3.1 Cambios estructurales en el libro

La tipografía de caracteres móviles transforma por completo las condiciones de producción de los libros y su forma material. El primer aspecto que cambia es, obviamente, la letra. Una vez superado el periodo de adaptación a la nueva tecnología, que inicia su andadura con el claro referente del libro manuscrito, los humanistas italianos se inspiran en las inscripciones lapidarias y en los manuscritos carolingios, como ya hemos comentado, para construir las mayúsculas y minúsculas de la nueva escritura que sirve como base para los grabadores y fundidores de caracteres.

En Venecia, Francesco Griffo (1450-1518) realiza en 1496 para Aldo Manucio el modelo de caracteres romanos más logrado, según los expertos, el Bembo, que toma su nombre del autor de la primera obra que se imprime con él. Mientras, el origen de la letra itálica se lo debemos a la cursiva inclinada, de la que hacen uso los humanistas de Roma y Florencia, que sirve de inspiración a Griffo para crear la que es considerada modelo de tipografía renacentista y, por tanto, de modernidad. Aldo Manucio (1449/50-1515), emplea esta creación de Griffo para su colección de clásicos y su éxito es tal, que es reproducida también en ciudades como Florencia y Lyon. De hecho, Claude Garamond (1490-1561), uno de los primeros y más destacados grabadores y fundidores tipográficos franceses, se inspira también en las fuentes romanas e itálicas producidas por el veneciano, y crea unas familias tipográficas de gran belleza que se expanden por toda Europa.⁴⁵

De algún modo, el empleo de la tipografía romana en la Europa latina designa al libro ligado al movimiento humanista, mientras que para los libros litúrgicos se emplea siempre la letra de molde y

45 El primer ejemplo conocido donde se emplea el carácter romano creado por Garamond es el *Cicerón* y para el itálico el *De Re rústica* de Catón, Véase Labarre, Albert: Opus cit. p 71.

cum religioso tripudio plaudendo & iubilando, Quale erano le Nym-
phe Amadryade, & agli redolenti fiori le Hymenide, riuirente, saliendo
iocunde dinanti & da qualúq; lato del floreo Vertunno stricto nella fron-
te de purpurante & melineroſe, cum el gremio pieno de odoriferi & ſpe-
ctatiſſimi fiori, amanti la ſtagione del lanofa Ariete, Sedendo ouante ſo-
pra una ueterrima Vcha, da quatro cornigeri Fauni tirata, Inuinculati de
ſtrophie de nouelle fronde, Cum la ſua amata & belliffima moglie Po-
mona coronata de fructi cum ornato deſſuo degli biódiſſimi capigli, pa-
rea ello ſedéte, & a gli pedi dellaquale una coſtilia Clepſydria iaceua, nel
le mane tenente una ſtipata copia de fiori & maturati fructi cum imixa
fogliatura. Præcedétela Vcha agli trahenti Fauni propinq; due formoſe
Nymphe aſſignane, Vna cú uno haſtile Trophæo gerula, de Ligonib.
Bidenti, ſarculi, & ſalcionetti, cú una ppendéte tabella abaca cú tale titulo.



INTEGRAM CORP. VALETVDINEM, ET
STABILEROBVR, CASTASQVE MEMSAR. DELI
TIAS, ET BEATAM ANIMI SECVRITA
TEM CVLTORIB, M, OFFERO.

m iiii

Fig 48: Anónimo, *Hyperotomachia Polyphili*, 1499.

para los de horas, la bastardilla pequeña. Por contra, Alemania permanece fiel al empleo del tipo gótico hasta bien entrado el siglo XIX, lo cual se explica, según Henri-Jean Martin, por las consideraciones derivadas de una formación ideológica nacional. La innovación se lleva también a los elementos de ilustración y decoración, así como a la propia arquitectura del libro impreso. Cuando Sweynheym Konrad (¿?-1477) y Arnold Pannartz (¿?-1476) publican en Roma una edición de los *Commentarii (De bello gallico y De bello civili)* de César (1469), definen el modelo de libro humanista y moderno, con un formato más pequeño, con caracteres inspirados en la escritura humanista, muy pocas abreviaturas y el texto dispuesto en un solo bloque en lugar de en dos columnas.⁴⁶

Si bien podemos detectar en Italia el epicentro de las innovaciones tipográficas, es en la escuela del sur de Alemania, en torno a Basilea, Nuremberg y Augsburgo donde encontramos a los más prestigiosos ilustradores, como son Martin Schongauer (1448-1491), Dürer, Urs Graf o Lucas Cranach (1472-1553), cuya influencia se hace notar en el resto de Europa. Las xilografías se emplean para ilustrar también fuera del libro, así, los calendarios, que consisten en una simple hoja ornamentada con una xilografía destinada a ser colgada, constituyen la especialidad de determinados impresores alemanes. Mientras, en Francia el producto renacentista por excelencia lo representa el llamado “Libro de horas”, copiado con gran precisión del modelo manuscrito, con el texto en gótica enmarcado por motivos arquitectónicos, cenefas grabadas sobre madera y series de grabados que ilustran algunas escenas de la vida de Cristo o del Antiguo Testamento. En una edición parisiense de 1533 de uno de estos libros, el impresor incluye este pequeño texto al inicio: “la inteligencia que las letras proporcionan a los doctos, la imagen la garantiza para los ignorantes y los simples”.⁴⁷

46 Véase Barbier, Frédéric: *Opus cit.*, p. 124.

47 Citado por Barbier, Frédéric: *Ibidem*, p. 120.

La idea de relacionar la ilustración con el aprendizaje de los más ignorantes no es la primera vez que la encontramos, ni la última; también la literatura de cordel se relacionará en su momento con el aprendizaje de las clases menos cultas, del mismo modo que el surgimiento del cómic en la prensa servirá como reclamo para acercar la lectura al sector menos alfabetizado de la población. Desde nuestra perspectiva esta función didascálica de la imagen o, al menos, de reclamo para atraer a la lectura a cierto sector de la población es sumamente positiva, sin embargo, este tipo de afirmaciones conlleva cierto riesgo; pues, el vínculo que establece entre imagen e ignorancia tiñe a la ilustración de cierto halo de producto inferior, cuando consideramos que no hay nada más alejado de la realidad, pues esta noble función que desempeña la disciplina que estamos estudiando no la exime de actuar con propósitos más elevados. Como veremos en el apartado 3.3 (p. 117) a comienzos de la Edad Moderna son muchas las áreas del conocimiento, como la medicina, la astronomía, la botánica, la geografía o la mecánica, para las que la ilustración son el cimiento que permite su formalización y consolidación. Acerca de este asunto y del insustituible papel que desempeña la ilustración en la transmisión y generación de conocimiento se pronuncia muy a finales del siglo XIX Santiago Ramón y Cajal diciendo: “Si nuestros estudios atañen a la morfología, ora macro, ora microscópica, será de rigor ilustrar las descripciones con las figuras copiadas todo lo más exactamente posible del natural.”⁴⁸ Lo cual nos sirve para constatar hasta qué punto la reivindicación del uso de la ilustración como medio transmisor de conocimiento ha sido necesario a lo largo de la historia. No obstante si bien, hoy en día, parece asumido el valor gnoseológico de la imagen en algunos ámbitos, en otras parcelas la ilustración continúa siendo infravalorada.

Volviendo a la estructura general del libro, además de los aspectos ya mencionados, falta hacer alguna observación más, como por

48 Ramón y Cajal, Santiago, 1947, p. 606.

ejemplo, la costumbre que se empieza a adquirir de colocar en la última página el colofón,⁴⁹ un pequeño texto en el que se indica el autor y título de la obra, el lugar y fecha de la edición y el nombre del impresor. Con el tiempo estos datos pasan a la portada y el espacio que ocupaba el colofón queda reservado para lo que actualmente conocemos como *imprimatur* o “terminado de imprimir”.

Aunque la agrupación de los pliegos para su posterior cosido y la cubierta exterior son dos aspectos derivados del manuscrito, su interior se renueva por completo con la llegada de los tipos móviles, al mismo tiempo que propician la aparición de la portada, que comienza a emplearse entre 1475 y 1480. Inicialmente en ella tan solo aparece una breve descripción del contenido del libro; posteriormente se incluyen los datos que hemos enumerado de la primera página. Aproximadamente a partir de 1510 comienza a añadirse un marco y a continuación una ilustración. Pero hay que esperar hasta cerca de 1530 para encontrar portadas de aspecto más cercano al actual, cuando la breve descripción se sustituye por un título corto acompañado del nombre del autor, el sello tipográfico y el lugar y la fecha de publicación. En breve se introduce un marco de estilo clásico, y se empiezan a imprimir los títulos a dos tintas, generalmente negra y roja, con el fin de llamar la atención.

Hacia finales del siglo XVI, debido al creciente empleo del cobre como soporte para realizar las ilustraciones, éste pasa a emplearse también para grabar toda la portada lo que propicia que la ilustración tome protagonismo. La imagen de portada hace referencia al texto de forma simbólica o explícita, pero en cualquier caso no suele cumplir una función meramente ornamental. Hacia finales del siglo XVII se retoma el uso de los caracteres móviles para la portada y con ello, nuevamente, la costumbre de emplear dos tintas para los títulos.

49 Término que proviene del griego y que significa remate o fin.

3.2 De la madera al metal

Como hemos visto, la xilografía es la primera técnica que se emplea para la reproducción de imágenes en el libro impreso. El hecho de requerir el mismo sistema de entintado e impresión que los tipos, facilita insertar los tacos de madera junto a los moldes tipográficos para imprimirlos conjuntamente. Esta ventaja sobre otras técnicas, como la talla dulce o el aguafuerte que empieza a emplearse en el libro a mediados del siglo XVI, es la que posibilita que se continúe empleando durante largo tiempo en imágenes realizadas tanto con fines ornamentales⁵⁰ como para ilustrar las ediciones populares de bajo coste. Así pues, las técnicas sobre metal (talla dulce y aguafuerte) que permiten mayor grado de detalle en el dibujo, quedan inicialmente reservadas para las ediciones de lujo ya que su modo de entintar en hueco y el proceso de impresión, no tienen nada que ver con los procedimientos de impresión de los tipos móviles, por lo que es obligatorio un doble paso por la prensa y, en consecuencia, se ralentiza el proceso de trabajo y se encarece el producto. Aunque con el tiempo le irán ganado terreno a la xilografía y condicionando su propio lenguaje como hemos comentado.

Giorgio Vasari (1511-1574) le atribuye al orfebre y nielador italiano Maso Finiguerra (1426-1464) el mérito de ser el primero en grabar con buril sobre cobre para crear imágenes destinadas a ser estampadas, según el procedimiento conocido como talla dulce. Así pues, el origen del grabado a buril sobre metal podemos vincularlo al trabajo de los orfebres y nieladores. Mientras que el procedimiento del aguafuerte, al parecer, se lo debemos a los maestros armeros, dado que las primeras planchas trabajadas mediante este sistema son de hierro, con el mismo procedimiento utilizado para atacar metales con ácidos

50 **Capitulares:** Iniciales al comienzo de los textos acompañadas de motivos florales, hojarasca y otros temas. **Molduras:** Decoraciones generalmente cuadrangulares, con las que se iniciaban los capítulos. **Viñetas:** Ilustraciones con las que se solía cerrar el capítulo o dividir grandes bloques de texto.

que éstos venían empleando tiempo atrás. En cualquier caso, parece más complicado focalizar en un personaje la invención de la técnica del aguafuerte ya que se empieza a utilizar de manera simultánea en Italia y Alemania. El aguafuerte surge como una alternativa a la talla dulce. La facilidad con la que se dibuja sobre la plancha barnizada y el control del valor tonal de las líneas según el tiempo de inmersión en el ácido, hacen de él un procedimiento más cómodo y flexible, lo que contribuye a su rápida expansión por toda Europa. Si bien es cierto que existen dudas sobre sus orígenes, podemos mencionar a algunos de los primeros artistas, de los que tenemos constancia, que hicieron uso de esta técnica a principios del siglo XVI, como son Urs Graf, Dürer o Daniel Hopfer (1493-1536).



Fig 49: Daniel Hopfner, *Parábola de la trabajadora y el indolente, los justos y los impíos* (Proverbios 10:4-7), 1534.

3.3 Conceptos y formas

Desde una perspectiva contemporánea es difícil negar la importancia que la ilustración desempeña no sólo como transmisora de conocimiento sino como disciplina capaz de generar conocimiento en sí misma, refiriéndose a este hecho, Giulio Carlo Argan comenta que “(...) el arte afronta problemas que con los métodos científicos normales no se pueden resolver”.⁵¹

Podemos afirmar que es a partir del Renacimiento cuando se produce un movimiento de refuerzo y estrechamiento de los lazos del arte con el ámbito del conocimiento científico, reflejado, por ejemplo, en el desarrollo del dibujo descriptivo a través de las leyes de la perspectiva y personificado en artistas como Alberti, Leonardo o Dürer. Es durante este periodo cuando cristalizan todos los avances en el campo de la ilustración que se venían dando desde que el libro sale de los monasterios, y gracias, en gran medida, a las posibilidades que ofrece la imprenta en cuanto a capacidad de difusión y rigor en la repetición de las imágenes.

A comienzos de la Edad Moderna son muchas las disciplinas, como la medicina, la astronomía, la botánica, la geografía o la mecánica, para las que la ilustración es el cimiento que permite su formalización y consolidación. Para la medicina las ilustraciones anatómicas muestran por primera vez el interior del ser humano con un alto grado de detalle mediante vistas que sólo un ojo y una mano experta pueden registrar. Las ilustraciones de los tratados de astronomía sirven para transformar drásticamente el pensamiento visual occidental. La imagen heliocéntrica planteada por Nicolás Copérnico (1473-1543), aunque es todavía deudora de cierta esquematización medieval, sirve para romper con la idea del Universo de Ptolomeo. La concepción del estereotipo y la búsqueda de la representación del espécimen, fruto de la observación

51 Argan, Giulio Carlo: 1976, p. 146.

directa, huyendo del esquema básico, será determinante para la evolución de la botánica, influyendo este hecho en otras ciencias. Para la geografía es determinante la continua edición de mapas cartográficos, que, gracias a las sucesivas expediciones que permiten contrastarlos, son cada vez más exactos y fiables. Mientras que en el campo de la mecánica las ilustraciones sirven para hacer más reales y comunicables los sucesivos logros e inventos, empezando por el célebre *De Re Metallica* (1556) de Georgius Agrícola (1495-1555) y siguiendo con los múltiples catálogos y tratados para oficios, compuestos casi exclusivamente por imágenes.

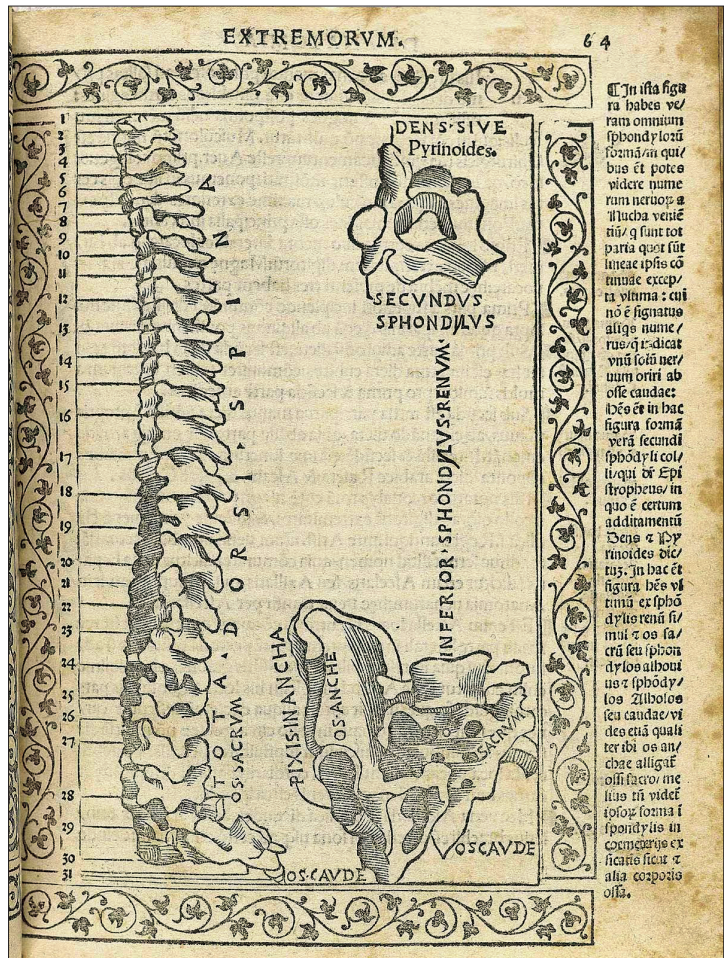


Fig. 50:
De Re Metallica, 1556.

3.3.1 Registro fidedigno

El registro fidedigno de las partes del cuerpo, facilitado por la disección de cadáveres, se convierte en el objetivo primordial de la ilustración descriptiva en el ámbito de la medicina. Ya en el siglo XIV, en la Universidad de Bolonia se practica la disección para su estudio, método que en breve, será fundamental para el desarrollo de la práctica quirúrgica. Allí, Mondinno de Luzzi (1270-1324), escribe su obra fundacional *Anatomia Corporis Humani* (1316). Pero la verdadera revolución llega con la aparición de libros que ilustran este proceder, como *Comentaria cum*

Fig. 51: *Isagogae breves in anatomiam humani*, 1522.



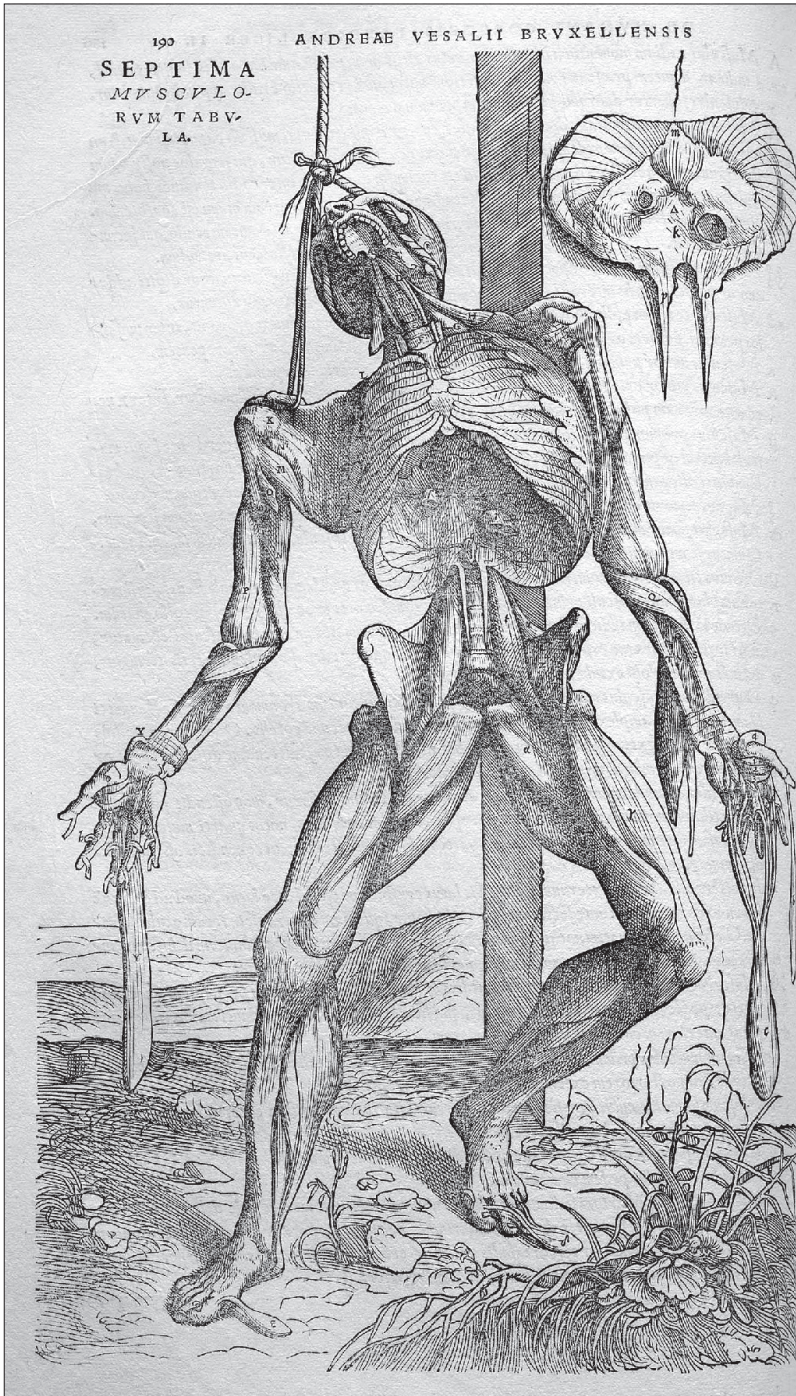


Fig. 52: Jan Stefan Kalkar, *De Humani corporis fabrica*, 1553.

amplissimis...anatomia mundini (1521) o *Isagogae breves in anatomiam humani* (1522), de Jacopo Berengario da Carpi (1460–1530), con grabados naturalistas producto de la observación directa que producen un impacto visual acorde con el tono empírico de la obra, distanciándose definitivamente de las antiguas representaciones simbólicas. Así pues, el camino emprendido por los dibujantes a finales del siglo XV en busca de un sistema de representación fidedigno del que venimos hablando adquiere aquí toda su utilidad y sentido.

En esta misma dirección trabaja Andrea Vesalio (1514–1564), dando paso a un nuevo procedimiento en la investigación anatómica, basado exclusivamente en la disección y el estudio empírico de cadáveres humanos. Con la publicación de *De Humani corporis fabrica* (1553) con más de trescientas xilografías de gran calidad artística y científica atribuidas a Jan Stefan van Kalkar (1499–1550), quedó constituida “la anatomía como disciplina independiente, con una idea descriptiva estática y arquitectural, condicionada por la visión renacentista (...)”.⁵²

Las xilografías de Kalkar para *De Humani corpis fabrica* resultan excepcionales, sobre todo si tenemos en cuenta la dificultad que implica perseguir un alto grado de detalle trabajando sobre madera. De hecho, como consecuencia de la precisión que requiere este tipo de ilustración, hacia finales del siglo XVI el grabado sobre metal acaba por imponerse en este terreno. A partir de entonces, la descripción formal de las partes del cuerpo queda separada de sus funciones orgánicas. La influencia de Vesalio se extendería por toda Europa, siendo el modelo a imitar, especialmente, en la segunda mitad del siglo XVI.

Casi siglo y medio después de la obra de Vesalio, ve la luz *Anatomia humani corpis* (1685) del holandés Govard Bidloo (1649–1713) que se convierte en el gran referente del siglo XVII, con 105 estampas dibujadas por Gerard de Lairese (1640–1711) y grabadas sobre

52 López Piñero, J. M.: 1999, p. 19.

metal por Abraham Booteling (¿?-¿?). Se trata de una obra de gran belleza artística aunque ello sea en detrimento de la objetividad requerida para este tipo de tratados. Algo similar podemos apreciar en el sugerente y cautivador *Atlas anatómico* (1680) del grabador y morfólogo valenciano Crisóstomo Martínez (1638-1694) que, influenciado por la espectacularidad de la composición y los excesos propios del Barroco, rompe el equilibrio entre arte y ciencia que mantuviera la ilustración empírica desde el Renacimiento.⁵³



Fig. 53: dibujo Gerard de Lairese, grabado Abraham Booteling, *Anatomia humani corporis* 1685.

53 Véase López Piñero, J. M.: *Ibidem*, p. 19.

3.3.2 Surge el estereotipo

En otros campos como en la botánica, y desde un punto de vista puramente formal, el empleo de las matrices, que permiten la repetición exacta de la ilustración, supone un avance definitivo sobre sus antecesores. Hasta la Edad Media los códices botánicos arrastraron serios problemas de interpretación, pues las miniaturas iluminadas eran copiadas de un manuscrito a otro, de manera que las aportaciones estilísticas de los sucesivos copistas provocaban una notable distorsión con respecto a la imagen de partida. Incluso los primeros herbarios ilustrados salidos de las imprentas, como el *Herbarium de Lucius Apuleius* (1483) impreso en Roma y profusamente ilustrado con 138 tallas en madera, es una tosca imitación de algún códice en el que la fidelidad con el modelo real deja mucho que desear. Sólo cuando los ilustradores toman una nueva actitud en su modo de representar, basándose en la observación directa y en los nuevos sistemas de representación, se supera este escollo.

En 1485 sale de las prensas de Peter Schoeffer, en Maguncia, el herbario *Gart der Gesundheit* que supone un paso adelante en la ilustración des-



Fig. 54: Anónimo, *De materia medica*, de Dioscórides. Copia del siglo XII.

criptiva, ya que muchas de sus ilustraciones son producto de la observación directa y del dibujo del natural realizados para dicha edición.

El nuevo interés por los herbarios, motivado principalmente por las especies llegadas del Nuevo Mundo, propicia que las ilustraciones botánicas mejoren substancialmente gracias a la competitividad que se establece entre los editores. En el *Herbarium vivae eicones* (1530) de Otto Brunfels (1488-1534), editado en Estrasburgo, con tallas realizadas por Hans Weiditz (1495-1537), podemos encontrar verdaderos retratos de plantas. Si bien se trata de un adelanto con respecto a las excesivamente simplificadas representaciones medievales, también plantea un problema, pues esta representación del espécimen individual, que llega al extremo de representar accidentes puntuales como hojas secas y similares, se aleja de una representación de forma-tipo.



Fig. 55: *Herbarium* de Lucius Apuleius, 1483.

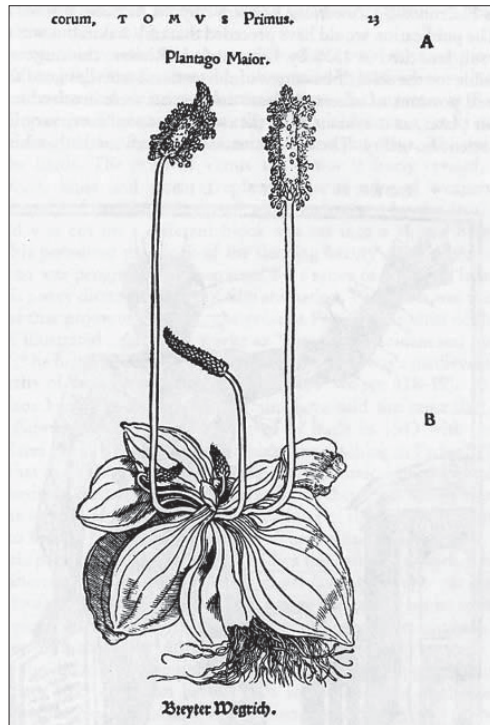


Fig. 56: *Herbarium vivae eicones*,
de Otto Brunfels, grabado Hans Weiditz, 1530.

Por fin se publica en Basilea, el aún hoy canónico, herbario de Leonhart Fuchs (1501-1566) *De stirpium historia* (1542), siguiendo un patrón de clasificación científica gracias al cual en las ilustraciones se selecciona y recoge el carácter genérico de cada especie, dando paso a la idea de esteotipo aplicado al conocimiento visual, característica fundamental de la ilustración descriptiva. Este criterio, que persigue el ideal de objetividad, se extiende a las demás ciencias a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Aunque, en principio, se pueda pensar que la fotografía liquidaría este asunto de la objetividad y se impondría en este terreno, no hay nada más alejado de la realidad, pues ésta sigue arrastrando el problema del espécimen individual. Es la ilustración gráfica, producto de la observación y el análisis, la que continua, aún hoy en día, transmitiendo y generando conocimiento.

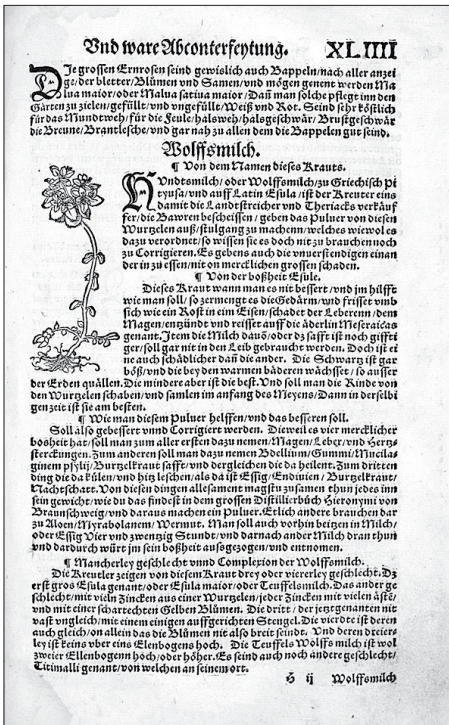


Fig. 57: *Herbarium vivae eicones*, de Otto Brunfels, grabado Hans Weiditz, 1530.

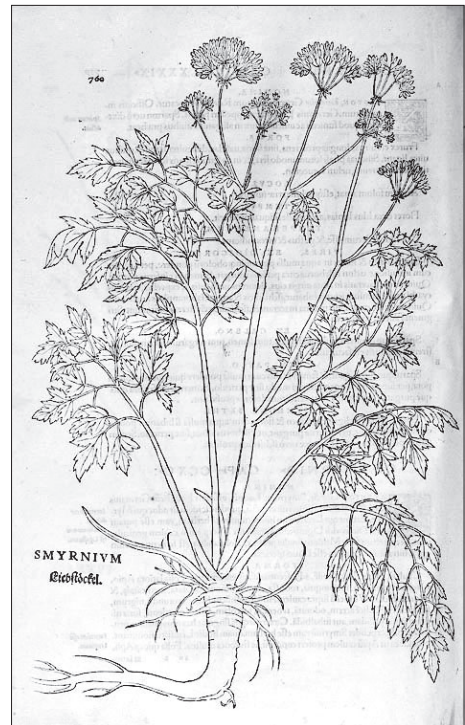


Fig. 58: *De Stirpium historia*, de Leonard Fuchs, 1542.

3.3.3 Nuevos esquemas mentales

La astronomía encuentra su consolidación científica a lo largo de los siglos XVI y XVII, produciéndose una revolución con respecto a la visión del Cosmos así como con respecto a la posición que ocupaba el ser humano en éste. Durante dicho periodo se produce una secuencia progresiva de modificación en el pensamiento occidental, cuya mejor constatación y representación podemos encontrarla en los esquemas gráficos que sirven para ilustrar las obras impresas de los principales autores.

El antiguo sistema ptolemaico, que sitúa la Tierra en el centro de la creación, queda sustituido por el sistema heliocéntrico de Nicolás Copérnico (1473-1543), defendido en *De revolutionibus orbium*, publicado el mismo año de su muerte. Lo que supone un importante cambio en la perspectiva visual, pues, la Tierra deja de ser el centro del Universo y se abandonan las imágenes que interpretan el Cosmos a partir de los textos bíblicos, escolásticos y aristotélicos, para comenzar a hacerlo desde la observación directa. Sin embargo este profundo cambio no llega a romper definitivamente con el modelo anterior ya que no aporta ninguna novedad espacio-temporal al sistema cósmico,

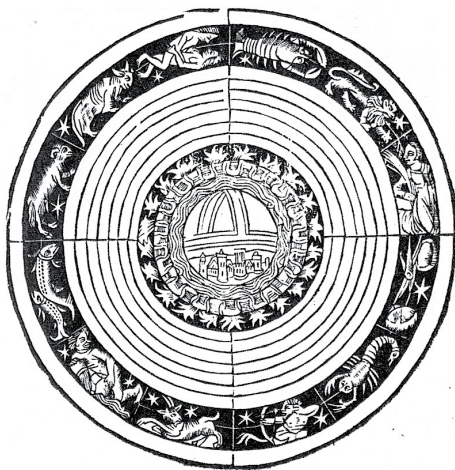


Fig. 59: *Practica compendiosa artis* de Raimund Lull, 1523, Universo ptopeamico.

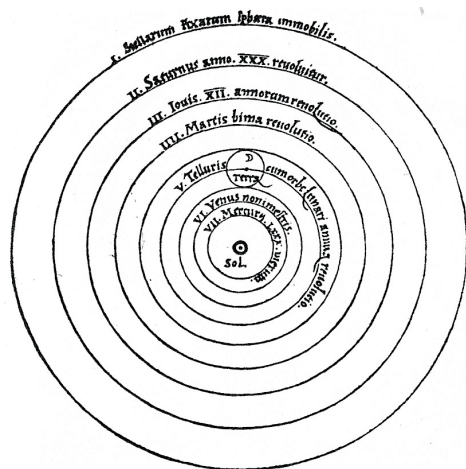


Fig. 60: *De revolutionibus coelestium* de Nicolás Copérnico, 1543.

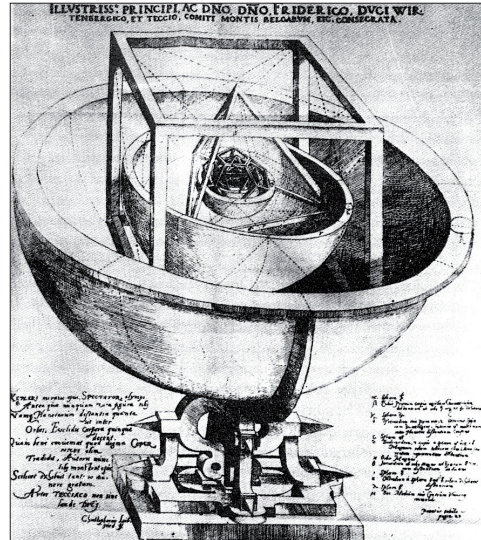


Fig. 61: *Mysterium Cosmographicum* de Johanes Kepler, 1596.

como podemos apreciar en sus representaciones, que siguen ajustándose a un ordenado esquema racionalista y simétricamente geométrico heredado de áquel.

Johannes Kepler (1571-1630) da el siguiente paso hacia una ilustración del Cosmos más cercana a la actual al poner en orden el caos de datos que había acumulado junto a su maestro Tycho Brahe (1546-1601), mostrando un sistema visual de órbitas elípticas que da sentido físico y matemático a la maquinaria celeste.

Es Galileo Galilei (1564-1642) quien, gracias al telescopio, da el paso definitivo para abandonar los sistemas astronómicos del pasado, con la publicación de su *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632). A partir de este momento las ilustraciones astronómicas se basan en el registro riguroso de la información cuantitativa, desterrando los esquemas y diagramas simbólicos y racionalistas del pasado, tal y como se podía apreciar ya en su *Historia e dimostrazioni intorno alla macchie solari* (1613), donde encontramos ilustraciones diagramáticas y esquemas geométricos repletos de datos puros, realizados sin ninguna concesión a la interpretación simbólica, ni a la decoración.

Bajo esta óptica, la ilustración en los libros de astronomía queda reducida a la pura representación lineal de los movimientos de los cuerpos del Cosmos. Sin embargo, la ilustración sigue cumpliendo otros fines, como la representación de los instrumentos e inventos de observación y medición. Así en *Astronomiae instauratae mechanica* (1598), un catálogo estrictamente visual, su autor, Tycho Brahe (1546-1601), advierte al lector de que la construcción y el uso de los aparatos sólo se aprenderá correctamente mediante el atento estudio de las ilustraciones. El nuevo paradigma visual que introduce la mecánica del siglo XVII impone un tipo de ilustración en el que desaparece la idea de imitación naturalista y la presencia de detalles superfluos, pasando de representar el “cómo es” al “cómo funciona” o al “cómo se construye”. En consecuencia es la claridad de comunicación lo que predomina en la ilustración en detrimento de los valores artísticos clásicos.

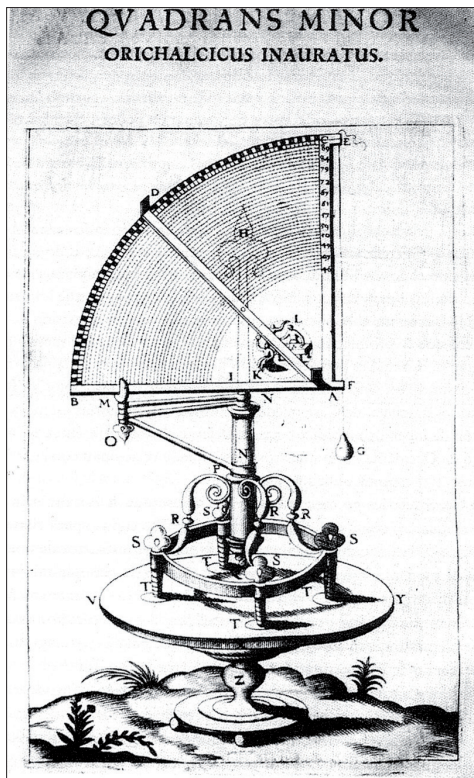


Fig. 62: *Astronomiae instauratae mechanica* de Tycho Brahe, 1598.

3.4 Hacia un nuevo modelo

La revolución intelectual iniciada en el Renacimiento se mantiene a lo largo del siglo XVII, dándose de manera clara una absoluta simbiosis entre arte y conocimiento. Según expone J.Martínez:

(...) la ilustración se libera de la servidumbre que supone la imitación de la naturaleza con el fin de potenciar su capacidad para transmitir conocimiento, generando un sin-fin de nuevas fórmulas gráficas de carácter esquemático, diagramático, alegórico o metafórico, entre otros. Produciéndose un tránsito de la mera observación y descripción de los fenómenos a la comprensión de los mismos y la representación de su funcionamiento.⁵⁴

Aunque, debemos recalcar que todos estos cambios del paradigma visual repercuten en un marco social muy escaso, pues el libro sigue siendo un producto para un público extremadamente reducido, pese a su incremento en la producción. De manera que el progreso y la repercusión de la ilustración se consolida con los profundos cambios sociales del periodo conocido como Siglo de las Luces, que estudiaremos a continuación. Para entenderlo vemos imprescindible repasar, aunque sea de forma sintética, la transformación social que se produce en el siglo XVIII. Mientras en algunos países el absolutismo se prolonga a lo largo de todo el siglo, para otros esta época marca el camino hacia la modernidad. Así, mientras en la Francia de Luis XVI, la imprenta se encuentra fuertemente controlada por la monarquía, en los Países Bajos y posteriormente en Inglaterra, sociedades organizadas en marcos parlamentarios, ésta atiende a los intereses de los negociantes y financieros. Por otra parte, en los países de lengua alemana, debido al reducido tamaño de sus estados, se produce un absolutismo moderado que favorece las actividades intelectuales relacionadas con el libro.

54 Martínez Moro, Juan: *Opus cit.*, p. 7.

Es fundamental para entender el crecimiento de la producción del libro y su repercusión en la evolución y diversificación de la ilustración, prestar atención a los cambios demográficos que se producen. Para ello basta fijar nuestra atención en Francia, que pasa de tener 19 millones de habitantes hacia 1700 a 27 millones a finales de siglo; o en Inglaterra donde se da una progresión parecida pasando de tener 6 a 9 millones de habitantes en el mismo espacio de tiempo; en este país se desarrolla, por otra parte, una auténtica revolución urbana, que convierte a Londres en la mayor ciudad del mundo, con más de 900.000 habitantes, y en el auténtico centro del libro. La población de toda Europa crece en esta centuria de manera significativa, se estima que se pasa de 100 millones de habitantes hacia 1650 a 190 millones hacia 1800.⁵⁵

Este crecimiento, acompañado de una notable mejoría de las vías de comunicación, tanto terrestres como marítimas, a la postre beneficia la propia difusión del libro. Los libreros pueden informarse rápida y fácilmente de las novedades; se crean redes de difusión más amplias y eficaces que facilitan el surgimiento de un nuevo fenómeno: la suscripción, fundamental para un público cada vez más amplio e interesado por la producción impresa. El aumento de información al servicio de la población propicia significativos cambios políticos. El poder del soberano, elemento central del sistema hasta entonces, se sustituye progresivamente por el poder del Estado. “Casi en la misma época, como signo temible, aparecieron en Inglaterra los *Principia* de Newton y las primeras obras de Locke, anunciando una revolución política y una revolución científica (...)”⁵⁶

Para John Locke (1632-1704), la razón debe fundar la organización de la sociedad, en un contrato social en el que los dirigentes ejercen el poder de manera temporal. Por su parte Samuel Pufendorf

55 Véase Barbier, Frédéric: Opus cit., p. 210.

56 Citado en Barbier, Frédéric: *Ibidem*, p. 212.

(1632-1694) propicia con la publicación de su *De statu imperii Germanicci* (1667) una reflexión sobre el Estado moderno alemán. En ambos casos se persigue el ideal de una política guiada por la razón que lógicamente va a repercutir en el ámbito del libro. Desde 1727 se crean cátedras de ciencias políticas y administrativas en La Haya y Frankfurt y universidades en otras ciudades en las que la imprenta desempeña un papel primordial. Para la Ilustración, el racionalismo y la libertad de conciencia son imprescindibles como garantía del trabajo intelectual y el progreso, es por ello que la conversación entre eruditos, así como los sistemas de comunicación, a la cabeza de los cuales encontramos la imprenta, resultan de vital importancia.

Estos cambios de mentalidad traen consigo avances en otros terrenos como el de la educación, que por otra parte ya se venían fraguando desde la Reforma. En este proceso la imprenta resulta un factor determinante, cuando en 1640 Ernesto I de Sajonia-Gotha requiere del pedagogo Andreas Reyher (1601-1673) para reformar el sistema escolar, éste no duda en contar con los servicios del principal impresor de la ciudad. Cuatro años más tarde Reyher dirige los talleres destinados a la producción de los libros escolares. Este modelo de imprenta asociada a la docencia se extiende progresivamente por toda Alemania y en breve se convierte en el sector más productivo después del religioso, al que superará en poco tiempo. Cabe señalar aquí, que en la actualidad todos los grandes grupos editoriales basan gran parte de su negocio en este sector.

Las universidades recuperan parte de su antiguo prestigio, destacando, la de Gottingen, fundada en 1736, que logra ser considerada la más moderna de Europa gracias fundamentalmente a la total libertad de enseñanza y publicación, así como a su extraordinaria biblioteca. De hecho en la segunda mitad de siglo, la ciudad se convierte en uno de los principales centros impresores de Alemania. Hay que puntualizar que la formación que cada persona recibe en esta época guarda

relación directa con su posición social, por lo que las áreas rurales apenas se benefician de la renovación pedagógica.

Podremos concluir que en la segunda mitad del siglo XVIII el modelo social organizado en torno a la Corte, comienza a descomponerse, dando paso a otra clase de burguesía urbana, aún sin peso político, pero marcada por un claro ideal de cambio, alimentado sin duda por las ideas difundidas a través del libro y la prensa, que a la postre provoca que los mecanismos de censura se resquebrajen.

Toda Europa vive una renovación en las formas del libro durante el Siglo de las Luces. Así, esta Edad de Oro de la literatura en Alemania viene acompañada del surgimiento de grandes editores de prestigio que se ocupan de difundir las obras de los escritores clásicos. Conviene recordar que, si bien la *Encyclopédie* (1751-1772) de Denis Diderot (1713-1784) y Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) constituye el ejemplo más destacado de las publicaciones que persiguen recopilar el saber del hombre, mucho antes, Johann Zedler (1706-1752) publica en Leipzig el *Grosses Universal Lexikon* (1732-1750). Si bien, la enciclopedia francesa es la más ambiciosa entre las numerosas publicaciones que aparecen de este tipo, en esta época ven la luz multitud de diccionarios, además de publicaciones científicas, recopilaciones ilustradas de viajes y obras dedicadas a las Bellas Artes. Es una época enormemente productiva tanto para la ilustración original como para la de reproducción.

En España, la época de Carlos III (1758-1778) supone una auténtica renovación de la presentación del libro, gracias al trabajo de excelentes editores como Joaquín Ibarra (1726-1785) y Antonio Sancha (1720-1790) ubicados en Madrid o Benito Monfort (1715-1785) que trabaja en Valencia. Pero sobre todo por el interés que tuvo el propio monarca en promover el arte español para cuyo fin crea una auténtica escuela de grabadores de reproducción en la que Francisco de Goya se forma y experimenta realizando una serie de



Fig. 63:
Francisco de Goya,
Si amanece; nos vamos,
1797.

copias de cuadros de Velázquez en 1778.⁵⁷ Más tarde Goya realiza sus famosas series de grabados originales que marcan un hito en la evolución del grabado, no sólo por sus innovadores planteamientos técnicos y gráficos, sino además, en el caso concreto de los *Caprichos* y los *Desastres*, por la novedosa interrelación que propone entre la imagen y la palabra que se ocupa de incluir en cada estampa, convirtiéndose en referencia obligatoria para futuras generaciones de ilustradores.

57 Véase Pérez-Sánchez, Alfonso E.: 1988, p. 14.

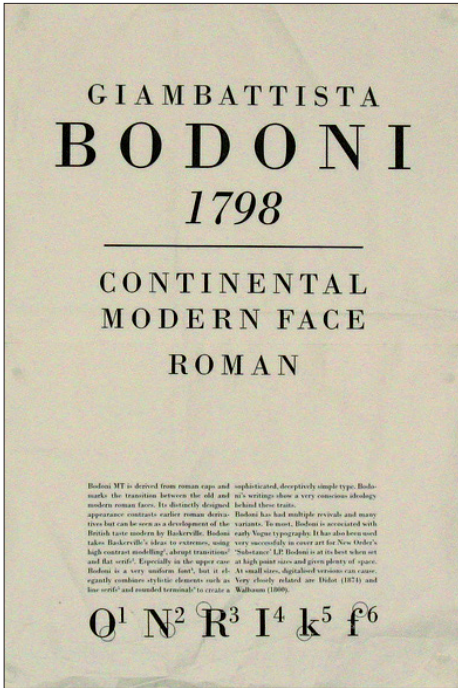


Fig. 66: Giambattista Bodoni, 1798

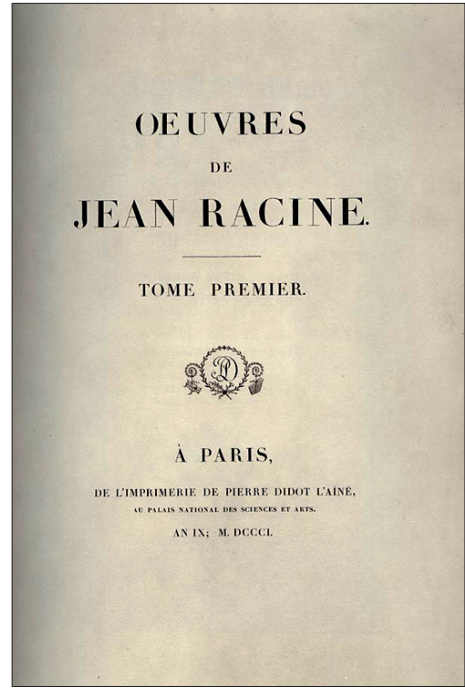


Fig. 67: Pierre Didot, 1801

producción; crea el punto tipográfico y una normalización para facilitar el trabajo con los caracteres; encarga grabar unos nuevos caracteres que a la postre se convierten en el modelo del Neoclasicismo e introduce en su país la fabricación del papel vitela.

Otro gran impresor de este periodo lo encontramos en Parma, Gianbattista Bodoni (1740-1813) trabaja en el mismo sentido que Baskerville y Didot, acentuando aun más la geometría de la letra y el contraste entre los trazos gruesos y finos. La renovación de la que estos impresores dotan al libro, mediante la sobriedad en la ornamentación y un diseño en ocasiones basado únicamente en la tipografía, confiere a sus publicaciones un aspecto muy moderno, que perdurará durante gran parte del siglo XIX.⁵⁸

58 Véase Labarre, Albert: Opus cit., p 120.

3.5 La dualidad de la ilustración

A lo largo de siglo XVIII se produce la caída de las ediciones reales que persiguen, mediante una representación monumental, la exaltación del monarca, dando paso a un nuevo periodo caracterizado por una acentuada dualidad en el ámbito de la ilustración. Mientras, por una parte, a principios de siglo los pintores vuelven al libro para responder al éxito de la bibliofilia, inundándolo de imágenes de recreo y elementos decorativos, con adornos grabados sobre madera en forma de rocallas y motivos inspirados en la Antigüedad; por otro lado, la ilustración descriptiva evoluciona en pro de la información objetiva, en busca de la representación tipo, cuyo máximo exponente lo podemos encontrar en las láminas de la *Encyclopédie*.



Fig. 68: F. Boucher (pintura), F. Depollier (grabado), "Scamandre rivière", *Fables*, 1762.



Fig. 69: Charles Coypel (dibujo),
Joullain (grabado), *Monsieur
de Pourceaugnac*, 1727.

Son muchos los historiadores que consideran que Francia marca los gustos de esta época en Europa, especialmente en lo referente al primer tipo de publicaciones que mencionábamos, conocidas como “libro pictórico”. Dominada, inicialmente, por pintores que se acercan a esta disciplina como Claude Gillot (1673-1722), Jean François de Troy (1679-1752), François Boucher (1703-1770) o Jean-Baptiste Oudry (1686-1755); ya hacia mediados de siglo, la monopolizan una serie de artistas dedicados exclusivamente a la ilustración como Charles Eisen (1720-1778), Hubert François Gravelot (1699-1773) o Charles-Nicolas Cochin (1715-1790).

La acomodada burguesía francesa, cultivada pero superficial, demanda un producto que ante todo le agrade. La literatura que predomina, galante y a veces matizada de erotismo, se hace acompañar de unas ilustraciones de gran elegancia y virtuosismo al mismo tiempo que teñidas de cierta superficialidad como reflejo del propio público al que van destinadas. Este patrón lo encontramos, también, en las obras del suizo Salomon Gessner (1730-1788), quien ilustra sus propios textos, así como en las ilustraciones del polaco afincado en Berlín Daniel Chodowiecki (1726-1801), entre muchos otros.

El mercado del “libro pictórico” se inaugura en Francia en 1727 con una lujosa reedición de varias comedias de Molière (1622-1673) que pretende barrer a la competencia holandesa y para la que se cuenta con los mejores dibujantes y grabadores de la época, como Charles Coypel (1694-1754).



Fig. 70: Charles Eisen (dibujo),
"Voisin Pierre Mare", *Fables*, 1762.

La edición de las populares fábulas de Jean De La Fontaine (1621-1695) en 1756 es representativa de este tipo de edición de lujo, en la que cuentan tanto la calidad de las ilustraciones, la decoración o la tipografía como los materiales empleados para su impresión y encuadernación. Su elegante portada, cuyo motivo central representaba un bosque lleno de detalles, la etérea presentación de las páginas, los elegantes ornamentos realizados por Jean-Michel Papillon⁵⁹ (1698-1776), así como las cuidadas ilustraciones que acompañan cada fábula, cuya disposición suele evocar un teatro, contribuyen a su enorme éxito comercial, que propicia la aparición de múltiples ediciones similares; de entre las que cabe destacar la edición de bolsillo de Barbou publicada en 1762 con ilustraciones de Charles Eisen (1720-1778).

⁵⁹ Destaca la originalidad en el arte de decorar el libro de Jean-Michel Papillon quién publica el *Traité historique et pratique de la gravure en bois* en 1766.

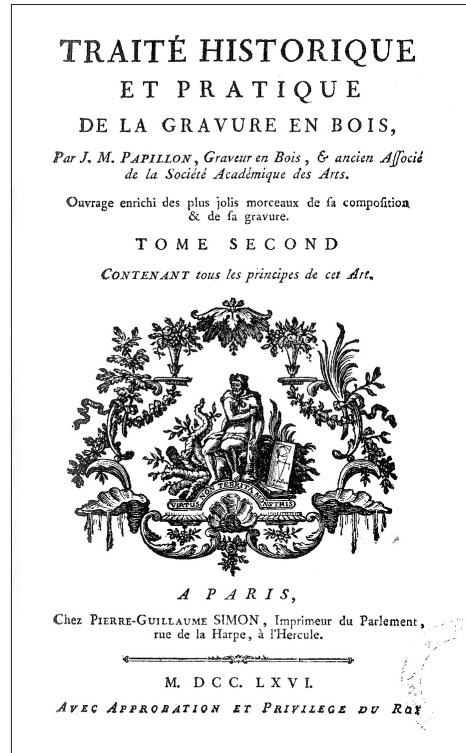


Fig. 71: Jean-Michel Papillon,
Traité de la gravure en bois, 1766.

Otros títulos como *Le Temple de Gnide* (1724), de Montesquieu (1689-1755), dan fe de la creciente importancia que se le está dando al aspecto formal, pues, incluso el texto está grabado. Sobre esta mal entendida importancia que se le confiere al aspecto formal del “libro pictórico” cabe rescatar las palabras que pronuncia Grimm:

Señores, ustedes están imprimiendo de más. Si no acaban, no dejaremos de decir que ustedes nos venden las hermosas imágenes de Eisen para hacernos tragar los versos, que no lo son en absoluto (...) ⁶⁰

Pero, sin lugar a dudas, el libro emblemático de la Ilustración, al mismo tiempo que gran *best seller* de este siglo, es la *Encyclopédie*. En un prin-

⁶⁰ Citado en Barbier, Frédéric: *Opus cit.*, p 253.

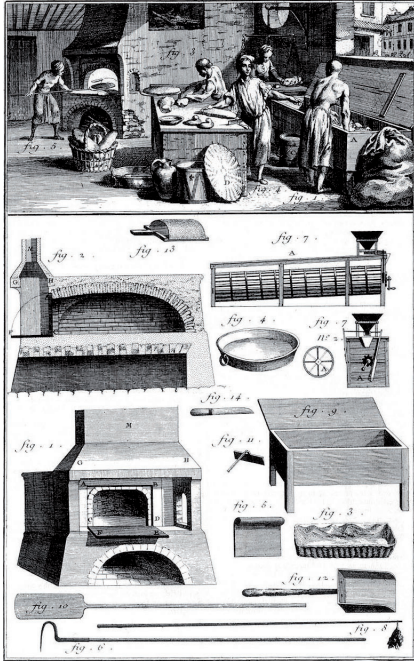


Fig. 72: "Boulangier", *Encyclopédie*, de Diderot y d'Alembert, 1751-1772.

cipio la propuesta que André Le Breton (1708-1779) plantea a Diderot es sencillamente traducir la *Cyclopaedia: or A Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728) de Efraïm Chambers (1680-1740), pero éste enfoca el trabajo desde otra perspectiva mucho más ambiciosa. Finalmente, la *Encyclopédie* se encarga de recoger toda la experiencia y conocimientos adquiridos hasta el momento, incluyendo también un dominio de la organización sociopolítica; de ahí su potencial carácter subversivo y la complejidad de su historia editorial. Desde su primera edición la *Encyclopédie* se esfuerza por ilustrar profusamente y con gran detalle todas aquellas voces y artículos más necesitados; con un total de 3.135 grabados calco-gráficos originales en forma de láminas o viñetas relativas a los oficios, maquinarias y herramientas, entre otros. De hecho, esta circunstancia contribuye notablemente a su rotundo éxito editorial, ya en el año 1789 alcanza la suma de veinticinco mil copias.

Tal y como adelantábamos en la introducción de este apartado, es en este proyecto editorial donde cristalizan las ideas surgidas a mediados

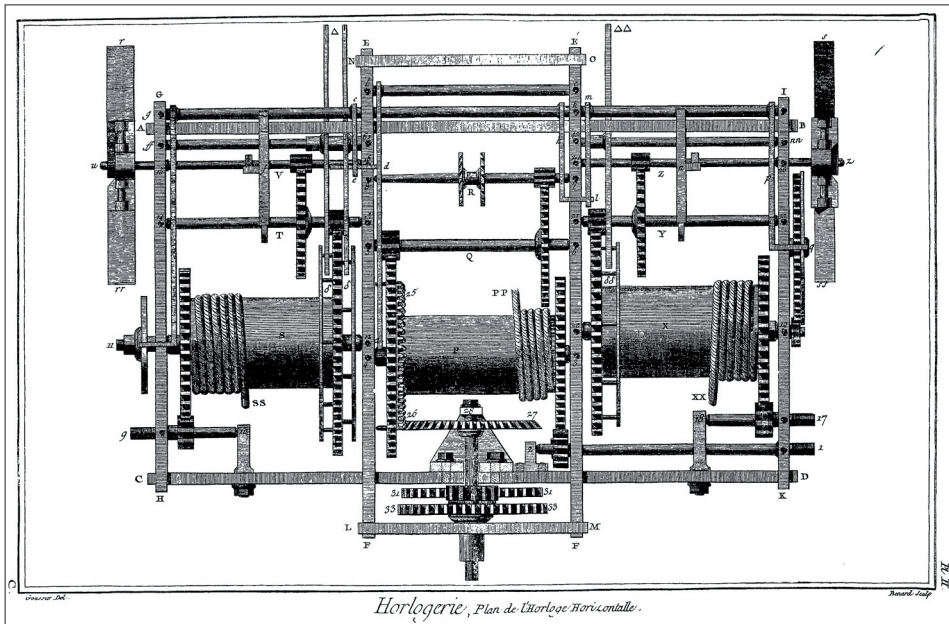


Fig. 73: "Horlogerie", *Encyclopédie*, de Diderot y d'Alembert, 1751-1772.

del siglo XVI y que ahora relacionan de manera directa la transmisión de las ideas con la imagen. Del mismo modo que Georgius Agricola la considerara imprescindible para el pleno entendimiento de su *De Re Metallica*, Diderot anuncia en el prólogo de la *Encyclopédie* la absoluta necesidad de ilustrarla "por miedo a que las descripciones hechas con palabras o bien no fueran entendidas por los hombres de nuestro tiempo o bien pudiesen suponer alguna dificultad a la posteridad." Queda añadir que las ilustraciones que aquí encontramos más allá de su función descriptiva, procuran, en ocasiones también, información sobre los modos de fabricación y funcionamiento de aquello que aparece representado.

Aclarado pues el énfasis puesto por parte de los autores en la necesidad de recurrir a las imágenes, para cerciorarse del perfecto entendimiento, nos vemos obligados a señalar la nada azarosa coincidencia que se da en el empleo del mismo término para referirse a la disciplina que estamos estudiando y al periodo histórico en el que nos encontramos. La noción que extraemos de la definición de ilustración es aquella que la

une al propósito de revelar una idea mediante el empleo de la imagen, por lo que podemos concluir que la realización de una ilustración debe llevar siempre implícitos dos factores: su vínculo con una idea previa y la necesidad de darle forma a ésta mediante el empleo de la imagen.

A lo largo de este siglo el ilustrador llega a convertirse en un miembro imprescindible en todo proyecto científico, siendo especialmente relevante su labor en las hoy legendarias “expediciones ilustradas” que acometen los diversos países europeos. Pues, aunque en ellas se puede elaborar todo tipo de documentos escritos, en definitiva es la imagen la que mejor deja constancia de las nuevas manifestaciones de vida y de los nuevos territorios. Ante la evidencia de la importancia que adquiere la ilustración en estos proyectos, los propios científicos acaban formándose como dibujantes. Tal y como ha señalado Barbara María Stafford esto trae consigo la creación de nuevas formas de representación así como una creciente interacción social con los productos gráficos:

La visualización del conocimiento que llevó a cabo la ilustración a través de la invención de innovados paradigmas visuales -evidentemente llevados a cabo en grabados y libros ilustrados más que en pinturas y esculturas- invitaban a la participación interactiva a un enorme espectro de espectadores.⁶¹

Así pues, mientras, por un a parte, la ilustración interesa a un público cada vez más amplio que empieza a interactuar en la evolución del propio registro gráfico, por otra, se produce un considerable aumento en la edición de libros de lujo destinados a un reducido público, cuyo atractivo reside especialmente en el virtuosismo gráfico. En cualquier caso, consideramos que, por su repercusión social e influencia en la construcción del imaginario visual occidental, nos encontramos en la antesala de la ilustración gráfica contemporánea.

61 Citado en Martínez Moro, Juan: *Opus cit.*, p. 60.

3.6 Surgimiento de la prensa periódica

Si bien es cierto que podemos encontrar remotos vestigios de la prensa en el siglo XIII, como las hojas manuscritas que contenían informaciones del momento, la prensa, tal y como la concebimos hoy, está íntimamente ligada a la aparición de la imprenta. A partir de este momento se empiezan a imprimir hojas volantes formadas por uno o dos cuadernillos que informan sobre sucesos de actualidad y acontecimientos militares o políticos. Pero aún tenemos que esperar hasta mediados del siglo XVII para encontrar una prensa periódica, coincidiendo con el momento en que se está organizando el correo, que posibilita la difusión regular del producto. De hecho, es esta característica de regularidad lo que nos interesa para entender los cambios que se producen en el lenguaje de la ilustración. Pues, el auge de la prensa periódica marca en cierto modo los procesos de producción, difusión y consumo de los productos impresos, afectando inevitablemente al libro y en consecuencia a su ilustración, así como generando nuevas fórmulas gráficas.

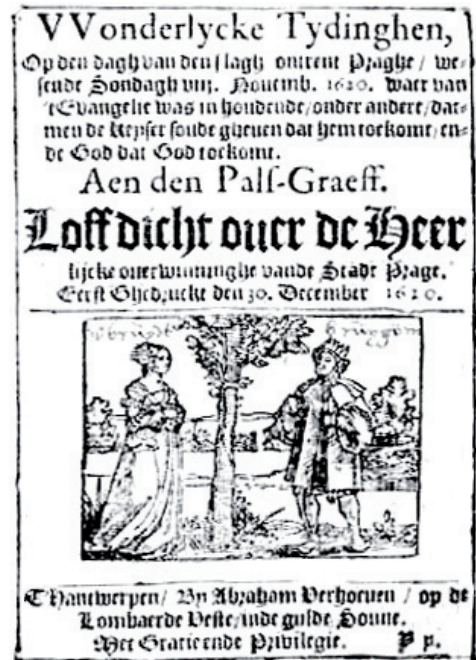


Fig. 74: Anónimo, *Nieuw Tijdingen*, 1620.

Fig. 75: *The Daily Courant*, 1717.Fig. 76: *The Tatler*, 1709.

Obviando las comparaciones entre países, para entender el auge que vive la prensa periódica a mediados del siglo XVIII, preferimos situarnos en Inglaterra, primer centro europeo de producción, debido en gran medida al régimen liberal establecido en 1695. Se calcula que la tirada global de la prensa periódica inglesa se multiplica por ocho entre 1712 y 1757, trayectoria muy similar a la que siguen sus colonias en América. Los principales modelos de prensa periódica de esta época se pueden resumir en cuatro, de los cuales uno de ellos, la prensa de opinión, cuyo desarrollo está estrechamente ligado al del sistema parlamentario, sólo se encuentra en Inglaterra. A este modelo debemos cabeceras como *Revista* lanzada en 1704 y a la que siguen otras como el *Tatler* (1709), al módico precio de un penique, o el *Spectator* (1711) que llega a alcanzar una tirada de 20.000 ejemplares.

El segundo grupo lo forman los periódicos diarios, independientes y de información general, el primero en aparecer es el *Daily Courant* (1702). Antes habían visto la luz otros como la *Gazette* (1631) en Francia, aunque su regularidad no era diaria y, por otra parte, estaba absolutamente controlado por la administración. De hecho hasta 1777 no aparecerá un diario de características similares al inglés en Francia, el *Journal de Paris*, a partir de este momento, el modelo de periódico de información general se extiende por toda Europa, con un significativo aumento de las cabeceras, y un elevado número de ellas en los Países Bajos.

Pero sin lugar a duda es en Inglaterra donde, gracias a la modernización de su mercado, se producen las innovaciones más notables. Así, en 1731, ve la luz un nuevo tipo de diario, el *Gentleman's Magazine*, dirigido a un amplio público de clase media y donde la información general se complementa con ensayos y artículos variados. Debido a su éxito muy pronto aparecen publicaciones similares como el *London Magazine*. Estos diarios contribuyen enormemente a fomentar la lectura por partida doble, pues a partir de 1740 empieza a ser habitual que se adjunte la publicación de obras literarias por entregas, consiguiéndose, al mismo tiempo, un notable abaratamiento de costes.



Fig. 77: Anónimo, *The Gentelman's Magazine*, 1731.

Al tercer modelo de periódicos corresponden los relacionados con la clase erudita, que a la postre desemboca en la llamada “clase ilustrada”, y del que encontramos cabeceras prácticamente en todos los países europeos. Casi de manera simultánea aparecen en Londres, el *Philosophical transaction* (1665) y en París el *Journal des savants* (1665), con la finalidad de dar a conocer “todo lo que acontecía en la República de las letras,” tal y como se podía leer en su cabecera. Éste último fue tomado como modelo en Italia, por el *Giornale de letterati* (1668); editado en Roma y que da testimonio del intento por renovar el panorama cultural de la Contrarreforma sin demasiado éxito, ya que quince años más tarde deja de publicarse. Siguiendo, también, este patrón, aparecen, entre otros, las *Acta euditorum* (1682) en Leipzig y escrito en latín.

Y por fin llegamos al cuarto grupo, el de la prensa dirigida a un público que hasta ahora no había sido contemplado de manera específica. En la segunda mitad del siglo XVIII surge la prensa infantil y femenina que crece de manera exponencial a principios del XIX.

The Lilliputian Magazine (1751) y *The Museum for Young Gentlemen and Ladies* (1758) surgidos en Inglaterra y el francés *Magazin des enfans* (1756) son los primeros periódicos destinados al público infantil. Aunque, en este caso debemos centrar nuestra atención en Alemania, donde podemos ver reflejada más claramente la evolución de este tipo de publicaciones, sólo en el periodo que va de 1770 a 1789 se han registrado 43 cabeceras destinadas al público infantil. Así, en 1771 ve la luz el *Wochenschrift zum Besten der Erziehung der Jugend* (*Semanario para mejorar la educación de la juventud*) orientado a todo lo concerniente a los niños, pero dirigido a un público adulto. Tan sólo un año después aparece el *Leipziger Wochenblatt für Kinder* (*Semanario de Leipzig para niños*), éste sí, escrito para los niños y en el que se combinan temas educativos y recreativos.

Al igual que en los tres grupos citados anteriormente la ilustración apenas tiene presencia en estas primeras publicaciones, debido

fundamentalmente a inconvenientes técnicos, sin embargo, una vez superados a principios del siglo XIX, pasará a desempeñar un papel protagonista tanto para formar a los niños como para generar contenidos lúdicos y es, desde nuestro punto de vista, donde se empezarán a sentar las bases de la que con el tiempo se ha dado en llamar ilustración infantil.

Con respecto a las publicaciones dirigidas al público femenino la primera cabecera de la que se tiene constancia es *Pomona* (1784), lanzada por Sofía von La Roche (1731-1807) en Offenbach. No deja de ser llamativo, que su creadora sea más recordada por la edición de esta revista semanal destinada a las mujeres, que por ser considerada por muchos la primera novelista femenina en lengua alemana, lo que nos viene a dar una idea de la repercusión que tiene su iniciativa.

Una vez introducida la ilustración en estas publicaciones, y precisamente debido a ello, resultan relativamente caras, por lo que sólo se distribuyen mediante suscripción, ésto nos lleva a establecer un paralelismo con el primer libro impreso. Recordemos que la edición de la *Biblia de 42 líneas* pudo llevarse a cabo, finalmente, gracias a que tras su presentación en Frankfurt, antes de acabar su impresión, se suscribieron todos los ejemplares que se tenía previsto producir.

Pese a que la presencia de imágenes en los inicios de la prensa es muy escasa hemos visto conveniente incluir este breve apartado por varios motivos. Gracias, en parte, a los periódicos y a las ideas que desde ellos se difunden se produce una serie de cambios sociales revolucionarios en el periodo que repasamos en el siguiente capítulo. Por otro lado, como decíamos, este medio, debido a sus particularidades en la producción y distribución, sirve en breve para poner en práctica toda una serie de innovaciones tecnológicas determinantes para entender la evolución gráfica de la ilustración. Finalmente, hay que recordar que es en la prensa de esta época donde surge una nueva relación entre el texto y la imagen.

Aunque el primer periódico impreso, el *Niuew Tijdingen* publicado en Amberes en 1605 ya contiene imágenes, éstas son muy escasas y no guardan relación alguna con la actualidad del momento, pues son más bien decorativas. Así, para encontrar la primera imagen relacionada con un acontecimiento de actualidad hay que esperar hasta el 20 de diciembre de 1638 cuando el diario inglés *Weekly News* publica una ilustración a página completa que ilustra una “prodigiosa erupción de fuego. que surgió en lo más enloquecido del mar Océano contra la isla de San Michael, una de las Terceras, la nueva isla en que se produjo”⁶² Mucho más debe esperar Estados Unidos, país en el que se producen algunos de los más relevantes avances en la prensa diaria, para encontrar ilustraciones entre las páginas de sus periódicos, pues no es hasta el 19 de enero de 1707 cuando aparece publicada en el *Boston News Letter* la nueva bandera utilizada por el Reino Unido de Inglaterra y Escocia.

Durante el siglo XVIII empieza a ser frecuente el uso de una serie de pequeñas ilustraciones llamadas recursos que se repiten a lo largo de las páginas para orientar al lector sobre el contenido de la información y de la publicidad. De este modo nace la citada nueva relación entre el texto y la imagen, donde lo principal no es la calidad estética o la profundidad del contenido, sino su utilidad y el hecho de introducir en la sociedad el factor de redundancia visual. Aquí podemos encontrar el origen, o al menos el refuerzo, de un lenguaje icónico que hoy tenemos totalmente asumido y nos resulta de gran utilidad.

A lo largo del siglo XVIII los periódicos van incrementando paulatinamente el uso de imágenes ligadas a la actualidad. La famosa ilustración de Benjamin Franklin “Join, or Die” publicada por primera vez en 1754 en la *Pensilvania Gazette* donde trabaja como editor, redactor e ilustrador, constituye uno de los primeros ejemplos de ilustración creada con fines políticos-militares. La imagen muestra una serpiente

62 Citado en Sutton, Albert A.: 1963, p 180.



Fig. 78: Benjamin Franklin, *Join, or Die*, 1754.

dividida en ocho partes que representa a cada una de las colonias norteamericanas, junto a la que se puede leer el famoso lema de “unidad o muerte”, advirtiendo así sobre la importancia que tiene la unión para la consolidación de los colonos americanos enfrentados con Francia. Su calidad estética carece de interés, sin embargo, es innegable la habilidad de Frankiln para crear este símbolo de efecto incalculable para la defensa de la república, el cual adquiere renovada vigencia durante la Guerra de la Independencia. De modo que podemos concluir afirmando que, durante este siglo, las imágenes no sólo adquieren presencia en un nuevo medio, sino que empiezan a servir también para dirigir la conciencia de gran parte de la población.

4 La ilustración más allá del libro

Una vez la ilustración amplía sus campos de actuación en el ámbito del libro impreso dando lugar a nuevos modos de representación, y tras sus tímidos inicios en la prensa diaria hasta llegar a los últimos decenios del siglo XVIII, nos ocupamos ahora de estudiar su evolución desde entonces hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. En este periodo la ilustración multiplica de manera exponencial su presencia en la sociedad gracias, entre otros factores, a los importantes avances tecnológicos, desempeñando un papel decisivo en la prensa y la publicidad, ámbitos en los que nos centramos en el presente capítulo.

Pero antes de abordar estos aspectos vemos oportuno puntualizar una cuestión. Desde el siglo XVII y hasta el presente momento se han ido produciendo una serie de avances significativos en el registro gráfico de la imagen impresa, como el mezzotinto, el “pointillé” o el aguafuerte, dirigidos a reducir las diferencias formales frente a las obras únicas. De entre ellos destacan los primeros ensayos de grabado a todo color llevados a cabo por J. Christoph Le Blond (1667-1741) quien publica en Francia en 1737 el libro *L'Art d'imprimer les tableaux*, un método para obtener todos los colores con la impresión superpuesta de planchas entintadas con los colores amarillo, azul y rojo. Más tarde, el dibujante y grabador natural de Nancy, Jean Charles François (1717-1769), desarrolla, entre 1740 y 1756, un procedimiento para imitar los efectos visuales producidos por el lápiz. Durante el presente periodo la diferencia formal entre original y copia, al menos, en los trabajos que pretenden reproducir el trazo del lápiz, queda prácticamente aniquilada con la invención de la litografía, al mismo tiempo que, gracias a ella se afianza el uso del color en la imagen impresa.

4.1 El gran cambio socioeconómico

En el presente periodo se producen una serie de cambios sociales, económicos y tecnológicos que conducen a la sociedad hacia la modernidad, debido fundamentalmente a dos factores, las revoluciones sociopolíticas que se dan en toda Europa y la revolución industrial que cambia por completo los sistemas de producción, distribución y comunicación, aspecto éste último en el que la ilustración participa de manera decisiva.

A lo largo del siglo XVIII el número de habitantes del planeta pasa de 680 millones a 945, mientras que a finales del XIX es de 1.634 millones de personas. Todo esto viene favorecido por factores de diferente índole, aunque sin duda los progresos en la higiene y muy especialmente las técnicas de antisepsia introducidas por Pasteur y popularizadas a partir de 1875 son decisivas en Europa.

La mentalidad del mundo occidental cambia de manera significativa, marcando el punto de inflexión de este proceso la Revolución Francesa. El pensamiento inductivo y la experimentación sustituyen al racionalismo imperante del pasado y la filosofía se cuestiona toda norma considerada inamovible para el espíritu clásico, volviendo su interés hacia lo tangible y el individuo. Este cambio se desarrolla a lo largo de las tres fases que exponemos a continuación.

La primera fase comprende desde las dos últimas décadas del siglo XVIII hasta mediados del XIX cuando se consolida en Europa la burguesía liberal. A partir de 1830 se suceden diversos acontecimientos revolucionarios, en los que la alianza entre estudiantes, pueblo llano y amplios sectores de la burguesía propicia que los restos de las viejas monarquías absolutas desaparezcan. La unión del nacionalismo y el liberalismo en el movimiento romántico, desempeña un rol ciertamente contradictorio, pues, mientras éste es inconcebible sin los movimientos populares y persigue la eliminación de toda

jerarquía opresiva en la sociedad, al mismo tiempo, en el ámbito cultural exalta al individuo. Es ahora cuando se consolida la concepción del arte como expresión personal y el mito del artista-genio, rodeado de cierto halo de misterio y desvinculado del resto de los mortales. Esta idea que encuentra su origen en la obra de Immanuel Kant (1724-1804) podemos verla reflejada en múltiples pensadores desde Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) hasta Friedrich W.J. Schelling (1775-1854). El movimiento romántico, que se prolonga hasta mediados de siglo, supone una reacción frente al racionalismo ilustrado y la estética neoclásica, pues centra su interés en el mundo interior de los sentimientos. El contrapunto al ideal ilustrado de universalidad podemos detectarlo, también, en la consolidación de los nacionalismos, es ahora cuando asistimos a la formalización de las lenguas nacionales, al tiempo que se recupera el interés por las tradiciones populares regionales. Los filólogos Jacob Grimm (1785-1863) y su hermano Wilhelm (1786-1859), considerados los padres fundadores de la lengua germana, se dedican a recopilar cuentos tradicionales, que en adelante sirven como modelo para la creación literaria ilustrada destinada al público infantil.

En la segunda fase, comprendida entre 1848 y 1871, asistimos a la promulgación gubernamental de las primeras medidas socialistas en Francia, a las primeras insurrecciones proletarias, como la del 23 de junio de 1848 en París, y a la organización mundial del movimiento obrero con la fundación en Londres, en 1864, de la Primera Internacional. No nos cabe duda de que el trabajo que vienen realizando, desde mediados de los años treinta, un nutrido grupo de ilustradores en la prensa contribuye de manera decisiva a agitar la conciencia ciudadana que desemboca en estos movimientos. Se respira un ambiente menos moralista y religioso, se potencian las ciencias y se centra el interés en las realidades naturales y materiales, no en vano, durante este periodo se producen los principales avances en la investigación fotográfica, que a la postre provoca importantes cambios en el ámbito de la ilustración y del arte en general.

La tercera fase, comprendida entre 1871 y 1914, viene marcada por la constante agresión de que son objeto los países colonizados por parte de las grandes potencias a causa de los intereses generados por un feroz capitalismo y que desemboca en la Primera Guerra Mundial. En el ámbito cultural se produce una nueva reacción contra el periodo precedente y el cientifismo que lo ha impregnado todo, produciéndose una vuelta a lo sagrado. El arte vuelve su mirada hacia lo medieval, como podemos apreciar en las obras de la escuela prerrafaelista, así como en el movimiento simbolista.

A lo largo del siglo, son muchos los periodos o corrientes artísticas que se suceden si tomamos en comparación la evolución del arte hasta este momento. Esta aceleración podemos encontrarla también en los modos de producción introducidos con la revolución industrial, que desde finales del XVIII se inicia en Gran Bretaña, extendiéndose en el primer tercio del siguiente siglo a Francia, Bélgica, Suiza y Estados Unidos.

La economía vive momentos de ebullición gracias a la liberalización del mercado, lo que genera un gran movimiento de dinero en Europa. Francia e Inglaterra se erigen inicialmente en potencias económicas. La nueva economía basada en el capital y no en las propiedades, da a este sistema económico una agilidad y movilidad sin precedentes. A partir de ahora diferentes medios de transporte y comunicación, como el ferrocarril (1830), el barco de vapor (1807), el telégrafo (1837), el sello (1840) o el teléfono (1876) se convierten en elementos clave para el comercio que relaciona distintos lugares geográficos. Hacia 1840, y coincidiendo con el “boom” de los ferrocarriles, se produce en el corazón de Europa, principalmente en Alemania, el proceso de industrialización y, no será hasta finales de siglo, cuando Rusia, los países Escandinavos, Italia y Japón experimenten un verdadero salto adelante.

Hasta la década de 1870 el capitalismo comercial en la Europa moderna tiene una base esencialmente familiar, pero el nuevo modelo basado en la producción continua, en el que son pioneros Alemania y EEUU,

cuyas empresas integran la producción, la comercialización y la investigación, conlleva importantes cambios sociales. Hasta la revolución industrial los productos se fabricaban de forma artesanal para una clientela determinada, ahora en cambio, la industria fabrica en serie artículos para los que debe captar clientes, de ahí viene el auge de la publicidad y con él una amplia entrada en la sociedad de la imagen impresa que experimenta un gran desarrollo.

Hasta el momento hemos seguido la evolución de la ilustración en el ámbito del libro impreso, y de hecho seguiremos prestándole atención a este medio, pero, dadas las premisas expuestas, a partir de ahora resulta imprescindible volver la mirada hacia la prensa y la publicidad. Muchos de los cambios sociales referidos necesitan de la participación del pueblo, y la comunicación que se realiza desde los diferentes medios impresos, tanto mediante la palabra como mediante las imágenes, resulta imprescindible.

La prensa, debido a sus inmediatos plazos de producción, así como a la necesidad de alcanzar grandes tiradas, condiciona, como decíamos, de manera inevitable, los medios de reproducción con los que cuenta la imagen impresa, y en consecuencia su registro gráfico. Por otra parte, el cartel, imprescindible para entender el nuevo modelo de comercio, desarrolla un nuevo tipo de relación entre la palabra y la imagen que transforma la manera de entender la ilustración y el nuevo lenguaje se hace eco incluso fuera de este medio. Pero antes de analizar los cambios gráficos y conceptuales que se producen en el ámbito de la ilustración, vemos imprescindible presentar la particular revolución tecnológica que los hace posibles.

4.2 Multiplicación de los medios de reproducción

La xilografía, el grabado sobre metal y la litografía, medio que apenas hemos mencionado y que trataremos en este apartado, todos ellos procedimientos que dependen de la destreza de quienes trabajan sobre la matriz, son los únicos sistemas existentes para la reproducción de imágenes hasta mediados del siglo XIX aproximadamente. Sin embargo, a partir de este momento surgen diferentes sistemas de reproducción basados en los principios de la cámara oscura, que permiten crear imágenes mediante la acción de la luz prescindiendo del trazo creado por la mano del hombre, lo que supone una verdadera revolución sin precedentes en el registro visual.

“(…) entre los motivos que, en el siglo XVIII, determinan el fin del que podríamos llamar ciclo clásico y el principio del ciclo romántico o moderno, (o mejor contemporáneo porque llega hasta nosotros), es preeminente la transformación de los medios técnicos de producción, con todas las consecuencias que comporta en el orden social y político. Era inevitable que el nacimiento de la tecnología industrial, al determinar la progresiva crisis del artesanado, provocase la transformación de las estructuras y de los fines del arte, cuya culminación, razón metafísica y modelo, había representado la producción artesanal.”⁶³

Con la crisis del artesanado surge la figura del diseñador contemporáneo, hasta el momento el artesano diseñaba y desarrollaba el producto, sin embargo con la industrialización es necesaria la figura de un diseñador de manera bien diferenciada del productor. Algo que ya se venía dando de manera casi general en el ámbito de la ilustración desde la aparición de la imprenta, pues, normalmente, el ilustrador encargado

63 Argán, Julio Carlo. 1976, p. 6-8.

de crear la imagen no la genera en la matriz que la reproduce, lo que, por otra parte, conlleva el inevitable ajuste del ilustrador a los medios con los que se reproduce su imagen. Como veremos, será ahora, con la implantación de los sistemas fotomecánicos, cuando el ilustrador alcance su mayor grado de libertad gráfica.

4.2.1 La imagen manual

Como hemos mencionado en la introducción de este capítulo, desde mediados del siglo XVII y especialmente en el XVIII, surgen en el ámbito del grabado calcográfico nuevos procedimientos que tratan de imitar los resultados visuales de la pintura o el dibujo, reproduciendo medios tonos, los efectos de mancha, los trazos del dibujo a lápiz y, sobre todo, la estampación a color. Todos estos avances son de gran trascendencia para la evolución del grabado en general, pero no todos son aplicables al grabado de tirada masiva que emplea la ilustración. Sin embargo, en el ámbito de la xilografía sí que se introduce una novedad que resulta de vital trascendencia para el resurgir de esta técnica, la talla a contrafibra.

4.2.1.1 Xilografía a contrafibra

La madera, al compartir sistema de entintado e impresión con los tipos móviles, se impone como el sistema idóneo para reproducir imágenes en la prensa periódica desde sus inicios, pues trabajar las ilustraciones con procedimientos de entintado en hueco queda prácticamente descartado debido, principalmente, a la ralentización que supone, incompatible con los reducidos plazos de producción de los periódicos. Sin embargo, cuando las tiradas empiezan a crecer, la madera presenta el inconveniente de su rápido deterioro, problema que queda resuelto con la talla a contrafibra que ofrece una mayor resistencia a la presión de las máquinas.



Fig. 79: Thomas Bewick, "A barn owl",
Bewick's History of British Birds, 1779.

Aunque hay historiadores que cuestionan que sea Thomas Bewick (1753-1828) el inventor de dicha técnica, tenemos motivos suficientes para centrar nuestro interés en dicho personaje. Si bien es cierto que antes ya se había trabajado sobre maderas cortadas a contrafibra en otros lugares,⁶⁴ es él quien empieza a emplear las herramientas propias de la talla dulce para grabar las maderas cortadas en sentido perpendicular al tronco, consiguiendo un elevado grado de detalle en pequeños formatos y renovando el lenguaje del grabado en madera. Por otra parte, a diferencia de la talla dulce tradicional, el nuevo procedimiento, al entintarse en relieve, ofrece la posibilidad de imprimir tintas planas o líneas blancas sobre el fondo negro, aumentando así las posibilidades expresivas.

Bewick se inicia en la talla ilustrando las *Fábulas* de Esopo y otros autores en 1776 y a ellas vuelve nuevamente en 1812 durante un largo periodo de convalecencia que le lleva a abordar un ambicioso proyecto que culmina en 1818. Entre sus obras destacadas figura *A General History of Quadrupeds* (1790), aunque su obra más celebrada, escrita

64 Esteve Botey, citando a Enrique Mayer, atribuye la invención a los grabadores de Santiago de Compostela que, hacia 1730, imprimían con esta técnica. Véase Esteve Botey, Francisco: 1948, p. 55-56.



Fig. 80: Thomas Bewick, "The Angler and The Little Fish", *Fabulas* de Esopo, 1776.

por él mismo, es *Bewick's History of British Birds* (1797-1804), en la que aprovecha su conocimiento de los hábitos de los animales, obtenido durante sus constantes salidas a la naturaleza, para crear una obra plagada de pequeñas e ingeniosas viñetas que se ven beneficiadas por el nuevo lenguaje que le ofrece la talla a contrafibra.

El éxito de esta obra hace que pronto se empiece a usar su procedimiento para la ilustración de libros, pero habrá que esperar hasta 1820 para encontrar en la prensa imágenes realizadas de este modo, pues cuenta con varios inconvenientes que, si bien se pueden suplir con algo de ingenio y paciencia en las ediciones de tirada corta, son insalvables para los modos de producción de la prensa periódica; para registrar toda la delicadeza de las tramas producidas por el buril, el papel no puede ser rugoso, el entintado debe ser fluido y uniforme, y la presión de las prensas superior a la que ofrecen las máquinas hasta este momento.

El problema del papel queda resuelto gracias a la máquina Fourdrinier que en los años veinte comienza a producir hojas continuas de un papel mucho más uniforme.⁶⁵ Y el del entintando se soluciona con la aparición del rodillo en 1817, que sustituye a los tampones que se

65 Véase Sutton, Albert A.: *Opus cit*, p 182.

venían utilizando desde el siglo XV.⁶⁶ El inconveniente de la falta de presión tampoco tarda en quedar resuelto, recordemos que hasta finales del siglo XVIII las prensas que se vienen utilizando siguen construyéndose con elementos de madera. En 1798 Lord Stanhope (1753-1816) construye la primera prensa hecha totalmente de hierro fundido, con lo que se gana en resistencia y fuerza. Con esta novedad se inicia una etapa de continuas mejoras, de entre las que cabe destacar la prensa de Friederich Koenig (1774-1833) y la de George E. Clymer (1754-1834). Koenig de origen alemán, obtiene en Inglaterra el apoyo financiero del impresor Thomas Bensley y el técnico de Andrew Bauer para fabricar, en 1811, la primera prensa cilíndrica de vapor; la aceleración en la producción que ofrece la nueva prensa propicia que pase inmediatamente a ser empleada por los periódicos. Posteriormente, en 1816, George Clymer inventa una nueva prensa metálica, la Columbia, que facilita la impresión, ahorrando tiempo y esfuerzo, aunque su característica más destacada es que permite el aumento en la dimensión de las ilustraciones.

4.2.1.2 La invención de la litografía

Entre 1792-1794 el comediógrafo y músico alemán Alois Senefelder (1771-1834) inventa la litografía. Este sistema de estampación planigráfico resulta absolutamente decisivo para el devenir de las artes gráficas. Sólo es necesario dibujar con tinta grasa sobre la piedra caliza graneada y tras un sencillo proceso de mordida proceder a imprimir la piedra. Al parecer, Senefelder busca un sistema para reproducir sus propias partituras, empresa que por otra parte siempre resultó muy costosa para la imprenta tradicional. Todo parece indicar que, inicialmente, no intuye las posibilidades de su sistema, aunque con el tiempo lo aplica, no sólo a la edición ordinaria, sino también a la decoración de tejidos y papeles. Gracias a la incansable actividad viajera de Senefelder la expansión del medio es relativamente rápida.

66 Véase Ivins jr, William M.: *Opus cit*, p. 154.



Fig. 81: Henry Fuseli, "Lady at window" *Specimens of Polyautographi*, 1803.

Inglaterra es el primer país en tener un taller de “poliautografía”, nombre que recibe esta técnica. El primer uso que se le da es la reproducción de los dibujos originales reunidos en la carpeta *Specimens of Polyautographi* (1803) obra de Henry Fuseli (1741-1825), Benjamin West (1738-1820) o James Barry (1741-1806) entre otros. Mientras que en Francia, como en Alemania, la impresión de partituras, proyectos de ingeniería o planos son los primeros usos que se le da al invento de Senefelder. En breve, Francia destaca tanto por la cantidad de establecimientos litográficos -en 1822 sólo en París ya hay 18- como por la calidad de las obras que imprimen.

La facilidad del procedimiento es uno de los motivos del éxito de la litografía. Cualquiera que tenga capacidad para el dibujo puede obtener reproducciones fidedignas de su propia obra sin la necesidad de someterse al árduo aprendizaje que imponen los otros medios de reproducción, ni a sus restricciones plásticas. De algún modo, esto anima a un mayor número de dibujantes a producir imágenes para el consumo masivo, al tiempo que propicia que el público empiece a aceptar que sean con un trazo más libre. Así contribuyen a transformar los hábitos de percepción. Creemos, tal y como sostiene Ramírez, que “en la base de muchas innovaciones sintácticas del arte decimonónico se encuentra la litografía para consumo inmediato y popular, ejecutada con suelta rapidez.”⁶⁷

67 Ramírez, J. Antonio: Opus cit., p 49.



Fig. 82: Eugène Delacroix,
Fausto, 1828.

Artistas de la talla de J. Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Théodore Gericault (1791-1824), o Francisco de Goya se ven atraídos muy pronto por las posibilidades expresivas que ofrece el nuevo medio, que en breve pasa al libro. Eugène Delacroix (1798-1863) se vale de él para ilustrar en 1828 el *Fausto* de J.W. von Goethe (1749-1828).

En sus inicios, la inmensa mayoría de las litografías son en blanco y negro, pero a partir de los años treinta se empiezan a producir estampas en color mediante el uso de varias piedras, y la litografía da muestras de sus grandes posibilidades para la policromía. Nos encontramos ante un medio que presenta numerosas ventajas con respecto a los procedimientos empleados para la reproducción de imágenes, aunque también tiene su inconveniente: el gran espacio que ocupan las piedras en los talleres y su excesivo peso. El propio Senefelder, consciente del problema, trata de solucionarlo sustituyendo las piedras por planchas de cartón y cinc, más ligeras y fáciles de manejar, recubiertas de una masa petrosa, pero los resultados gráficos no son muy buenos, y además las planchas son excesivamente frágiles. Aun con todo, estos intentos suponen el inicio de una investigación que lleva finalmente a la sustitución de las pesadas piedras por láminas de cinc granado.⁶⁸ Sí obtiene éxito en la invención del papel de transferencia que evita tener que dibujar o escribir al revés sobre la piedra.

68 Véase Meggs, Philip B.; Purvis Alston W.: 2009. p. 153-159.



Fig. 83:
Eugène Delacroix,
Fausto, 1828.

4.2.2 Imagen fotosensible y fotomecánica

En la segunda mitad del siglo XIX asistimos a la progresiva sustitución de los sistemas de reproducción manuales por los fotomecánicos, lo que supone el paso del trabajo manual en la copia de la ilustración a la industrialización. La fotografía y muy especialmente los procedimientos que permiten insertarla en los diferentes medios de difusión masiva han supuesto una verdadera revolución para el conocimiento, en palabras de Ivins:

La fotografía y los procesos fotográficos, últimos eslabones de la larga serie de tales técnicas, han sido los responsables de uno de los mayores cambios en los hábitos y el conocimiento visuales que jamás se hayan producido, y han llevado a una reformulación casi completa de la historia del arte, así como a una evaluación más completa de las artes del pasado.⁶⁹

69 Ivins Jr, William M.: Opus cit, p. 14.

Hay que destacar, y esto sería lo principal, que el uso de la fotografía como recurso para ilustrar supone un punto de inflexión definitivo al marcar el final del grabado de reproducción al mismo tiempo que el inicio de una nueva era para la ilustración gráfica, pues obliga al ilustrador a replantearse sus procedimientos y finalidades.

4.2.2.1 Primeros ensayos fotográficos.

Cuando Nicéphore Niepce (1765-1883), un ingenioso hombre de Borgoña que dedica buena parte de su vida a la investigación, tiene noticias del invento de la litografía, se interesa inmediatamente por este procedimiento; como no tiene habilidad para el dibujo, su hijo Isidore se encarga de dibujar sobre las piedras. Cuando a éste se le requiere para el servicio militar, Nicéphore inicia una investigación con el fin de obtener imágenes a través de la cámara oscura para poder aplicarlas a la piedra y estamparlas posteriormente siguiendo el procedimiento litográfico.

En un principio, aspira sencillamente a retener la imagen el mayor tiempo posible para poder crear una matriz imprimible. En 1816 obtiene imágenes con la cámara oscura sobre papel impregnado con cloruro de plata y a partir de 1822 consigue copiar por contacto grabados sobre placas de vidrio o metal cubiertas de una fina capa de betún de Judea. De esta manera, puesto que el betún es un producto que sirve para la protección de sustancias corrosivas, las planchas pueden ser mordidas al ácido como si se tratara de aguafuertes. A este tipo de copias Niepce las llama “heliografías”, pero además sigue investigando y obteniendo imágenes del natural mediante la cámara oscura a las que le llama “puntos de vista”, de los que se conserva la célebre imagen tomada desde la casa familiar de Le Gras (1826); para obtenerla, Niepce utiliza el betún como material fotosensible y son necesarias, aproximadamente, ocho horas de exposición para que la imagen quede reflejada en la plancha de peltre.⁷⁰

70 Véase Keim, Jean A.: 1971, 9-12.



Fig. 84: Nicéphore Niepce, Punto de vista desde la ventana de Le Grass. 1826.

Niepce no logra vender la patente de la “heliografía” y debido a su situación económica y a la insistencia de Louis Jacques Mandé Daguerre (1799-1851), hombre de negocios especializado en decorados de teatro, acaba formando sociedad con éste. En 1838, cinco años después de la muerte de Niepce, Daguerre llega a una fórmula para obtener, en una plancha de cobre plateada convertida en fotosensible con un baño de yodo, imágenes perfectas del natural mediante la exposición en la cámara oscura y la fijación posterior con sal de mar y mercurio. Aunque el “daguerrotipo”, nombre que le da al invento, presenta el problema de que las imágenes se ven invertidas, como miradas en un espejo, y que para apreciarlas correctamente hay que contemplarlas desde determinados ángulos, el éxito del invento es fulminante. Por otra parte, hay que recordar que estas placas metálicas son ejemplares únicos de los que es imposible obtener copias. Daguerre publica su hallazgo en un pequeño libro que es traducido a ocho idiomas en un año y medio. Aunque el aparato es muy pesado y son necesarias exposiciones a plena luz del



Fig. 85: Louis Jacques Daguerre, vista de Notre Dam, 1840.

día, que superan los 15 minutos, el daguerrotipo se convierte en un negocio muy rentable; a partir de este momento es posible disponer de un retrato a un precio muy inferior al de una pintura al óleo.

Mientras tanto W. H. Fox Talbot (1800-1877) inventa el primer sistema fotográfico basado en el uso de un negativo que posteriormente es reproducido sobre papel. Su sistema, patentado en 1841 con el nombre de “calotipo”, es considerado el verdadero punto de arranque de la fotografía actual. Los primeros resultados de Talbot no son tan atractivos como los de Daguerre sin embargo, su proceso que permite la repetición de una misma imagen cuantas veces se desee, tendrá mayor trascendencia. En 1843 Talbot abre un taller con la finalidad de explotar su invento. Tan sólo un año después publica el primer libro ilustrado íntegramente con fotografías, *The pencil of Nature* (1844), que le vale para explicar su descubrimiento mediante los textos que acompañan a las 24 arquitecturas y naturalezas, y al año siguiente le sucede, *Sun pictures of Scotland* (1845), de características similares.



Fig. 86: W. H. Fox Talbot,
"The Ladder", *The pencil
of Nature* 1844.

4.2.2.2 Hacia el nuevo sistema fotomecánico

Basándose en estos dos principios, así como siguiendo otras líneas de investigación, empiezan a surgir multitud de procesos fotográficos y fotomecánicos.⁷¹ Procuraremos repasar de manera muy sintética las etapas que nos conducen hasta la implantación definitiva de la fotomecánica en la reproducción industrial.

Frederick Scott Archer (1812-1852) publica el *Manual of the collodion photographic process* (1851), en el que revela todo acerca del nuevo proceso que ha ideado y en el que el negativo que se obtiene, gracias al coloidón húmedo, es de una calidad muy superior al daguerrotipo. Además, facilita la obtención de positivos directos a un precio sin competencia, a partir de ahora, el retrato está al alcance de cualquiera.

⁷¹ Como, por ejemplo, la "woodburytipia", patentada en 1867 por Walter Bentley Woodbury (1834-1885), que pese a sus excelentes resultados no acaba de emplearse ampliamente debido a su delicado proceso y alto coste; también aparecen otros, cuyo uso es muy limitado en el tiempo. Véase AA.VV.: 1989, p. 75.

En torno a 1850, el litógrafo parisino Firmin Guillot inventa la “Paniconografía”, técnica precursora del fotograbado en relieve, consistente en transferir grabados hechos por medios tradicionales a planchas de cinc que luego son mordidas de forma que la imagen permanece en relieve. Este sistema recuerda al empleado tiempo atrás por William Blake (1757–1827).

Al inicio de la década de los sesenta Thomas Bolton idea un sistema basado en sensibilizar un taco de madera de los utilizados para la xilografía a contrafibra, e impresionarlo a través de un cliché fotográfico, de forma que la imagen queda nítidamente plasmada en él, para proceder, posteriormente, a grabarlo a buril. Este sistema fotomanual agiliza notablemente el trabajo de la técnica más empleada para la reproducción de ilustraciones. La fidelidad al modelo gana considerablemente, y durante las siguientes tres décadas los grabados en madera se hacen cada vez más utilizando fotografías en vez de dibujos, que supone el primer paso hacia la sustitución del dibujo por la fotografía en las ilustraciones de libros informativos.⁷²

Los sistemas de Guillot y Bolton se utilizan para reproducir la mayoría de las imágenes que acompañan a los textos tipográficos hasta la aparición de las tramas de medio tono en la década de los noventa.

A principios de los años cincuenta se descubre una gelatina que combinada con bicromato potásico o amónico y expuesta al sol, se endurece haciéndose insoluble, mientras que si se preserva de la acción de la luz continúa siendo soluble en agua. Además, esta gelatina endurecida por la luz adquiere la propiedad de retener las tintas grasas. Basándose en estas propiedades Alphonse-Louis Poitevin (1819-1882) inventa en 1855 la helioplastia,⁷³ pero sus intentos por rentabilizar su hallazgo no prosperan y termina por vender la patente a la imprenta

72 Ivins jr, William M., *Opus cit.*, p. 155.

73 Véase Zapater y Jareño, Justo: 1882, p. 27-30.



Fig. 87: Thomas Bolton, reproducción de un bajorelieve de Flaxman, 1880.

Lemercier en 1857. En cualquier caso, Poitevin continúa trabajando en esta dirección y publica su *Traite de l'impression photographique* (1862), en el que anuncia la viabilidad de la fotolitografía.⁷⁴ El invento es de gran trascendencia, porque no sólo fija las bases para incluir fotografías en los medios de reproducción planigráficos, sino que además abre un nuevo campo de experimentación para transferir imágenes fotográficas a matrices estampables en hueco y en relieve. Aunque, en ésta época ya se trabaja a partir de negativos, y por tanto se pueden obtener copias, el número de ellas es muy limitado si se compara con las necesidades para ilustrar una edición

74 Véase Sougez, M.L.; Pérez Gallardo, H.: 2003, p. 359.



Fig. 88: Alphonse-Louis Poitevin,
Autorretrato, 1865.

impresa, además el proceso de positivado es mucho más lento y caro que el de imprimir. Por otra parte, la perdurabilidad de estas copias aún no ofrece muchas garantías, de ahí, la importancia del invento de Poitevin, pues en breve será posible transferir imágenes fotográficas a matrices imprimibles con las tintas grasas que emplean los diferentes sistemas de reproducción en la imprenta y cuya perdurabilidad está garantizada, se inicia la progresiva sustitución de la ilustración gráfica por la fotografía, que se produce en primer lugar en el ámbito de la prensa diaria.

En principio la mayor parte de las ilustraciones fotomecánicas industriales se sirven de la litografía ya que es el único sistema plenamente desarrollado. En este ámbito la casa Monroq de París, que se dedica a la edición de dibujos, introduce un importante adelanto en los años setenta al retomar la idea que ya había desarrollado Senefelder de sustituir la piedra, en este caso, por el cinc, y obtiene un gran éxito técnico y económico a partir de 1875. A comienzos de los años ochenta la fotolitografía sobre planchas de cinc se utiliza ya de manera experimental en impresiones a todo color.⁷⁵

75 Ramírez, J. Antonio: *Opus cit.*, p. 121.

4.2.2.3 Implantación de los sistemas de reproducción masiva

En el año 1872 Charles Guillot (1820-1872), da el paso definitivo que va de la paniconografía⁷⁶ al fotograbado en relieve a pluma. En su proceso, basado en el sistema ideado por su padre Firmin, se dan cita, además, varios de los últimos hallazgos mencionados. Charles se vale de las propiedades de las gomas y gelatinas bicromatadas e introduce en el proceso el uso del coloidón húmedo. Así, expone a la luz la plancha de cinc sensibilizada, interponiendo por contacto un negativo del dibujo o grabado a reproducir, después entinta la plancha con tinta grasa y la lava, de manera que sobre la superficie tan sólo quedan las líneas endurecidas por la luz y, tras protegerlas, muerde al ácido la plancha para obtener las líneas en relieve.

El fotograbado en relieve a pluma alcanza durante esta década una gran popularidad y calidad en la reproducción de imágenes de trazo, aunque presenta el inconveniente de no reproducir medios tonos, uno de los grandes anhelos de la época. La verdadera revolución llega cuando se hace posible grabar fotomecánicamente ilustraciones con medios tonos, ya sean fotografías o dibujos con claroscuro, para su divulgación masiva.

El mediotono se llevaba a cabo mediante la inserción de una rejilla sobre la placa que se expone a la luz. Se trata de fraccionar una imagen en una serie de puntos que dependiendo de su tamaño, generan las variaciones de grises que reproducen el rango tonal completo de una fotografía en blanco y negro. Ya en sus primeras experiencias de fotograbado, Talbot trabaja en esta dirección e interpone un tejido de poco cuerpo entre la fotografía y el metal para conseguir una rejilla que produzca la impresión de gradación tonal. Pero, pese al deseo de los periódicos ilustrados de prescindir de los grabados en madera, el sistema no resulta fácilmente aplicable.

76 Martín, E.; Tapiz, L.: 1981, p. 419.



Fig. 89: Stephen H. Horgan, primera imagen publicada con medios tonos, 1880

En 1878 el fotógrafo francés Charles-Gillaume Petit (1848-1921), utiliza un sistema similar al propuesto por Talbot para lograr reproducir tonos intermedios entre el negro y el blanco. Pero hay que esperar al 4 de marzo de 1880 para ver publicada en el *New York Daily Graphic* la primera imagen fotográfica directa con medios tonos, después de los múltiples ensayos llevados a cabo por Stephen H. Horgan (1854-1941), jefe del departamento fotomecánico del periódico.

La primera patente comercial de este sistema la realiza en 1881 Frederic Ives (1856-1937) en Filadelfia. Aunque el sistema más utilizado, y que mejores resultados ofrece, es el patentado por el grabador alemán George Meisenbach (1841-1912) en Inglaterra (1882) conocido con el nombre de autotipia o fotograbado directo. Sin embargo el uso de semitonos no se populariza hasta que en 1890, los hermanos norteamericanos Max y Louis Levy, producen las primeras pantallas comerciales de mediotono, utilizando vidrio óptico laqueado de alta calidad. De hecho, desde entonces no se han dado cambios significativos en los sistemas de reproducción de mediotono y siguen empleándose para llevar a cabo

amplias tiradas de reproducciones fotográficas. Estos hallazgos resultarán a la postre decisivos para el uso industrial del color en impresiones tricromáticas o cuatricromáticas al sumarse a los resultados obtenidos por Charles Cros (1842-1888), y Louis Ducos du Hauron (1837-1920) que en 1870 presentaron el principio de la tricromía fotográfica, basándose en las investigaciones que el escocés Clerk Maxwell (1831-1879) había desarrollado en 1861 para determinar las cantidades de luz azul, verde y roja contenidas en los distintos matices de color.

Los primeros ensayos de impresiones cuatricromáticas se hacen inicialmente en libros de lujo, pero ya en 1901, el *Chicago Daily Tribune* incluye secciones impresas en cuatro colores entre sus páginas y muy pronto lo hacen, también, el *New York Journal*, *New York World*, *New York Herald* o el *Boston Post*. Hacia principios del siglo XX la tecnología ha avanzado lo suficiente como para garantizar la reproducción industrial de imágenes a color, aunque la búsqueda de precios reducidos en la edición masiva conlleva que la calidad media de éstas no se aproxime al grado máximo que ya se puede conseguir técnicamente en este momento.

El grabado manual no desaparece por completo de la prensa y, aunque su uso es muy restringido, sigue estando presente en la década de los veinte. Para entender el progresivo avance de los procedimientos fotomecánicos, resultan esclarecedores los siguientes datos: en el periódico francés *L'illustration* el número de fotograbados es superior al de grabados manuales por primera vez en 1904, con un total de veinte, y para el año siguiente ya son treinta y nueve, frente a sólo cinco grabados manuales.⁷⁷ La xilografía se mantiene para la reproducción de dibujos cada vez más esquemáticos en publicaciones populares de bajo precio. Así, el grabado manual de reproducción desaparece paulatinamente de la industria, su uso queda restringido para la creación artística de edición limitada.

77 Véase Gervais Thierry: 2005, p. 166-181.

Pero maticemos un aspecto crucial, si bien estamos asistiendo a la definitiva implantación de los sistemas de impresión fotomecánicos, esto no quiere decir que la imagen fotográfica elimine por completo la ilustración gráfica. Debe quedar bien claro que estamos hablando de dos cuestiones totalmente diferentes, una es el sistema de reproducción de la imagen, donde la fotomecánica terminará por imponerse a lo largo del siglo XX, y otra es el medio de producción de la misma, en el que la fotografía asumirá un papel protagonista, aunque conviviendo con la ilustración gráfica. De hecho, las imágenes creadas manualmente gracias a contar con la posibilidad de su reproducción fotomecánica alcanza un importante grado de libertad, pues el ilustrador no debe ceñirse ya a las limitaciones técnicas propias de los diferentes medios de reproducción y puede realizar sus obras mediante cualquier técnica que pueda ser fotografiada, ya sea lápiz, acuarela, óleo o tinta. De manera que, si bien es cierto, que la fotografía asume gran parte del trabajo que tradicionalmente se había ejecutado de manera manual, al mismo tiempo propicia que la ilustración gráfica se libere de cierta servidumbre, y como decíamos al inicio del presente apartado, que se replantee su función y su lenguaje. Pero estos asuntos los abordaremos en el capítulo 5 (p. 217). Ahora es momento de estudiar la evolución plástica y conceptual de la ilustración en el presente periodo.

4.3 Imágenes para el pueblo

En el apartado 3.6 hemos repasado los inicios de la prensa diaria y sus diferentes modelos (p. 143). Todos ellos prácticamente desprovistos de imágenes, pero gracias a la evolución de los medios de reproducción, a los que acabamos de referirnos, la ilustración amplía su presencia en los diarios a lo largo del siglo XIX, momento en el que se produce la verdadera revolución y la imagen desempeña un papel determinante. En toda Europa la libertad de prensa se halla tan restringida que supone uno de los caballos de batalla de los movimientos revolucionarios de 1830 y 1848. Entre estas dos fechas se dicta en Francia hasta dieciocho leyes y ordenanzas generales sobre la prensa, prueba evidente de que el problema de la libertad de expresión se encuentra en el centro de la vida política.⁷⁸ La exigencia de fianzas y permisos previos de publicación, así como la censura y otros mecanismos jurídicos, son prácticas habituales en la primera mitad del siglo XIX, pues el medio es visto como una amenaza para la monarquía. A pesar de estas dificultades, además de los periódicos, que ya cuentan con una larga tradición, aparecen, a partir de 1836, otras dos cabeceras que inician en Francia la andadura de la prensa concebida como empresa mercantil, *La Presse*, de Emile de Girardin (1806-1881), y *Le Siècle*, de Armand Dutacq (1810-1856), ambas basadas en la idea que propone Girardin, a saber, que sea la publicidad la que pague por el lector una parte del periódico. Gracias a la utilización de la publicidad, atraída a su vez por el incremento de las tiradas como consecuencia de mantener el interés de los lectores mediante folletines o novelas por entregas, consiguen reducir a la mitad el precio de sus publicaciones.

Este tipo de prensa concebida como empresa mercantil alcanza tiradas desconocidas hasta entonces por los periódicos, pero precisamente la competencia que establece, sometida a la ley de la máxima tirada, trae consigo dos consecuencias bien diferentes. Por una parte, dificulta

78 Véase Goldstein, R. J.: 1989, p. 1-32.

la supervivencia de los medios más subversivos que no encuentran el modo de hacer frente a su competencia; mientras que, por otra, estos periódicos, al pretender llegar al máximo público posible, se ven obligados a contemplar, también, a las clases menos cultivadas, que prefieren contenidos más ligeros y un mayor número de imágenes, con lo que la difusión masiva de éstas experimenta un notable crecimiento. De manera que el camino del periodismo ilustrado iniciado por el *New York Mirror* (1823) y continuado por el londinense *Penny Magazine* (1832), se encuentra en este momento en plena ascensión, surgiendo cabeceras como *L'illustration* (1843), *The Illustrated London News* (1842) o *Illustrierte Zeitung* (1843), en los que la imagen tiene una destacada presencia y donde no falta la caricatura.

4.3.1 Opinión gráfica

La caricatura no es un fenómeno nuevo de esta época, hemos mencionado su presencia ya en las ostracas egipcias, así como el importante papel que desempeña en el proceso de la reforma protestante, pero es con su inclusión en la prensa diaria cuando alcanza su madurez y su repercusión se hace más palpable, convirtiéndose en un eficaz instrumento político-ideológico, lo cual, sí es propio de este periodo. El interés por lo cómico, el humor o la sátira es algo inherente al ser humano y lo podemos encontrar a lo largo de la historia. Vamos a recordar, brevemente, alguna muestra que nos permita entender en toda su dimensión el cambio en el modo de operar que vive la caricatura en la prensa.

Los mejores ejemplos de caricatura grecolatina, muy rica en este tipo de representaciones, podemos encontrarlos en sus cerámicas del siglo V a.c., como la pieza que se conserva en el museo de Florencia, en la que se representa a Eneas, Aquiles y Ascanio con cabezas de animales; o la vasija ática, conservada en el Museo del Vaticano, en la que se representa a Esopo aprendiendo de una zorra; así como diversas cerámicas

áticas donde se caricaturizan los rasgos menos agradecidos de la fisionomía humana o múltiples ejemplos de cerámicas en las que se parodian diferentes pasajes de la Iliada y algunas escenas dionisiacas. La importancia que, ya en esta época, se le confiere a la caricatura puede verse reflejada en dos hechos. Por una parte, la filosofía se preocupa por indagar en la esencia y el valor moral de lo cómico y podemos encontrar comentarios sobre ello desde Platón, quien no encuentra nada positivo en la risa, hasta Teofrasto quien la entiende como una manifestación expresiva de carácter popular que representa la vida cotidiana; por otra, no es nada desdeñable la cantidad de caricaturistas que han trascendido, dando muestra de la repercusión que sus obras debieron tener en su momento. Plinio, por ejemplo, recoge en sus obras el nombre de Pirálicus, Cálates, Bupalus, Ctsicolo, Atenis, Clesides, Antífilo o Galatón, todos ellos ceramistas que trabajan fuera de los círculos del arte oficial, al igual que los caricaturistas egipcios anteriormente citados, lo cual les procura una mayor libertad expresiva, que es uno de los rasgos particulares de esta disciplina.⁷⁹

Al igual que en Grecia, la cerámica es uno de los soportes preferidos por los caricaturistas romanos para desarrollar su imaginación, especialmente en la representación de personajes ridículos o deformes, así como creando estatuillas grotescas, como la de Caracalla que se conserva en el museo de Avignon, o las del Dios Príapo, de carácter pornográfico y dotadas de un gran sentido del humor. Pero, además, en este periodo la caricatura trasciende el ámbito de la cerámica y la encontramos también en frescos, como el de Grannano, cerca de Herculano, en el que se ridiculizan diferentes personas representadas bajo el aspecto de monos; y en graffitis, en los que se ridiculizan las diferentes religiones. De modo que, los cristianos atacan el culto a los dioses paganos, al tiempo que sufren la burla y la ridiculización de su culto monoteísta. Además de este incipiente nacimiento de la caricatura asociada a la religión, los romanos aportan otra novedad: el género de las “comica tabella”, tablillas

79 Véase Champfleury, Jules: 1885, p 321.

en las que dibujan las escenas cómicas de la obra teatral para colgarlas en las puertas de los teatros y así servir de reclamo para el público.

Durante la Edad Media la reflexión en torno a lo cómico y lo satírico es prácticamente inexistente,⁸⁰ sin embargo, las representaciones caricaturescas siguen teniendo presencia y podemos encontrar diversos ejemplos de ello en los capiteles y vidrieras de las iglesias y catedrales, así como en algunos códices miniados. Temas como la danza macabra, el infierno, el juicio final o los vicios de los hombres y sus pecados se convierten en las principales fuentes de inspiración, como podemos apreciar, por ejemplo, en el alero de la puerta occidental de la iglesia de San Quirce de Los Ausines (siglo XII), en la provincia de Burgos, donde "...alternan y en cierto sentido convergen hasta prácticamente desvanecerse algunas de las polaridades más evocadas en los estudios de la Edad Media: sagrado y profano, serio y jocoso..."⁸¹ Son especialmente populares la escultura de un fraile con cabeza de zorro en la iglesia de Nantwich (siglo XII), la escena cómica en la que un cerdo baila al son de la guitarra que toca un asno, en los capiteles de la catedral de Chartres (siglo XIII); así como las obras del maestro Rodrigo Alemán (1470-1542), especialmente las sillerías del coro de las catedrales de Plasencia (siglo XVI) y Zamora (siglo XVI), en cuyos relieves y tallas se mezclan temas religiosos, profanos, mitológicos, obscenos, satíricos, escatológicos y costumbristas.

Como acabamos de ver en este frenético repaso, ninguna de estas representaciones cómicas o satíricas opera como lo hace la caricatura en la prensa del siglo XIX, es decir, cultivando una opinión crítica con respecto a acontecimientos de actualidad, sean políticos, culturales o de cualquier otra índole, con la finalidad de mol-

80 A partir del Renacimiento se empieza a definir esta disciplina aunque, para encontrar un ejemplo destacable en el ámbito teórico hay que esperar hasta la publicación de *Rules for Drawing caricatures* (1788) de Francis Grose (1731-1791) que intenta elaborar una serie de reglas acerca de la caricatura.

81 Rico Camps, Daniel: 2008, p. 7.



Fig. 90: Anibale Carracci, bocetos, 1595.

dear la opinión pública. Para ello el tipo de caricatura que surge en este periodo se vale de la representación de personajes concretos y reconocibles y se beneficia del efecto redundante que sólo la prensa puede proporcionarle. Es por ello que Eduard Fuch sostiene que no podemos hablar de caricatura hasta que no aparecen los sistemas de reproducción,⁸² y contempla los ejemplos anteriores como la excepción que confirma la regla. Pese a coincidir parcialmente con Fuch, sí que vemos en aquellos ejemplos, al menos, un antecedente de la caricatura, pues allí encontramos las raíces de una tradición en la representación de la deformidad física y la referencia a animales con el fin de ridiculizar a las personas.

Si bien es cierto que el término caricatura generalmente hace pensar en el retrato cómico, cuando hablamos de ella no nos referimos sólo a esta especialidad y menos en este apartado al que hemos titulado opinión gráfica. El vocablo deriva de “caricare” que significa cargar,

82 Mencionado por Benjamin, Walter: 1973, p. 133.

acentuar o exagerar los rasgos.⁸³ Coinciden diferentes autores en señalar que Annibale Carracci (1560-1609) acuña el término, “caracci” para designar los trabajos que él y otros artistas hacían en Bolonia hacia finales del siglo XVI.⁸⁴ Sin embargo, como exponemos a continuación, el uso del término, con el tiempo, ha venido a referirse a un conjunto de imágenes mucho más amplio.

Cuando se trata de definir la caricatura son muchos los aspectos que se contemplan: los relativos a lo puramente formal, los conceptuales o los referidos a la finalidad de la misma. Probablemente la definición más acertada es la que encontramos en la *Enciclopedia Ilustrada Europea-Americana*. Dice que la caricatura es una representación plástica de una persona o de una idea, interpretándola voluntariamente bajo su aspecto ridículo o grotesco; agrega que artísticamente su fuerza estriba en la preponderancia de los elementos característicos de la persona o cosa representada y que “sus medios de expresión son la escultura, la pintura, y más comúnmente el dibujo; sus derechos en arte, los mismos que la sátira y lo burlesco en literatura”. También añade que con frecuencia la idea del dibujo se aclara con inscripciones o cortas leyendas que precisan la intención satírica del artista. Y finalmente, puntualiza que no es necesario que la idea que ha motivado el dibujo sea la de ridiculizar a una persona o cosa.⁸⁵ Matizando este último punto se pronuncia Ildemaro Torres, quien entiende que asimismo puede tener carácter de denuncia o sentido pedagógico y añade que es factible que vaya más allá de una parodia gráfica de los rostros, pudiendo constituir un ejercicio de percepción, o una expresión de síntesis del dibujante.⁸⁶ Repasados los antecedentes de la caricatura y la definición propuesta, creemos haber aclarado el título elegido para el presente apartado de opinión gráfica.

83 Véase Gubern, Román. 1987, p. 215.

84 Véase Torres, Ildemaro 1982, p. 18.

85 Véase Tamayo, Evora: 1988, p. 7-8.

86 Véase Torres, Ildemaro. 1982, p. 19.

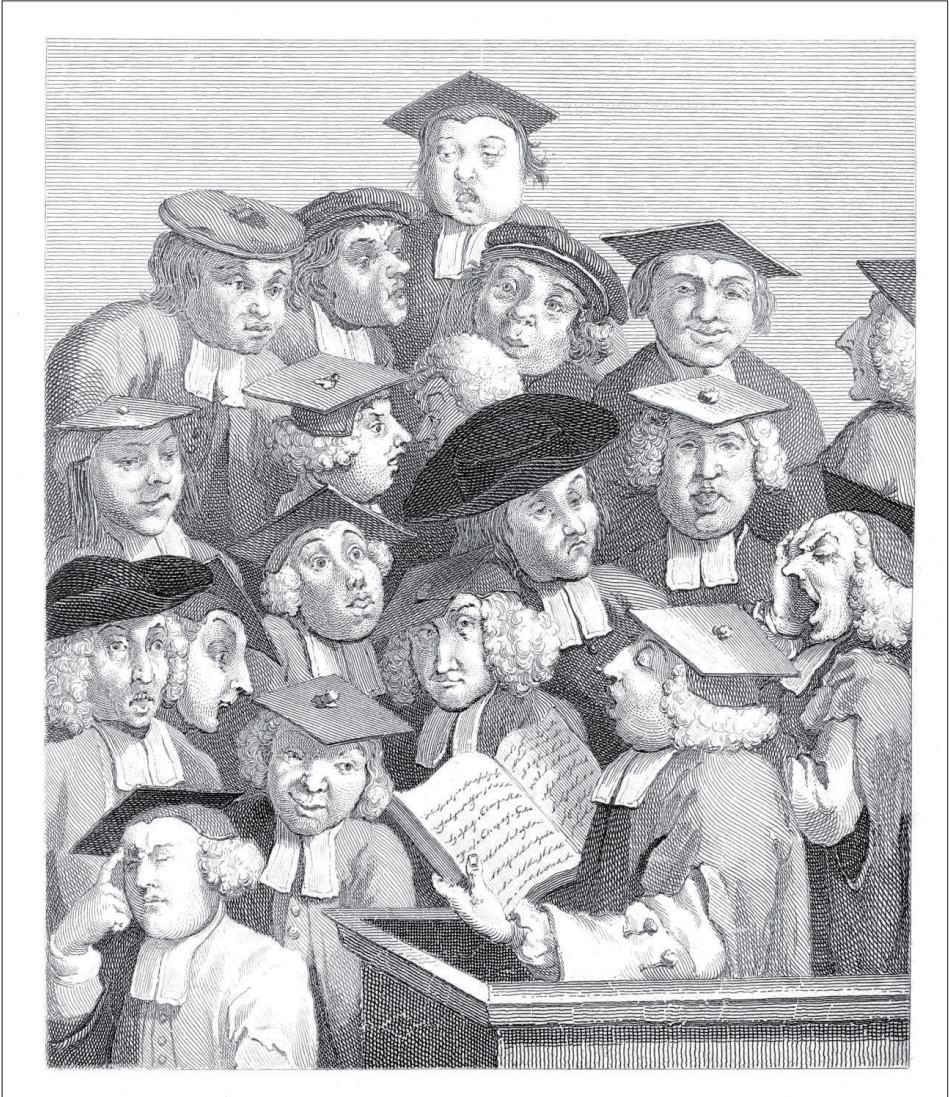


Fig. 91: William Hogarth, *Scholars at a lecture*, 1736

Veamos ahora el trascendente cambio que se produce en la caricatura una vez que se introduce en la prensa escrita. Con ello no queremos restar importancia a la legión de grandes caricaturistas anteriores a este momento, entre los que destacan Jacques Callot (1592-1635), William Hogarth (1697-1764) James Gillray (1757-1815) o Thomas Rowlandson (1756-1827) y que contribuyen notablemente a definir el



Fig. 92: C. Philipon, *Les poires*, 1832.

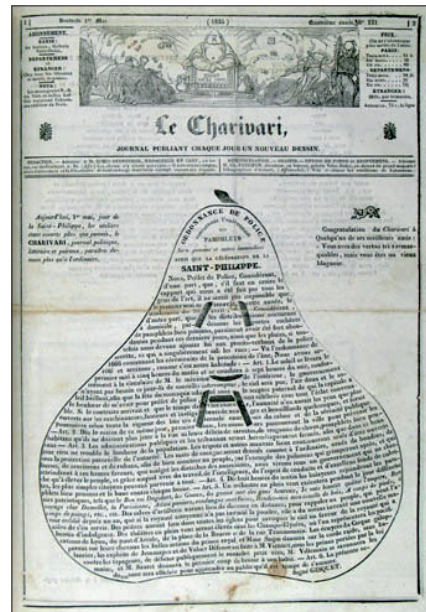


Fig. 93: C. Philipon, Portada de *Le Charivari*, 1835.

lenguaje de este género, sino más bien poner el acento en el cambio que experimenta en este periodo. Pues, es a partir de la inclusión de la litografía en la prensa, cuando la caricatura adquiere una gran presencia en la sociedad y experimenta un salto cuantitativo y cualitativo espectacular. Las publicaciones y los artistas dedicados a este género se multiplican en este prolífico periodo. Pero, más interesante que hacer una recopilación de todos los nombres destacados, es centrar nuestra atención en algunos hechos puntuales que nos ayuden a entender la nueva dimensión que adquiere este disciplina.

Miremos hacia París, donde la actividad de Charles Philipon (1800-1861) trae importantes consecuencias. Philipon inicia su carrera en el periodismo como cofundador de *La Silhouette*, el 24 de diciembre de 1829, donde entra en contacto con diferentes pensadores republicanos y trabaja como editor e ilustrador. Se trata del primer periódico francés que publica regularmente ilustraciones a las que les confiere igual o mayor importancia que al texto y en las que se satirizan los acontecimientos

políticos y literarios de la época, allí publica el 1 de abril de 1830 la primera caricatura política, dedicada a un monarca, Carlos X.

Después de la Revolución de julio de 1830, en la que Philipon es arrestado y puesto en libertad el 4 de noviembre, inicia su andadura en el semanario ilustrado *La caricature politique, moral et littéraire*, donde reúne a los más destacados caricaturistas del momento y coincide con Honoré de Balzac (1799-1850) que publica bajo seudónimo. El periódico de elegante diseño y gran formato está compuesto por tan sólo cuatro páginas y dos litografías anexas. *La caricature* adopta inicialmente una actitud moderada, aunque levanta las primeras sospechas de la censura cuando, entre mayo y junio de 1830, JJ Grandville (1803-1847) empieza a publicar unas ilustraciones de tema político, en las que podemos advertir la herencia caricaturesca basada en la mencionada sustitución de personas por animales. Aunque el verdadero golpe de efecto se produce con la caricatura del rey-pera, obra de Philipon, por la que es procesado. Convencido de que va a ser condenado, éste desafía al tribunal y dibuja en la vista, celebrada el 14 de noviembre de 1831, la celeberrima metamorfosis del rey en una pera, argumentando que el rey puede parecerse a cualquier cosa y que él no puede ser considerado responsable de esta semejanza, a lo que añade diversos argumentos humorísticos que le valen la simpatía del pueblo. Pronto, la pera se convierte en un símbolo de burla no sólo hacia el rey, sino en general, hacia la clase gobernante, y los muros de todo París se ven inundados de tan sencillo pero subversivo dibujo. Philipon es acusado de desacato al rey y condenado a seis meses de prisión y una multa de 2.000 francos. Como muestra de solidaridad, los compañeros de profesión empiezan a hacer uso también de este recurso.⁸⁷

87 A lo largo de su carrera pasará trece meses de prisión y pagará un total de 4.600 francos de multas. Pero, cuando se intenta prohibir semejante dibujo Philipon responde con ingenio, publicando un editorial cuya composición tipográfica es el dibujo de una pera. Con este trabajo llega a la síntesis máxima de la caricatura. Champfleury, Jules: *Opus cit.*, p. 126.



Fig. 94: Bouquet, "Voulez-vous aller faire vos ordures plus loin, polissons!," en *La Caricature*, n° 115, 17 janvier 1833.

Ese mismo año, Honoré Daumier (1808-1879) también se ve envuelto en un proceso judicial por la publicación en *La caricature* de una reivindicativa litografía en la que representa al rey como un Gargantúa que devora los tributos de la población. Según Picón el público tenía tal inclinación por la obra de Daumier "que cuando éstas le ocasionaban multas o prisiones nunca faltaba quien se las pagara o le facilitase los medios para escaparse de la cárcel".⁸⁸

En diciembre de 1832, Philipon funda *Le Charivari*, un diario de formato más pequeño y humilde que *La caricature* y para el que cuenta con una plantilla mayor; su propósito es dar al ciudadano un amplia visión de la actualidad y, aunque las ilustraciones son de menor calidad, su integración con el texto y el diseño en general lo hacen muy atractivo para el público. En estas dos publicaciones, así como en otras que verán la luz más adelante y de entre las que cabe destacar el *Journal pour rire* (1848) o el *Journal amusant* (1856), Philipon ejerce de editor, ilustrador y redactor eventual, desempeñando también la función de director, aunque no es propietario de ninguna de ellas. Según los testimonios de sus coetáneos, era el alma de un destacado grupo de ilustradores entre los que se encuentran Paul Gavarni (1804-1866), Charles Joseph Traviés (1804-1859), Gustave Doré (1832-1883), N. Charlet Toussaint (1792-1845) o Auguste Raffet (1804-1860).

⁸⁸ Picón, Jacinto Octavio: 1877, p. 127.



Fig. 95: Honoré Daumier, *Gargantua*, 1831.

En 1834 Philipon participa en la fundación del *Revue républicaine*, y los vínculos con diferentes organizaciones republicanas se fortalecen hasta el punto de que algunas recaudan fondos para sufragar las multas que deben soportar sus periódicos. Estas expresiones de solidaridad se traducen en litografías en las que la figura del proletariado es el centro de varias caricaturas, de entre las que destacan las realizadas por Benjamin Roubaud (1811-1847) o Daumier. Pero su compromiso con la clase proletaria se tiñe de tristeza tras las diferentes revueltas que se producen durante abril de 1834 en Lyon y París, en las que las tropas cargan con gran dureza sobre la población. Daumier refleja los brutales acontecimientos en su dramática litografía la *Rue Transno-nain*, iniciando así un nuevo camino en la ilustración de denuncia.

La relación entre la prensa y los gobernantes es cada vez más tensa y el 5 de agosto de 1835, se presentan a la Asamblea nuevas leyes para



Fig. 96: Honoré Daumier, *Rue Transnonain*, 1834.

controlar la situación; debido a su endurecimiento, que centran su preocupación precisamente en las caricaturas y su censura previa, *Le Charivari* es vendido, aunque Philipon continúa dirigiéndolo durante tres años más y muchos ilustradores renuncian a la sátira política para centrar su interés en los temas sociales, pero la delgada línea que separa ambas cosas hace que los problemas continúen.

La lista de ilustradores y periódicos perseguidos por desafiar la censura previa durante este periodo es muy extensa. Según sostiene R. J. Goldstein, la caricatura estuvo sometida a censura mediante diferentes medidas en toda Europa, exceptuando Inglaterra, entre 1815 y 1914. Es muy significativo que, incluso instauradas las leyes de prensa que eliminaban la censura de los textos impresos, perdurasen los controles sobre las ilustraciones.⁸⁹

89 Véase Goldstein, R. J.: 1989, p. 1-32.

Creemos que es ahora, y por los motivos argumentados, cuando la caricatura despliega todo su potencial como herramienta para generar corrientes de opinión. Al mismo tiempo que vemos en ese otro tipo de ilustraciones dedicadas a retratar la sociedad de la época un estímulo para los pintores, que hacia mediados del presente siglo, abandonan las preocupaciones plásticas y temáticas academicistas en busca de nuevos temas y formas de representación. Estamos convencidos de que estas ilustraciones, ejecutadas con notable libertad sobre la piedra, marcan un punto de inflexión en el modo de representar que influirá decisivamente en la evolución de esta disciplina e incluso de la pintura. A este respecto, y refiriéndose al caso concreto de Daumier, Ivins comenta:

“Cualquier persona familiarizada con la obra de los últimos quince años de Daumier encontrará influencias de la misma en toda la obra de madurez de Degas y, en consecuencia, en toda la obra de aquellos artistas posteriores en los que influyó este último.”⁹⁰

Posiblemente, una de las diferencias más notable entre los caricaturistas y pintores de esta época reside en el activismo de los primeros. Es por ello que, según sostiene Ramírez, basándose en las palabras de Octavio Picón, “(...) pueden aquellos ser considerados como más lúcidos y fieles testigos de su época; (...)”.⁹¹

Hacia mediados de siglo, el periodismo ilustrado continúa su ascensión en toda Europa, al tiempo que se produce el verdadero despertar de la prensa estadounidense, especialmente tras la Guerra de Independencia, gracias en parte, a la competencia establecida entre el *Harper's Weekly* (1850) y el *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (1855).

90 Ivins jr. William M.: Opus cit, p. 208.

91 Ramírez, J.Antonio: Opus cit., p. 129-130.



Fig. 97: Thomas Nast, caricatura de William Teewd, 1874.

En *Harper's*, el estilo lineal de las caricaturas de Thomas Nast (1840-1902), procedente de Baviera, influye a toda una generación de ilustradores americanos. Además de ser el responsable de algunos de los iconos más memorables de Estados Unidos, como el elefante republicano, el asno demócrata o Santa Claus, sus letales caricaturas tienen una gran repercusión en la vida política del país. En 1871 sus continuos ataques gráficos a la corrupción política de Nueva York ayudan a acelerar la caída de William Teewd, quien llega a comentar: “No me importa lo que escriban sobre mí, pero ¿puede alguien detener esas terribles caricaturas?”⁹² Después de ser derrocado, Tweed huye a España, donde es identificado y detenido gracias a las ilustraciones de Nast. Frank Leslie (1821-1880) crea un verdadero imperio en torno al negocio de la prensa, gracias a la exitosas cabeceras como

92 Citado en Heller, Steve; Chwast, Seymour,: 2008, p. 202. Traducción del autor.

Chimney Corner, Ladies Journal, Pleasant Hours, Boys' and Girls' weekly o Budget of Fun, para las que cuenta con una inmensa plantilla de ilustradores y grabadores; de hecho, Leslie cuida este aspecto por encima del diseño o la tipografía, y gran parte del éxito de sus publicaciones reside en la eficaz interrelación entre los textos y las ilustraciones. Terreno éste último en el que destaca el inmigrante vienés Joseph Keppler (1838-1894), que a la postre se convertirá en una de las figuras más relevantes en el ámbito de la sátira social y política con la creación de la revista semanal *Puck* (1877).

Desde entonces la ilustración satírica y la caricatura se han afianzado en la prensa diaria, generando opinión y agitando la conciencia ciudadana; viviendo momentos de mayor o menor auge, en gran parte condicionados por el devenir de los acontecimientos socio-políticos de cada época. En cualquier caso ya convertida en una verdadera manifestación de opinión gráfica, tan eficaz que, pese a la continua proclamación del estado de libertad, sigue siendo objeto de censura en la actualidad.

4.3.2 Literatura de cordel

Paralelamente a la prensa diaria y a la literatura destinada a las clases cultas pervive en Europa, principalmente en España y Portugal, la literatura identificada con los pliegos de cordel, que hace llegar a las clases populares relaciones, historias, romances de ciego, almanaques, gozos y aleluyas o aucas.⁹³ Sus ilustraciones facilitan la comprensión del texto, por lo que la literatura de cordel suele utilizarse para iniciarse en la lectura. Su nombre se debe al hecho de que este producto se expone a la venta colgado de una cuerda, pudiéndose adquirir en las esquinas de las ciudades y de los pequeños pueblos. Su formato es el

93 Las aucas más conocidas son las catalanas y valencianas, donde podemos encontrar una mayor tradición en este género; y aunque su origen es difícil de determinar tal y como sostiene Duran-Sanpere debe ser muy antiguo ya que así queda reflejado en el *Libro del juego de las suertes* publicado en Valencia en 1515. Véase Duran-Sanpere, Agustí: 1971, p. 73.

de un cuadernillo de pocas hojas cuya extensión varía según la obra, aunque en sus orígenes era el de una sola hoja de papel, generalmente de 420mm. x 305 mm., doblada dos veces para formar ocho páginas. La presencia de sus sencillos grabados sobre madera desempeña un papel protagonista, de hecho, las primeras hojas volantes no contenían texto alguno, pues era un narrador el que contaba la historia apoyándose en las imágenes y aunque sus inicios se remontan al siglo XVI, es en el siglo XIX cuando viven su época dorada.

El valor literario que se les confiere a estas obras es escaso, mientras que sus ilustraciones, aunque son ciertamente toscas, representan un importante reflejo del imaginario popular, al mismo tiempo que sirven como divulgadoras de las tradiciones locales. Por otra parte, conviene recordar que la perdurabilidad en el tiempo de la xilografía como medio de reproducción debe mucho a estos productos impresos de bajo coste, así como al uso que de ella se hace para la

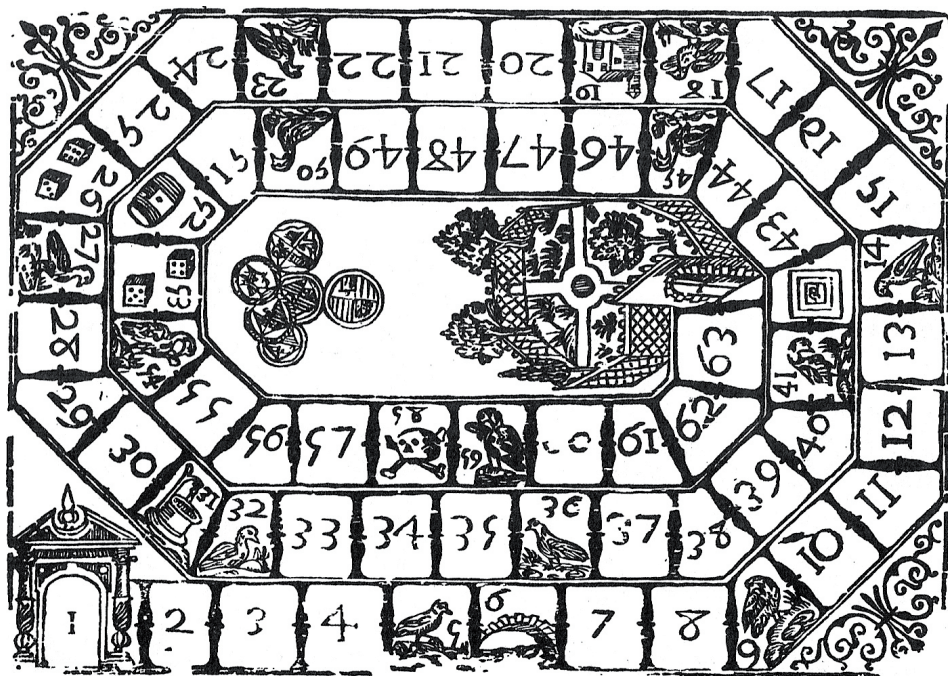


Fig. 98: Anónimo, tablero de oca mallorquina, siglo XVII.

reproducción de naipes o tableros de oca y a otras aplicaciones destinadas al recreo de las clases menos favorecidas.

Sin duda, la literatura de cordel más abundante ha sido la referente a historias religiosas, pero también a las vidas de personajes de ficción. En algunas de ellas los protagonistas recuerdan, por la semejanza de sus andanzas, a los personajes presentes en las narraciones cultas de carácter costumbrista, abundando los personajes de carácter extravagante cuyas historias tienen un propósito lúdico y humorístico.

En las biografías, la primera viñeta suele reproducir el pretendido retrato del protagonista acompañado de unos versos que justifican el interés que tiene contar sus aventuras. En cambio, en las narraciones se polariza una secuencia de sucesos del tipo causa y efecto, crimen y castigo o el antes y el después, tan empleado con el tiempo para crear reclamos publicitarios.



Fig. 99: Recortable de sombras chinescas para la representación de *Las delicias del mar*, siglo XIX.

Por otra parte, conviene señalar que, en el caso concreto de las aucas, su secuencialidad guarda cierta relación con el cómic, género que surge como tal hacia finales de este siglo, influyendo notablemente en la actividad del ilustrador. En el caso de las aucas, no es fácil saber si los textos y las ilustraciones son originales o se inspiran en otras obras, aunque la teoría que sostienen tanto Amades como Durán Sanpere, es que se trata de adaptaciones de obras populares.⁹⁴ Los títulos de las aucas hablan por sí solos: *Vida de la mujer borracha*, *Vida de un jugador*, *Vida del estudiante Borrascas*, *Vida del hijo malo*, *Vida de un calavera*, *Vida de Juanillo Mal-trabaja* o *Vida de un artista ramplón y camorrista*. En ellas, sus protagonistas comparten varias características, como reza muy apropiadamente la primera viñeta de *Vida de un aprendiz de zapatero*, «He aquí una criatura / puesta ya en caricatura»,⁹⁵ y cada uno de ellos constituye un ejemplo extremo de un defecto o de un vicio. De modo que por los asuntos a los que hacen referencia y el modo en el que se tratan podemos hablar de verdaderas narraciones moralizantes.

Aunque la literatura de cordel se ha considerado generalmente como un producto literario de escaso interés, en esta época cumple un papel insustituible al facilitar la expansión de los hábitos de lectura entre la gente humilde, debido en gran medida, al atractivo de sus sencillas pero eficaces ilustraciones.

94 Véase Amades, Joan: 1983, p. 69-90. Y Duran Sanpere, Agustí: Opus cit., p. 75-76.

95 Consultado el 28 de agosto de 2008 en <http://www.funjdiaz.net/aleluyas2.cfm?busqueda=1&CFID=27144186&CFTOKEN=38471720>



Fig. 100: Anónimo, fragmento del aca *Vida de la mujer borracha*, siglo XVIII.

4.4 Imagen reclamo

A partir de 1830 la ilustración despliega todo su potencial como instrumento de opinión, amplía su ámbito informativo y consolida su función didáctica, llegando a un público cada vez más numeroso. Pero no sólo eso, de manera indirecta también se convierte en un eficaz reclamo publicitario, incitando a la compra de los diferentes productos impresos que compiten en los kioscos de las ciudades, cuya población está experimentando un crecimiento sin precedentes. Las ciudades europeas que superan los 100.000 habitantes pasan de ser 22 a principios de siglo a 45 a mediados. De modo que nos encontramos con tres factores decisivos: ciudades de masas anónimas, industria de producción continua y avances tecnológicos en los medios de reproducción para que la imagen sea empleada como reclamo publicitario en todo producto impreso, siendo en el cartel donde explota todo su potencial.

Desde luego, este medio no es nuevo, ya nos hemos referido a los carteles protestantes en el capítulo 2 (p. 105), también sabemos que en el siglo XVI se dictan las primeras leyes que regulan su uso publicitario,⁹⁶ así mismo, en julio de 1791 su recurrente empleo motiva en Francia una ley que prohíbe la impresión de carteles o anuncios con letra negra sobre fondo blanco, para que no se confundan con los emitidos por la Administración,⁹⁷ lo que nos viene a indicar el aspecto de aquellos reclamos publicitarios. Pero es, sin duda, debido a estas condiciones que adquiere en este periodo un significado diferente.

Gracias a la aparición de la cromolitografía, patentada por Godefroy Engelmans (1788-1839) en 1837, el aspecto de los carteles se renueva por completo. Uno de los primeros artistas en hacer uso del

96 Véase Satué, Enric: 1988, p. 67.

97 Véase Gubern, Román., Opus cit, p. 181.

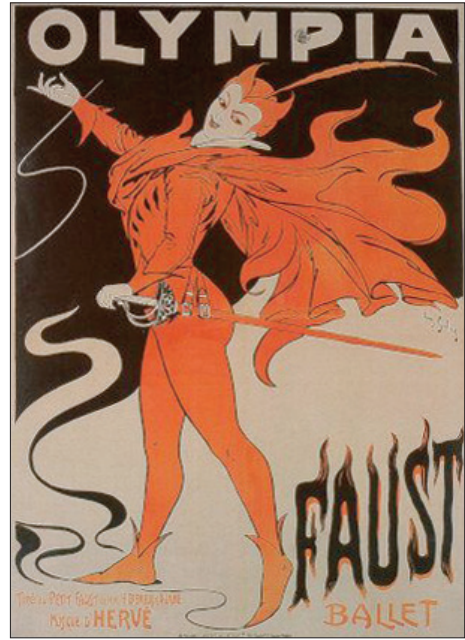


Fig. 101: Louis Galice, cartel para el ballet de *Fausto*, 1869

nuevo procedimiento con fines publicitarios es Jean-Alexis Rouchan que hacia 1850 se vale del mismo para producir una serie de carteles en los que combina la impresión de tipos móviles con imágenes litográficas a color, el resultado es realmente atractivo, sin embargo, sus trabajos no suponen una ruptura con la tradición, al menos desde el punto de vista compositivo y conceptual.

Los carteles de Jules Chéret (1836-1933), que a partir de 1866 adquieren una enorme presencia en las calles de París, sí que suponen una verdadera renovación del lenguaje publicitario, tanto formal como conceptualmente. Hasta ahora los carteles estaban compuestos fundamentalmente por texto, en los que los juegos tipográficos y la búsqueda de caracteres cada vez más complejos representaban el mayor atractivo, junto a algún elemento gráfico que animaba la composición monocroma, pero Chéret invierte esta situación por completo. Gracias a las posibilidades que le brinda la litografía al combinar varias piedras entintadas con diferentes colores, la gama cromática se amplía enormemente, recuperando además el uso de la mancha en contraste



Fig. 102: Jules Chéret, cartel, 1877

con la línea, y con ello aumentando las posibilidades expresivas, por otra parte, la letra dibujada en los carteles servirá, en breve, como campo de pruebas para la creación de nuevos tipos.⁹⁸

En sus carteles, la ilustración adquiere un papel protagonista desde el punto de vista formal, mientras que conceptualmente se funde con el texto para transmitir el mensaje, de manera que la suma de ambos elementos es la que garantiza su pleno entendimiento. Esta interrelación entre el texto y la imagen será en adelante una de las premisas del cartel; así, ante cualquier imagen, el texto restringe a una sola las interpretaciones posibles, pudiendo también desempeñar una función retórica al reforzar lo que aparece claro en la

⁹⁸ Otto Eckmann (1865-1902), consciente de la renovación formal propuesta por los rotulistas de carteles, es el primero que convierte sus letras en caracteres normalizados de plomo. Así crea complejas y personales familias tipográficas cargadas de personalidad, con las que introduce nuevos formatos cuadrados así como exageradamente estilizados.



Fig. 103: Jules Chéret, cartel, 1895.

imagen con el fin de dar mayor énfasis al mensaje o bien completar o matizar la información que nos suministra. Barthes lo resume del siguiente modo: “El cartel (texto-imagen) es un sistema connotado complejo cuyo plano de expresión está constituido por una fusión de la significación del texto y de la significación de la imagen”.⁹⁹ Por otra parte, conviene recordar que esta nueva relación ente la imagen y la palabra es uno de los pilares fundamentales de la comunicación en nuestra sociedad.

En los trabajos de Chéret podemos advertir, también, algunos otros de los fundamentos en los que se basará esta disciplina, como la eficacia del diseño para favorecer la comprensión del mensaje, a menudo facilitada por la síntesis formal; o la capacidad para persuadir al espectador, para lo que obligatoriamente el cartelista debe introdu-

⁹⁹ Barthes, Roland: 1971, p. 91.

cir constantemente innovaciones en las formas y el contenido que renueven el mensaje con el fin de mantener su atención. De entre las muchas innovaciones gráficas que introduce, destaca el uso del salpicado del que tan buen uso haría su discípulo Alfred Choubrac (1853-1902). Es por todo ello por lo que se suele identificar a Chéret como el primer cartelista moderno.

La nueva propuesta gráfica y conceptual de Chéret es asimilada muy pronto por sus coetáneos; sin duda, uno de los artistas más destacados en la creación de carteles publicitarios es Henry de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Resulta difícil saber hasta qué punto, el trabajo que viene realizando como ilustrador en revistas, condiciona su manera de abordar el cartel, pero es innegable que tanto la composición, el uso de la tipografía, como la distribución de las figuras y su grado de síntesis, son absolutamente revolucionarios. Durante la época es muy común

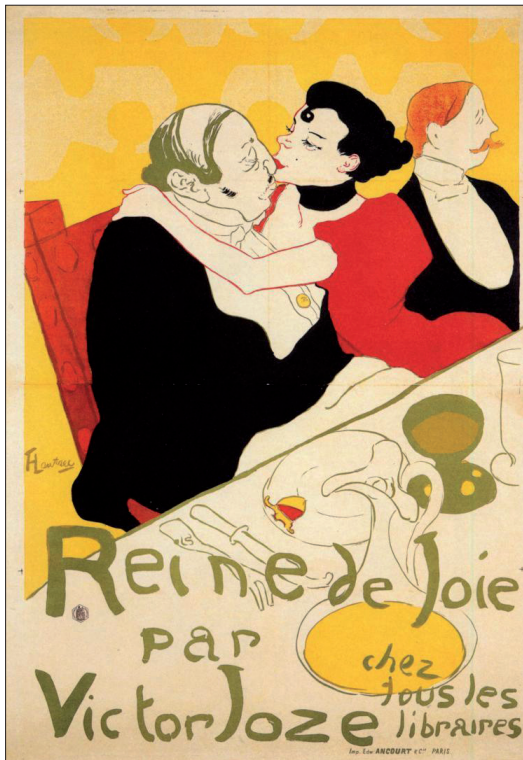


Fig. 105: Henry de Toulouse-Lautrec, cartel, 1892.

que los ilustradores, conocedores de los medios técnicos de impresión, dediquen gran parte de su actividad a esta disciplina, pero Toulouse-Lautrec, sin duda, introduce más novedades que ninguno. Mientras que en los carteles de aquél es un rotulista el encargado de introducir los textos, éste se encarga de ejecutarlos él mismo, introduciendo el gesto caligráfico que, si bien, inicialmente, causa gran desconcierto, con el tiempo será asimilado incluso por la fundición tipográfica.

A finales de los años ochenta, las paredes de las principales ciudades europeas y norteamericanas se visten de llamativos carteles que inevitablemente influyen en la sensibilidad perceptiva de un amplio sector de la población, de hecho, nunca hasta ahora la imagen había llegado a un público tan amplio, ni de manera tan impactante. Muchas ilustraciones de ésta época dan fe de ello, mostrándonos grupos de transeúntes reunidos en torno a carteles que observan y comentan con interés.



Fig. 106: Henry de Toulouse-Lautrec, cartel, 1895.

El afianzamiento del cartel como primer medio publicitario se produce dentro del movimiento artístico del Art Nouveau, que pretende marcar un reajuste sociocultural, basado en el convencimiento de que el arte debe extenderse a toda la gama de productos funcionales cotidianos. Sin duda, el Art Nouveau es heredero del movimiento conocido como Arts & Crafts, que estaba muriendo ahogado en su propia contradicción y del que el máximo exponente es sin duda William Morris (1834-1896).

Durante su época de estudiante de arquitectura Morris entra en contacto con el crítico John Ruskin (1819-1900) y con artistas como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), Ford Madox Brown (1821-1893) o Philip Webb (1831-1915); una vez finalizados sus estudios se dedica a la pintura, y ya en 1861 funda junto a estos artistas, influido por las ideas de Ruskin, una empresa



Fig. 107: Edward Coley Burne-Jones, *The Tale of the Wife of Bath*, 1892



Fig. 108: Walter Crane, *The Hind in the Wood*, 1875.

de arquitectura y diseño. En clara oposición al producto industrializado, pretende recuperar las artes y los oficios de la época medieval impregnándolos de una alta calidad artística como paradigma de la primacía del hombre sobre la máquina, con el fin último de hacer llegar la cultura a las clases menos pudientes de la sociedad.¹⁰⁰ En 1875 la compañía, que antes contemplaba en su nombre a todos los integrantes, pasa a llamarse Morris and Co., y amplía notablemente sus ámbitos de diseño. Más tarde funda Kelmscott Press (1891) donde estudia al detalle la tipografía medieval, y en especial la producida en los talleres de Erhard Ratdolt (1443-1528), para crear sus propios tipos y producir tanto trabajos originales como reimpresiones de clásicos, de entre los que destaca la versión ilustrada por Edward Coley Burne-Jones de *Canterbury Tales* (1896) de Geoffrey Chaucer (1340-1400). Junto al interés puesto en la tipografía y la ilustración hay que destacar la atención prestada a la composición de las dobles páginas, ya que para algunos teóricos se trata de las primeras ediciones que tienen en consideración este aspecto.

100 Véase Meggs, Philip B.; Purvis, Alston W.: Opus cit, p. 167-171.

Probablemente el ilustrador más representativo del movimiento Arts & Crafts es Walter Crane (1845–1915), pues aunque a menudo se ha relacionado a Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898) con este movimiento, su obra está más cercana al Art Nouveau, ambos fuertemente influidos no sólo por las ideas de los prerrafaelistas, sino también por la estampa japonesa. Beardsley obsesionado con el lado más oscuro de la vida, desarrolla un estilo muy personal de elegantes líneas curvas y masa negras que ignoran deliberadamente la proporción y la perspectiva en favor de composiciones cautivadoras en las que las figuras destilan erotismo. Sus carteles para el Teatro Avenida son objeto de culto desde su impresión y su portada para *Volpone*, de Ben Jonson, ha trascendido su propia época.

Las iniciativas del Arts & Crafts tienen un gran éxito comercial pero fracasan en uno de sus principios fundamentales, hacer llegar la cultura a las clases menos favorecidas de la sociedad, pues la extremadamente cuidada y compleja manufactura de sus productos, que desprecian las posibilidades ofrecidas por la incipiente industria, eleva su precio, de



Fig. 109: Aubrey Beardsley, "The Peacock Skirt", para *Salomé* de Oscar Wilde, 1892.



AVENUE THEATRE

(Managed by the LORD CHAMBERLAIN & GEORGE PAEPE, Ltd.)

Northumberland Avenue, Charing Cross, W.C.
Manager - Mr. C. T. H. HELMSLEY

ON THURSDAY, March 29th, 1894,
 And every Evening at 8-50.

A New and Original Comedy, in Four Acts, entitled,

A COMEDY OF SIGHS!

By **JOHN TODHUNTER.**

Sir Geoffrey Brandon, Bart.	-	Mr. BERNARD GOULD
Major Chillingworth	-	Mr. YORKE STEPHENS
Rev. Horace Greenwell	-	Mr. JAMES WELCH
Williams	-	Mr. LANGDON
Lady Brandon (Carmen)	-	Miss FLORENCE FARR
Mrs. Chillingworth	-	Miss VANE FEATHERSTON
Lucy Vernon	-	Miss ENID ERLE

Scene - **THE DRAWING-ROOM AT SOUTHWOOD MANOR**

Time - **THE PRESENT DAY** - Late August.

ACT I.	-	-	-	AFTER BREAKFAST
ACT II.	-	-	-	AFTER LUNCH
ACT III.	-	-	-	BEFORE DINNER
ACT IV.	-	-	-	AFTER DINNER

Preceded at Eight o'clock by

A New and Original Play, in One Act, entitled,

The LAND OF HEART'S DESIRE

By **W. B. YEATS.**

Mr. JAS. WELCH, Mr. A. E. W. MASON, & Mr. G. R. FOSS; Miss WINIFRED FRASER, Miss CHARLOTTE MORLAND, & Miss DOROTHY PAGET.

The DRESSES by NATHAN, CLAUDE, LIBERTY & Co., and BENJAMIN.
 The SCENERY by W. T. HEMBLEY. The FURNITURE by HAMPTON & SONS.

Stage Manager - - - - - Mr. G. R. FOSS

Doors open at 7-40, Commence at 8 - Carriages at 11.

PRICES:--Private Boxes, £1 ls. to £4 4s. Stalls, 10s. 6d.
 Balcony Stalls, 7s. Dress Circle, 5s. Upper Circle (imms), 3s.
 Pit, 2s. 6d. Gallery, 1s.

On and after March 29th, the Box Office will be open Daily from 10 to 5 o'clock, and 8 till 10. Seats can be booked by Letter, Telegram, or Telephone No. 2397.

NO FEES. NO FEES. NO FEES.

Fig. 110: Aubrey Beardsley, cartel, 1894.

manera que éstos quedan reservados para las clases privilegiadas. Es en este punto donde el Art Nouveau pretende tomar el testigo, pues comparte la idea de aplicar criterios artísticos a los objetos más cotidianos, tal y como decíamos, pero sin renunciar a su producción industrial, aunque es cierto que el Art Nouveau también adolece del problema de la exclusividad en ciertos ámbitos como, por ejemplo, en la arquitectura. En cualquier caso, su asociación con los medios de producción industrial propicia que la aplicación de criterios artísticos a los productos de uso cotidiano tenga una entrada masiva en el conjunto de la sociedad, al menos, a través de los productos impresos. Ciertamente, podemos identificar este movimiento como la piedra angular del diseño moderno.



Fig. 111: Alphonse Mucha, calendario zodiaco, 1898.



Fig. 112: Koloman Moser, cartel, 1900.

Queda señalar que si bien el movimiento de Arts & Crafts, nace y se desarrolla de manera casi exclusiva en Inglaterra, su influencia es decisiva sobre el Art Nouveau surgido en Francia y a cuya cabeza encontramos a figuras como el suizo Eugene Grasset, (1845-1917), el checo Alfons Mucha (1860-1939) o George Auriol (1863-1938), se extiende prácticamente a toda Europa, compartiendo los mismos principios básicos, aunque con los matices particulares de cada país y bajo diferentes nombres. Así, en Bélgica se conoce como La Libre Esthetique; en Inglaterra, donde destacan Dudley Hardy (1867-1922), William Newzam (1872-1949) o James Pryde (1866-1941) como Modern Style; en Austria su máximo representante es Koloman Moser (1868-1918) y el movimiento es llamado Sezession; por su parte, en Alemania, donde destacan Otto Eckmann (1865-1902), Theodore Thomas Heine (1867-1948) o Wilke Rudloff (1873-1908) se le conoce como Jugendstil y en España como Modernismo con

figuras destacadas como Ramón Casas i Carbó (1866-1932) y Antoni Utrillo (1867-1944). En Estados Unidos no existe un nombre que defina al movimiento como tal, al menos en el ámbito de la ilustración, sin embargo, encontramos claros indicios de adhesión al mismo en las figuras de Will Bradley (1868-1962) y Edward Penfield (1886-1925). Sin duda, se trata de la primera corriente artística que se da de manera simultánea en Europa y Norteamérica y, en gran medida, esta coyuntura se debe a su alianza con los medios de producción masiva.

Además de la ya mencionada relación del Art Nouveau con el Arts and Crafts, las tres referencias fundamentales que retoma, subvirtiéndolas, son el movimiento prerrafaelista, el simbolismo y la estampa japonesa. Más allá de los evidentes gestos visuales empleados por las diferentes disciplinas, como las sinuosas formas orgánicas extraídas de la naturaleza que impregnan los edificios, vallas publicitarias y vitrinas

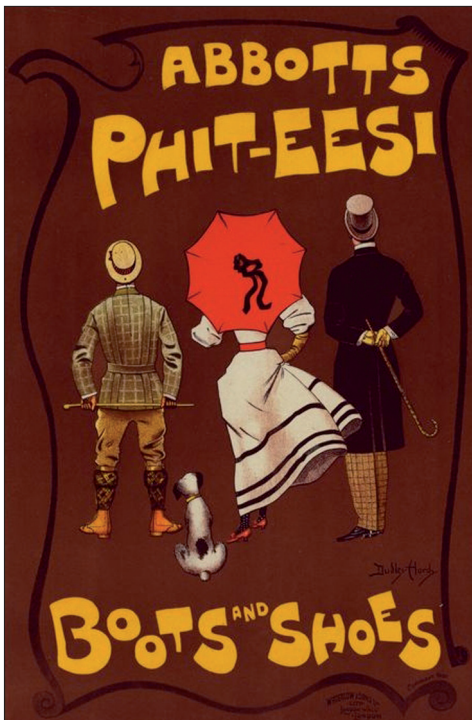


Fig. 113: Dudley Hardy, cartel, 1900.



Fig. 114: Henry van de Velde, cartel, 1899

de las ciudades más industrializadas, nos interesa destacar aquellos aspectos que marcan una clara ruptura con la tradición, abriendo nuevas posibilidades expresivas en el ámbito de la ilustración.

En el Art Nouveau la línea modulada, ocasionalmente, abandona la figuración llegando hasta la abstracción, convirtiéndose así en medio de expresión capaz de transmitir sensaciones o estados de ánimo, como podemos apreciar en la obra de Henry van de Velde (1863-1957), arquitecto, diseñador industrial y pintor belga que evolucionará hacia el racionalismo. El color no persigue su

aproximación a la realidad y huye de los efectos de profundidad y volumen para favorecer la composición de la imagen mediante tonos matizados yuxtapuestos. Se empieza a componer asimétricamente y la importancia del uso del negativo y el positivo cobra un nuevo significado. La renovación tipográfica propuesta desde los carteles litográficos, que en sus extremos llega a poner a prueba los principios de legibilidad, resulta imprescindible para entender el posterior desarrollo de la letra impresa, al tiempo que nos remite al camino de experimentación abierto en 1828 por el impresor neoyorquino Darius Wells (1800-1875) con sus ornamentados bloques de madera. Aunque en este apartado queremos llamar la atención sobre la particular interpretación de la caligrafía oriental, propia de la época, y de la que tan buena muestra da Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) con su célebre cartel de 1896, cargando el pincel para dibujar las letras del mismo modo que lo hacen los japoneses.

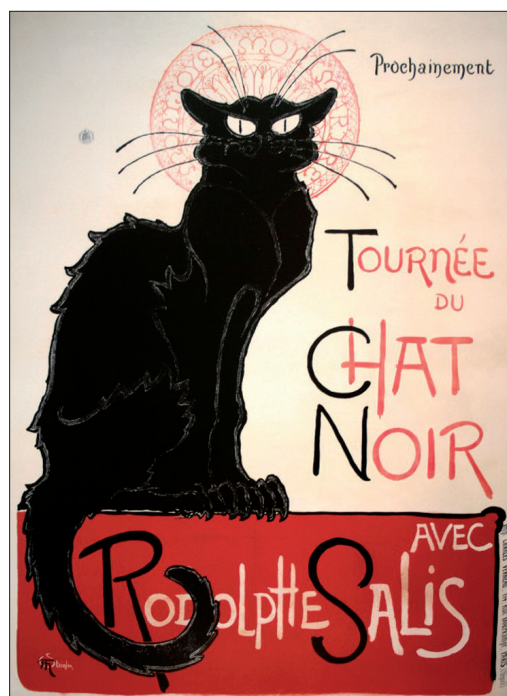


Fig. 115: Théophile Alexandre Steinlen, cartel, 1896.

El Art Nouveau lo impregna todo, en el libro potencia la idea de cubierta como elemento publicitario, cuida el papel, la tipografía, las tintas, las guardas y continúa la tradición de las letras capitulares, recuperada por el movimiento de Arts & Crafts, pero con su propia interpretación.

Las revistas son fundamentales para la difusión de las ideas estéticas. *Jugend* (1896-1940), revista literaria y artística de corte satírico y crítico fundada por Georg Hirth (1841-1916) en Múnich, concede un papel protagonista a la ilustración hasta el punto de que ésta condiciona la composición de los textos y la maquetación general de sus páginas. Su influencia es decisiva en toda Alemania, dando nombre, como decíamos, al movimiento artístico en este país, conocido como Jugendstil. Tras la relajación crítica que se produce durante la Primera Guerra Mundial, a mediados de la década de 1920, la revista retoma impulso gracias a escritores como Kurt Tucholsky (1890-1935) o Erich Kästner (1899-1974) e ilustradores de la talla de George Grosz (1893-1959).

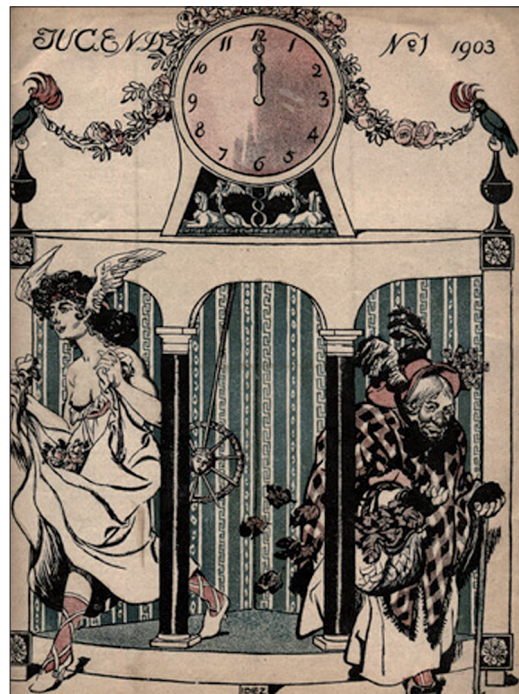


Fig. 116: Anónimo, portada de *Jugend*, 1903.

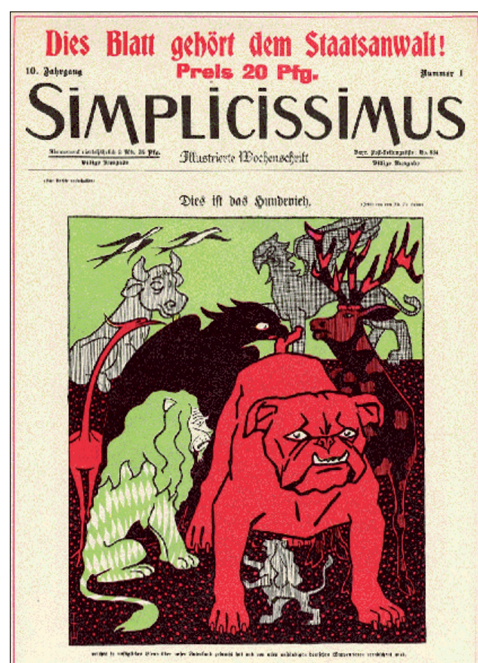


Fig. 117: Thomas Theodor Heine, portada de *Simplicissimus*, 1910.

Simplicissimus (1896-1944), fundada por Albert Langen (1869-1909), también, en Múnich, inicialmente centra su interés en criticar a las atrofiadas figuras militares prusianas, a la iglesia y a la estricta y clasista sociedad alemana. Sus ilustraciones, de un renovado e inmediato estilo gráfico, le conducen a tener continuos problemas con la censura, muy similares a los que sufriera *Le Charivari*. Polémicas que, por otra parte, incrementan su popularidad y tirada. Más allá de las célebres portadas de Thomas Theodor Heine (1867-1948) o los artículos de reconocidos escritores como Thomas Mann (1875-1955), Herman Hesse (1877-1962), Gustav Meyrink (1868-1932), Fanny zu Reventlow (1871-1918), Jakob Wassermann (1873-1934), Frank Wedekind (1864-1918), en *Simplicissimus* colaboran un sinfín de grandes ilustradores, cuya influencia se prolonga más allá de su época, como Heinrich Kley (1863-1945), que inspirará más adelante a Walt Disney (1901-1966) para la producción animada de *Fantasia*; o Alfred Kubin (1877-1959) influencia determinante en uno de los cineastas más innovadores y representativos del expresionismo, como es F.W. Murnau (1888-1931),



Fig. 118:
Alfred Roller, portada de
Ver-sacrum, 1898.

quien siente gran fascinación por su utilización irreal de la luz, así como Otto Nückel (1888-1955), Heinrich Zille (1858-1929) creador de infinidad de divertidos estereotipos, Josef Benedikt Engl (1867-1907) o Rudolf Wilke (1873-1908).¹⁰¹

En todos los países surgen revistas de diferente índole en las que la ilustración ocupa un lugar primordial, acogiendo en sus páginas la obra de los artistas más destacados del momento. Así, la revista *Ver Sacrum* (1898-1903) se convierte en el órgano oficial de la Vereinigung Bildender Künstler Österreichs,¹⁰² donde publican su trabajo Koloman Moser (1868-1918), Gustav Klimt (1862-1918) o Josef Hoffmann (1870-1956). En Francia *La Revue blanche* (1889-1903) rivaliza con la centenaria *Le Mercure*. Mientras que en España podemos encontrar publicaciones como *La Esfera* (1914-1931) o *Blanco y Negro*, fundada en 1891.

101 Véase Applebaum, Stanley: 1975.

102 Asociación de artistas visuales austriacos.

Volviendo al cartel queda por comentar una cuestión más. Durante la época, es tema de debate la catalogación de estos reclamos publicitarios como obras de arte, sin entrar en este particular, lo que sí nos interesa es subrayar la cercanía existente entre algunas de estas creaciones y las obras de los pintores coetáneos. Analizando la obra *El lago Thum* (1905) del pintor suizo Ferdinand Hodler (1853-1918), Gombrich comenta:

No es casualidad que este cuadro nos recuerde a un cartel, ya que el estilo adoptado por los artistas europeos en seguimiento de los japoneses se amoldaba especialmente al que, a través de ellos, se había impuesto en las artes publicitarias de la época.¹⁰³

Aunque pensamos que es difícil determinar en que dirección discurren las influencias entre pintores y cartelistas, queda claro que, tal y como sostiene J.A. Ramírez:

(...) el cartel ha reflejado en sus años dorados todos los “ismos”, traduciendo para las masas las nuevas modas formales de los cenáculos “ilustrados”. Ya desde la última década del siglo los diseñadores de carteles percibieron la exigencia de adoptar un compromiso entre la innovación que requiere todo mensaje y la previsibilidad que permite su rápida comprensión, con lo que el medio vino a ser, mucho antes de que los teóricos de la publicidad se ocuparan de esta cuestión, un fiel observatorio para apreciar cómo en cada momento se fundían los supuestos antagonismos entre arte de vanguardia y cultural visual de masas.¹⁰⁴

103 Gombrich Ernst H.: 1997, p 553.

104 Ramírez, J. Antonio: Opus cit., p. 130.

Antes de que la Primera Guerra Mundial ponga un abrupto fin a toda forma de exceso de lo efímero, tal vez, como una respuesta crítica por el deseo de simplificar lo que era innecesariamente complejo, o debido a la renovación gráfica a la que inevitablemente está obligado el medio para captar la atención del consumidor, surge en Alemania el Sachplakat, cuya traducción literal es objeto-póster. Esta síntesis gráfica se inicia en las revistas, de ello dan buena muestra algunas de las portadas de Heine o la marca que él mismo crea para *Simplicissimus*. La nueva propuesta consiste en representar única y exclusivamente aquello que se pretende publicitar de manera sencilla y libre de cualquier ornamento, con ello la ilustración pierde gran parte de su papel evocador y narrativo, limitando parcialmente sus posibilidades para transmitir ideas, al mismo tiempo que prepara la llegada de la fotografía al medio publicitario.

Se suele considerar un cartel muy concreto del dibujante alemán Lucian Bernhard (1883-1972) como el punto de partida de esta nueva corriente. Bernhard se presenta a un concurso de carteles patrocinado por la compañía berlinesa de fósforos Priester en 1905.



Fig. 120: Lucien Bernhard, cartel, 1905



Fig. 121: Lucien Bernhard, cartel para *Osram glühfadenlampe*, 1914.

Al parecer, su primer boceto es típicamente modernista e incluye un cigarro en un cenicero junto a dos fósforos, la composición está enmarcada por unas ninfas formadas por el humo del tabaco que bailan entrelazándose, aunque tras diversos bosquejos queda reducido a los mínimos elementos. El cartel se imprime y distribuye por todo Berlín y Bernhard pasa a producir reclamos publicitarios para muchas empresas, como la de cigarrillos Manoh o la de luces Bosch viviendo su momento de máximo esplendor antes del estallido de la guerra.¹⁰⁵

Este tipo de carteles arraiga profundamente en Suiza, donde la precisión en las técnicas de impresión y de dibujo gozan de un alto nivel. En 1923 Otto Baumberger (1889-1961) dibuja para las casa PKZ una chaqueta de tweed cuyo único texto es su etiqueta; debido

105 Véase Heller. Steve; Chwast, Seymour,: Opus cit., p. 39-41.

al realismo logrado, gran parte del público confunde el trabajo con una fotografía. Más tarde, a mediados de la década de 1940, un grupo de artistas de Basilea retoma el principio básico del sachplakat centrando la atención de sus carteles en la belleza icónica del objeto cotidiano y salpicándolo de cierto humor, alcanzando así un notable impacto visual. Sin embargo, estos reclamos representan el final de la era de los grandes carteles litográficos, ya que su alto coste de producción no puede competir con la impresión del nuevo sistema offset, que acabará por imponerse en breve.



Fig. 122:
Otto Baumberger,
cartel para *Marque*
PKZ, 1923.

5. Nuevas formas y medios

Tras el proceso de expansión y penetración social vivido por la ilustración, con su inserción en la prensa diaria y el cartel, acompañado de la sustancial renovación que propicia la aparición de la litografía y los incipientes sistemas de reproducción fotomecánica; empezamos a intuir las importantes consecuencias que tiene para la ilustración gráfica la irrupción de la fotografía. Consecuencias que cristalizan en el periodo que estudiamos a continuación y que abarca desde los inicios del siglo XX hasta el presente.

La fotografía se impone, definitivamente, como principal recurso para ilustrar periódicos y revistas, ganándole paulatinamente también el terreno a la ilustración gráfica en los reclamos publicitarios. Sin embargo, este auge de la fotografía no implica necesariamente el declive de la ilustración gráfica, más bien al contrario; pues, por una parte, la multiplicación exponencial de la imagen en los medios provoca que ésta aumente también su presencia pese a competir con aquélla; por otro lado el registro realista conquistado por la fotografía empuja a la ilustración gráfica a reinventar sus formas, contando además con la ventaja añadida del nuevo sistema offset que permite reproducir imágenes creadas con cualquier técnica, ganando con ello importantes cotas de libertad plástica. A esto hay que añadir el surgimiento, hacia finales de siglo, de las herramientas digitales destinadas a la generación de imágenes que propician un nuevo cambio en el registro gráfico, así como el nuevo canal de difusión de contenidos, Internet,¹⁰⁶ que supone no sólo una nueva entrada masiva de imágenes sino, además, un nuevo modelo de consumo de la imagen que también afecta a sus formas.

106 Véase p. 279.

Es por todo ello, que no abordamos el análisis de la evolución de la ilustración restringiéndonos a un medio de difusión concreto ni a una técnica de reproducción específica, pues conviven diferentes técnicas, ya presentadas, junto a las que se consolidan ahora y las que habrán de surgir hacia finales de siglo. Así, en el periodo de las llamadas “vanguardias históricas”, presentamos el tránsito definitivo de los antiguos sistemas de producción y reproducción de imágenes al nuevo sistema planigráfico denominado offset. En el tercer apartado, que se solapa cronológicamente en parte con el final del anterior, recorreremos las diferentes corrientes estilísticas que se suceden hasta llegar a la actualidad. Comprobaremos como, una vez implantado el sistema de impresión offset, los diferentes estilos de la ilustración se multiplican como jamás lo habían hecho. Mientras que en el último nos centramos en presentar el tránsito operado a partir de la normalización del uso de las tecnologías digitales para la creación y difusión de la ilustración.

5.1 Capital y cultura de masas.

La aceleración en los modos de producción característica del siglo XIX no hará en el presente periodo sino multiplicarse de manera exponencial. El petróleo, la electricidad, y más recientemente, la energía nuclear, capaces de asegurar un mayor ritmo de producción, suplantando al carbón como materia energética. Los medios de transporte ven incrementar su velocidad de manera muy notable, especialmente gracias a los aeroplanos que, a partir de 1939, empiezan a acortar las distancias entre diferentes puntos del planeta. Actualmente la empresa británica Reaction Engines trabaja en la construcción de un avión supersónico capaz de albergar 300 pasajeros y que unirá Europa con las antípodas en poco más de cuatro horas.¹⁰⁷

Las rotativas incrementan su velocidad de producción y lo mismo sucede con los medios de distribución. En los medios de información la ilustración tiene cada vez mayor presencia y la revista ilustrada se impone como nuevo género periodístico a principios de siglo, especialmente desde que sale al mercado *Life* en noviembre de 1936. A mediados de los años cincuenta la televisión, inventada en 1923, se convierte en una de las principales fuentes de información y entretenimiento en Estados Unidos y más tarde en Europa, modificando por completo los hábitos de ocio de la población. Ya en la última década del siglo XX, Internet modifica una vez más nuestros hábitos, en esta ocasión afectando no sólo a la información y el entretenimiento, sino a la manera de comunicarnos.

Como decíamos, este tránsito está marcado por importantes cambios socioculturales, si bien las últimas décadas del siglo XIX suponen un momento de auge económico y político para la burguesía, el temor a que se repitan los procesos revolucionarios, que se vienen sucediendo desde la Revolución francesa, lleva a las clases políticas a ceder ante las presiones sociales, hecho que podemos constatar en las reformas

107 Consultado el 10 de julio en

http://www.derf.com.ar/despachos.asp?cod_des=181049&ID_Seccion=18&fecemi=09/02/2008.

laborales o en la implantación de la enseñanza básica obligatoria. El resultado de estos cambios nos conduce hacia una sociedad con un claro descenso del analfabetismo y mayor tiempo libre para el ocio, que a su vez comporta el aumento de los medios de comunicación y una mayor difusión y alcance de los fenómenos culturales. Es hacia mediados de siglo cuando podemos hablar del surgimiento de la cultura de masas, íntimamente ligada a los medios de producción más altamente industrializados. Todos estos cambios afectan inevitablemente al mundo del arte en general, así como a las formas de la ilustración y el modo de entenderla. Ya en 1977 Ramírez manifiesta que:

El “arte” significativo de nuestros días no está en los museos ni en las galerías, pese a que una pertinaz tradición crítica así lo siga manteniendo para regocijo de comerciantes y salvaguarda de los valores aristocráticos (y económicos) de la sociedad burguesa. La relevancia mayor está en los actuales “medios de masas” con todas sus enormes posibilidades a punto de ser adecuadamente encauzadas. La lucha por el progreso del arte no significa sólo innovar en cada “exposición”, sino, ante todo, arrebatarse a la burguesía el monopolio de la expresión y devolver al pueblo el manejo de las imágenes que produce.¹⁰⁸

Más allá del planteamiento reivindicativo de Ramírez, nos interesa destacar la claridad con que centra el interés de la evolución del arte en los medios de masas, y la esperanza que deposita, en esas mencionadas, enormes posibilidades a punto de ser adecuadamente encauzadas, todo ello mucho antes de la implantación de internet como medio de comunicación de primer orden. Desde luego nos falta perspectiva para entender hasta qué punto el nuevo medio está condicionando la evolución del arte, pero lo que parece no escapar a nadie es que, de hecho, lo está haciendo. En cualquier caso, lo que nos interesa aquí es la evolución de la ilustración.

108 Ramírez, J. Antonio: *Opus cit.*, p. 153.

5.2 Ilustración y vanguardias

Desde principios del siglo XX y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en 1949, se suceden en Europa una serie de movimientos artísticos conocidos como “vanguardias históricas”, que incluyen al Expresionismo, el Futurismo, el Constructivismo o el Dadaísmo, entre otros, para los que el uso de la imagen reproducida adquiere una importancia capital. El concepto de modernidad con el que se asocia a estas vanguardias, en las que los artistas pretenden ponerse al frente del progreso social integrando arte y vida, supone el definitivo final de una era.

La aparición de la fotografía lleva a los artistas a plantearse la función de su trabajo, que ya no consiste en imitar la realidad, pues el nuevo medio lo hacen de forma más objetiva y fácil. Igualmente, las nuevas teorías científicas les llevan a cuestionarse la objetividad del mundo que percibimos, así, la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y nuevas formas de expresión comportan la aparición de estos movimientos, que pretenden hacer de su obra una expresión del inconsciente colectivo de la sociedad que representan. La ilustración es entendida y practicada de diferentes maneras durante este periodo, y las reflexiones que se generan al respecto condicionarán, de manera inevitable, la percepción que tenemos en la actualidad. Insistimos en que a lo largo de este apartado tan sólo señalaremos aquellos aspectos de interés para entender los cambios que se producen en esta disciplina.

5.2.1 Expresionismo

Surgido en Alemania a principios del siglo XX, el Expresionismo tiene presencia en casi todos los campos artísticos, y aunque formalmente es extremadamente heterogéneo, sus integrantes coinciden en defender un arte personal e intuitivo capaz de expresar la visión interior del artista frente a la búsqueda por plasmar las

impresiones recibidas del exterior propia de los impresionistas. Su gestación en Alemania responde a diversos factores, por una parte al profundo estudio del arte que desde el Romanticismo vienen realizando los teóricos, filósofos y artistas alemanes que les lleva a plantearse la propia finalidad del mismo; así como al cambio cultural de la época marcado por una pérdida de interés por las obras grecorromanas en favor del arte popular, el arte medieval, así como las culturas primitivas y exóticas, especialmente de África y Oceanía,¹⁰⁹ cuya libertad de expresión, originalidad y su concepción del volumen y el color resultan totalmente novedosas. Aunque bebe de fuentes tan diversas como el Simbolismo, el Postimpresionismo, el Neoimpresionismo, el Fauvismo, los Nabis o de artistas como Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van Gogh (1853-1890) o Edward Munch (1863-1944) y James Ensor (1860-1949), considerados por los propios expresionistas como sus más inmediatos precedentes.¹¹⁰

Die Brücke, fundado en 1905, y Der Blaue Reiter, fundado en 1911, son los principales grupos en torno a los que se organiza el movimiento en este país. Tras la Primera Guerra Mundial tienen cierta continuidad en la llamada Neue Sachlichkeit, que pese a rechazar el individualismo propio de los artistas expresionistas en pro de fines sociales y, aunque más realista en sus representaciones, coincide con aquellos en la distorsión formal y el uso de una intensa paleta cromática. Esta asociación de la deformación de la realidad en busca de una expresión subjetiva de la naturaleza y del ser humano que antepone los sentimientos a la objetividad, es identificable en diferentes épocas y lugares, es por ello que a menudo se califica de expresionista la obra de autores tan distintos como El Greco (1541-1614) o Goya. Sin embargo, el calado social que tiene a partir de los expresionistas y las consecuencias que comporta para el desarrollo

109 Véase Bozal, Valeriano: 2000, p. 62-64.

110 Véase Dempsey, Amy: 2008, p. 70. Y Ramírez, J. Antonio: 1983, p. 811-813

del arte en general y de la ilustración en particular, nos lleva a acercarnos a este movimiento que propone una distorsión en la representación radicalmente diferente a la practicada por los caricaturistas.

Die Bruke está formado inicialmente por Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) y Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), estudiantes de arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Dresde, a los que se unen en breve los artistas plásticos Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein (1881-1955) y Otto Mueller (1874-1930), entre otros. Influidos notablemente por los objetivos del movimiento Arts & Crafts, aunque no tanto por sus formas, su ideal de proyecto artístico persigue involucrar el arte con la vida, rechazando todo rastro de academicismo en pos de la libertad máxima de expresión. Es por ello que, además de su reconocida acti-



Fig. 123: Ernst Ludwig Kirchner, cartel para *Die Brücke*, 1910

vidad en la pintura, la escultura, la ebanistería o la pintura mural, prestan especial atención a las artes gráficas, practicando la litografía, el aguatinta, el aguafuerte y muy especialmente la xilografía, medio que retoman y renuevan substancialmente.

Los miembros de Die Brücke, y en general los expresionistas, entienden la xilografía no sólo como un sistema de reproducción de imágenes sino, sobre todo, como un medio para su creación. Este cambio de perspectiva que convierte a la xilografía en una reproducción de sí misma, implica profundos cambios en el modo de proceder y en consecuencia en sus formas; no se limitan a traducir mediante la talla un dibujo lineal previamente concebido, sino que la madera, con todas sus imperfecciones, es convertida en lienzo y la huella que dejan las herramientas empleadas, como si se tratara de pinceles, se convierten en protagonistas. Así el trabajo de talla lineal deja paso a grandes masas de blanco y negro y la construcción de la imagen se sustenta tanto mediante líneas positivas como negativas.



Fig. 124: Erich Hecke, cartel
Der Neue Kunstsalon, 1912

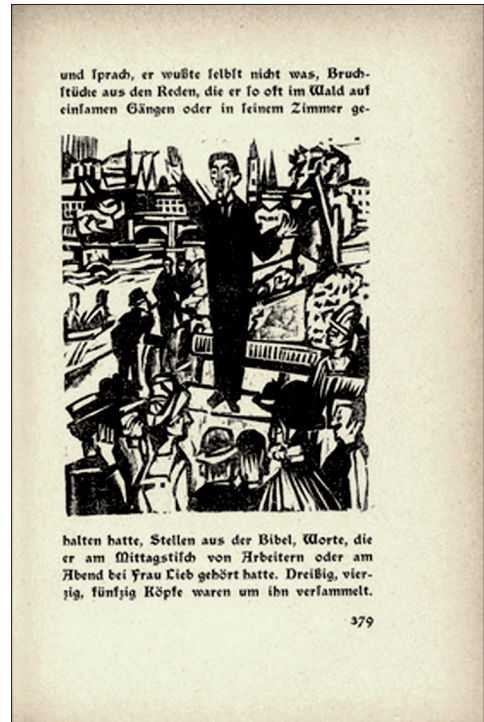


Fig. 125: Ernst Ludwig Kirchner,
Der Friedensapostel Der Redner, 1923

Más allá de las innovaciones plásticas, conviene destacar, también, las relativas a su manera de entender la función que debe desempeñar el arte en la sociedad. Die Brücke crea la figura del “miembro pasivo”¹¹¹, al que mantienen informado de sus actividades mediante un boletín periódico por el que paga una suscripción anual, y junto al que también recibe diversos grabados conocidos como “*brückemappen*” que contribuyen a difundir sus ideales plásticos. En 1906 Kirchner publica el manifiesto *Programm* para involucrar a la juventud en un proyecto artístico destinado a cambiar el futuro. Por todo ello son acusados constantemente por la crítica conservadora de ser un peligro para la juventud alemana.¹¹²

111 Véase Dube, Wolf-Dieter: 1997, p. 29.

112 Véase Dempsey, Amy: 2008, p. 74.

En 1911 casi todos los artistas del grupo se trasladan a Berlín para iniciar su carrera en solitario, aunque continúan colaborando en proyectos conjuntos como la exposición *Sonderbund* de Colonia (1912), que prácticamente marca el final de su relación, ya que tan sólo un año después el grupo se disuelve.

El otro gran grupo expresionista, *Der Blaue Reiter*, lo componen Vasiliy Kandinski (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), Paul Klee, (1879-1940) August Macke (1887-1914), Alfred Kubin, Gabriele Münter (1877-1962), Lyonel Feininger (1871-1956), Alexej von Jawlensky (1864-1941), Heinrich Campendonk (1889-1957) y Marianne von Werefkin (1860-1938). Al igual que ocurre con *Die Brücke* más que un estilo común les une un ideal de arte que facilite la expresión personal del artista. Sin embargo, a diferencia de aquellos, éstos tienen una actitud más espiritual, y en contraposición a la deformación optan por la máxima depuración formal con el fin de captar la esencia de la realidad, que les conduce en ocasiones, a la abstracción. En sus obras se percibe el gran interés que sienten por el misticismo y el simbolismo, así como por aquellas manifestaciones artísticas que consideran más genuinas como el arte primitivo, el popular, el infantil o el de los enfermos mentales.

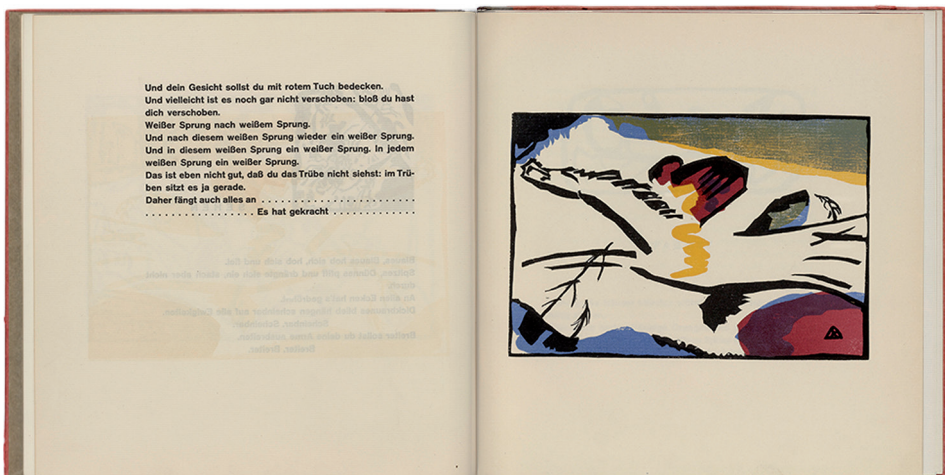


Fig. 126: Vasily Kandinsky, *Lyrisches*, 1913.

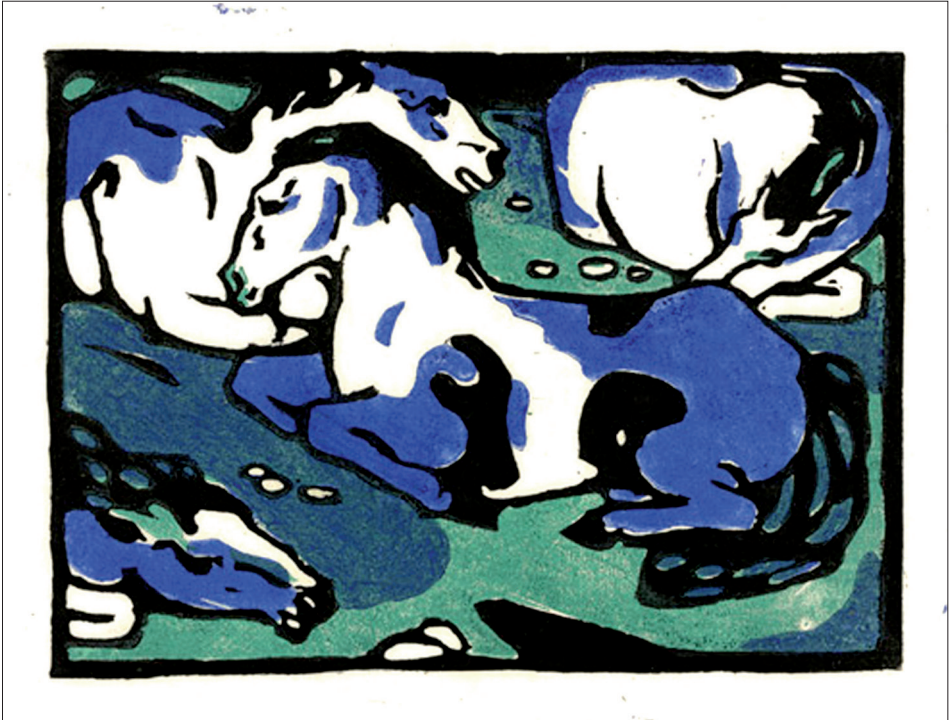


Fig. 127: Franz Marc, *Ruhende Pferde*, 1911.

Aunque el movimiento centra su interés en las técnicas pictóricas, tampoco descuida el grabado y no deja de llamarnos la atención que uno de sus mayores hitos sea la publicación, en 1912, de un almanaque¹¹³ en el que se cita como pioneros del movimiento a Van Gogh, Gauguin, Cézanne o Henri Rousseau (1844-1910) y en los que se da cabida tanto a los miembros de Die Brücke y Der Blaue Reiter, así como a Henri Matisse (1869-1954), Pablo Picasso (1881-1973) y Robert Delaunay (1885-1941).

El almanaque, profusamente ilustrados mediante xilografías, reúne diversos textos que exponen su teoría pictórica en defensa del uso expresivo del color y su relación con la música, en detrimento de la composición realista y el carácter imitativo del arte. En él se hacen numerosas referen-

113 AA.VV.: 1996, p. 52-53.

cias al arte primitivo y exótico. Es interesante comprobar como la ilustración se hace especialmente notable en esta obra en la que, para exponer las teorías pictóricas, los artistas se ven obligados a recurrir a la xilografía, no en vano, la síntesis cromática de la que hacen uso en esta obra se encuentra presente en parte de las xilografías expresionistas, suponiendo una de las grandes innovaciones propuestas por el movimiento.

Nos parece oportuno destacar la presencia en el grupo de Alfred Kubin, ilustrador y escritor, cuya obra es heredera de una larga tradición de artistas proclives a tratar el lado oscuro del ser humano, así como es referencia para futuros ilustradores como Edward Gorey (1925-2000) y cineastas como el ya nombrado Murnau o Tim Burton (1958), también, dibujante. Kubin crea un universo fantasmagórico, alucinante y morboso poblado de monstruos que refleja su obsesión por la muerte y el sexo. Ilustra, principalmente, en blanco y negro, influido por Max Klinger (1857-1920), dotando a sus obras de un ambiente decadente que nos evoca ciertas obras de Goya o William Blake (1757-1827), al mismo tiempo que algunas obras de Odilon Redon (1840-1916) por sus escenas crepusculares y su estilo caligráfico, que en ocasiones roza la abstracción. Por otra parte, en el ámbito literario, su contribución más notable es *The other side* (1909), obra que según los expertos puede haber influido en la de su amigo Kafka.¹¹⁴



Fig. 128: Alfred Kubin, *Lubricidad*, 1902.

114 Véase Hamilton, George Heard: 1993, p. 232-233.

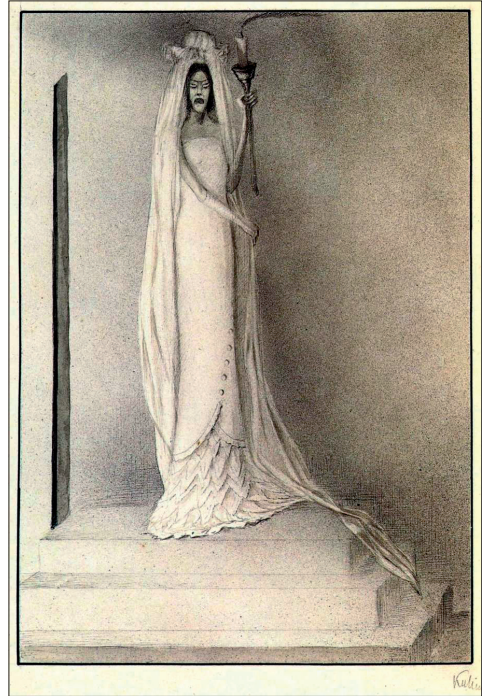


Fig. 129: Alfred Kubin,
Die Braut des Toten 1911

Con la muerte de Marc y Macke durante la Primera Guerra Mundial el grupo se desintegra. No obstante, Kandinski, Klee, Feininger y von Jawlensky fundan *Die Blaue Vier* (1924) en el seno de la Bauhaus, donde exponen conjuntamente su obra durante diez años más, prolongando así su influencia sobre futuras generaciones.

Concluida la Primera Guerra Mundial surge *Neue Sachlichkeit*,¹¹⁵ grupo que desarrolla su actividad entre 1918 y 1933 y en el que encontramos a Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959) o Max Beckmann (1884-1950). El ambiente pesimista de la posguerra propicia que, frente a la introspección psicológica, reflejada en el individualismo de Die

115 El término, que en español significa Nueva Objetividad, fue ideado por el crítico Gustav Friedrich Hartlaub con motivo de la exposición, en 1925, en la Kunsthalle de Mannheim. Según palabras de Hartlaub: "el objetivo es superar las mezquindades estéticas de la forma a través de una nueva objetividad nacida del disgusto hacia la sociedad burguesa de la explotación". Citado en García Felguera, María de los Santos: 2000, p. 80.

Brücke o el espiritualismo de Der Blaue Reiter, estos artistas defiendan un arte más comprometido con los acuciantes problemas sociales del momento, atacando a la clase política y militar que les ha abocado al desastre de la guerra y criticando a la clase burguesa de la época. Distanciándose así de aquellos en los contenidos, aunque no tanto en las formas, ya que conservan algunos de sus rasgos más característicos como la deformación física y el carácter grotesco o el uso expresivo del color. Destaca por su compromiso social la figura de Käthe Kollwitz (1867-1945), posiblemente una de las artistas más influyentes e inclasificables de este periodo. La reflexión surgida en torno al arte figurativo y combatiente sí que provoca un total distanciamiento de la abstracción a la que han llegado algunos componentes de Die Brücke.

Esta tendencia por recuperar la figuración, aunque no siempre con la misma implicación social en la temática, se da en toda Europa durante este periodo y podemos verlo reflejado en la corriente purista surgida en Francia o en la metafísica que empieza a desarrollarse en Italia, que

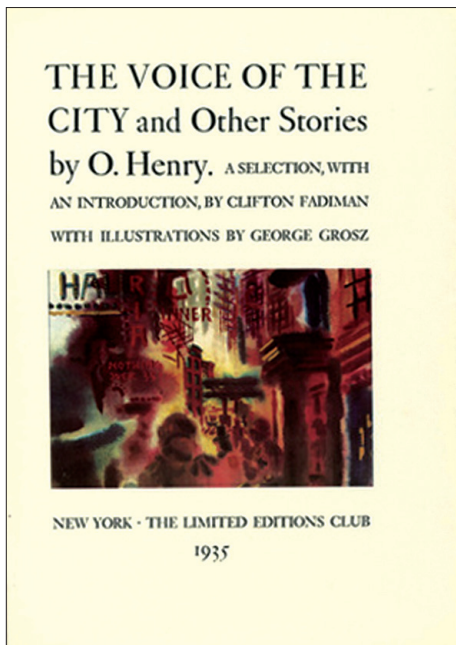


Fig. 130: George Grosz, *The voice of the city and other stories*, 1935.

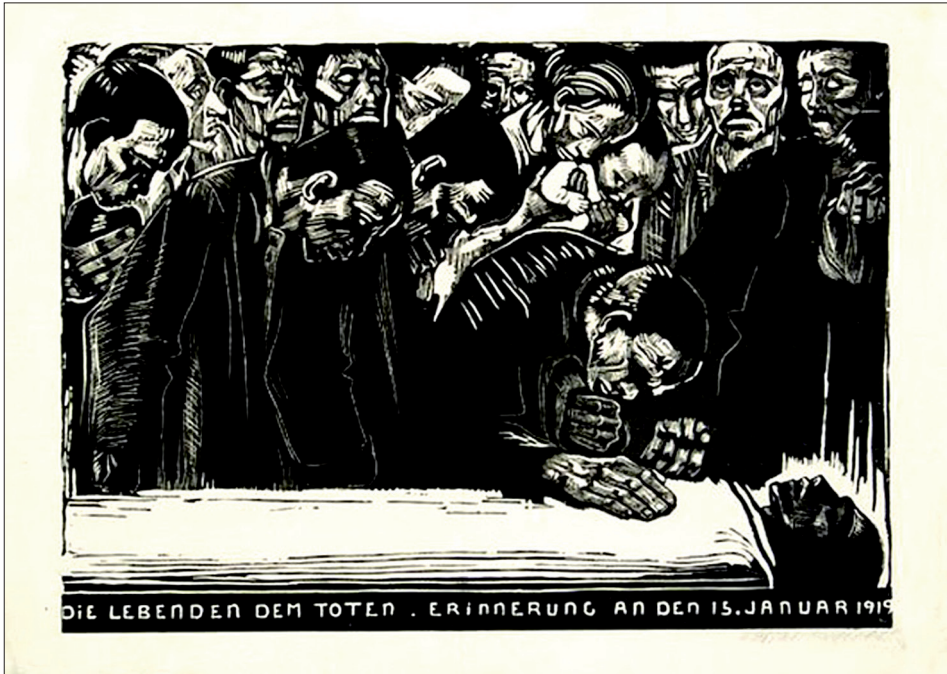


Fig. 131: Käthe Kollwitz, *In memoriam Karl Liebknecht*, 1920.

guarda cierto paralelismo con el movimiento denominado realismo mágico, surgido también en Alemania.¹¹⁶ En cualquier caso, y esto es lo más importante, el principal cambio en el modo de afrontar el hecho creativo impulsado por los expresionistas, la búsqueda de una mayor y más personal expresividad, resulta decisivo para gran cantidad de artistas europeos y americanos, que sumando ésta a otras influencias dan lugar a diferentes y novedosas soluciones plásticas que serán decisivas, también para el posterior desarrollo de la ilustración. De hecho, pese a que tras la Segunda Guerra Mundial la corriente expresionista como tal desaparece,¹¹⁷ continúa ejerciendo una poderosa influencia en la segunda mitad de siglo en diferentes movimientos pictóricos, como el Expresionismo abstracto norteamericano, el Informalismo o el Neoexpresionismo.

116 García Felguera, María de los Santos: *Ibidem*, p. 83-92.

117 Con la llegada del nazismo, es considerada "arte degenerado". Hamilton, George Heard: *Opus cit.*, p. 507-508.

5.2.2 Futurismo.

Impulsado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti¹¹⁸ (1876-1944) en 1909 y prácticamente finalizado con la muerte de éste, el Futurismo pretende romper con la tradición de la historia del arte y aunque se trata de un movimiento esencialmente literario tiene reflejo en casi todas las disciplinas artísticas, donde destacan los pintores Gino Severini (1883-1966), Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1874-1958), el escultor Umberto Boccioni (1882-1916), el pintor y compositor musical Luigi Russolo (1885-1947), el arquitecto Antonio Sant'Elia (1888-1916) o los polifacéticos Fortunato Depero (1892-1960) y Enrico Prampolini (1894-1956). Aproximadamente en 1915 el movimiento ya se ha extendido por toda Europa.



Fig. 132: Portada de *Futurismo*, 1911.



Fig. 133: F. T. Marinetti, portada de *Zang Tumb Tumb*, 1912.

118 Con el paso del tiempo, Marinetti politiza el movimiento hasta identificarlo con las ideas que defiende el partido fascista en el que ingresa en 1919.

Presentados a sí mismos como el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso y la bofetada irreverente, centran su interés en la exaltación de lo sensual y lo nacional y en la adoración de la máquina, sirviéndose de la representación de la realidad en movimiento y prestando especial atención a la disposición de lo escrito. En este último punto encontramos soluciones gráficas que afectan de manera obligada al diseño y la ilustración, pues los futuristas emplean profusamente los medios impresos por su amplia presencia y penetración en la sociedad, factor imprescindible para difundir sus ideas y renovar el aspecto de un mundo que consideran obsoleto. En su empeño por captar la sensación de movimiento, uno de los recursos más característicos es la representación superpuesta de acciones consecutivas;



Fig. 134: Enrico Prampolini,
cartel, 1927.

solución gráfica que finalmente se incorporará como un recurso narrativo más en el lenguaje del cómic, tal y como sostiene Osca Masotta, y de la ilustración.¹¹⁹

Los futuristas entienden la publicidad como una fuente poética que les permite romper la distancia entre arte y vida. De modo que el cartel se convierte en una ilustrada celebración poética, veloz y efímera; y se plantean a toda costa evitar poses artísticas, dotándolo de un carácter pedagógico que busca la continua renovación del gusto, huyendo de anclarse en un estilo concreto. Son los primeros en trabajar con retículas, en 1920, pero también en desobedecer ciertas normas preestablecidas, rompiendo con la simetría en la composición y creando textos dinámicos, como podemos apreciar en *Futurismo*, editado por Marinetti en 1933, publicación en la que los textos se superponen y se hace uso de los márgenes.



Fig. 135: Enrico Prampolini, portada de *N.O.I.*, 1920.

En *Dinamo futurista* (1932), Fortunato Depero alcanza unas cotas de libertad expresiva y movimiento en la ilustración nunca antes logradas. Mientras en la revista *Arte futurista* Enrico Prampolini, en su búsqueda por aniquilar las jerarquías entre la alta y la baja cultura, presta especial atención a la tipografía y los recursos gráficos populares, ilustrándola profusamente mediante xilografías en las que los referentes se transforman hasta resultar irreconocibles.

Más allá de su ideario, de marcado carácter machista, misógino y provocador, que dignifica la guerra como medio para el saneamiento de un mundo anacrónico y rechaza la argumentación sentimental, el Futurismo propone una verdadera renovación estética partiendo desde cero, mostrando el camino a otras corrientes que se plantearán el modo de emplear los recursos técnicos y sus principios artísticos y cuya repercusión ha llegado hasta nuestros días.

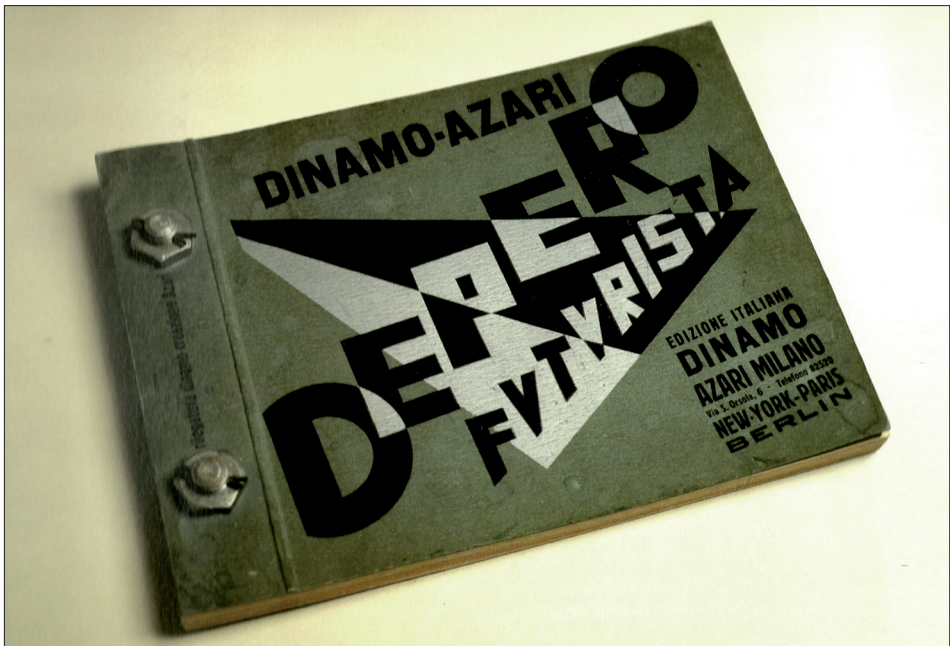


Fig. 136: Fortunato Depero, *Depero Futurista*, 1927.

5.2.3 Constructivismo.

Surgido en Rusia, en 1914, y especialmente presente después de la Revolución de octubre, el Constructivismo,¹²⁰ movimiento principalmente artístico y arquitectónico, guarda ciertos paralelismos con el Futurismo pese a sus diferencias ideológicas. Altamente politizado recibe gran apoyo desde el gobierno, que anhela un nuevo arte al servicio de la revolución. Anatoli Lunacharski (1875-1933) Ministro de Cultura y Educación a cargo del Comisariado del Pueblo para la Educación suprime la Academia de Bellas Artes de Petrogrado y la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, en 1918, para crear un año más tarde, también en Moscú, la Escuela para el Arte y el Diseño VKhUTEMAS, con el fin de promover un arte funcional.



Fig. 137: Gustav Klutsis, cartel, 1931

120 Término utilizado por primera vez en 1917 por Kasimir Malevich de manera despectiva para describir el trabajo de Aleksandr Ródchenko (1891-1956), tres años después Gabo Diem lo emplea de manera positiva en su Manifiesto.



Fig. 138: Georgi y Vladimir Stenberg, cartel, 1930.

La intención es que los artistas se impliquen en el sistema productivo con el fin de integrar arte y vida, pero los conflictos entre defensores de un arte utilitario y aquellos que pretenden un núcleo espiritual para el movimiento, son una constante. Muestra de ello es la polémica surgida en torno al monumento a la Tercera Internacional (1919) de Vladímir Tatlin (1885-1953) que celebra la tecnología con una estética de máquina y componentes dinámicos como reflectores y pantallas de proyección.

Definitivamente, aunque los constructivistas se implican en trabajos de diseño industrial,¹²¹ donde realmente irrumpen con gran fuerza es en el ámbito de las artes gráficas, participando en la vida pública con especial protagonismo durante la Guerra Civil, pues entienden que los medios de masas, especialmente los carteles, son un aliado de capital

121 Defendiendo la estandarización de los productos y la idea de que deben responder a un modelo sobrio con el fin de alcanzar la igualdad social.

interés para agitar la conciencia de una población aún mayoritariamente analfabeta. Una de las participaciones en festivales públicos más destacada es la protagonizada por el grupo UNOVIS en Vitebsk, donde intervienen edificios con mensajes propagandísticos e inundan las calles de carteles inspirándose en la declaración del poeta y comediógrafo Vladimir Mayakovsky (1893-1930) que propone el espacio público como la principal herramienta expresiva. Ideólogo que, por otra parte, plantea la idea de publicidad universal y campaña coordinada en la que interviene cartel, prensa y cine. En la publicidad, que tiene como principal fin la venta de los productos estatales, y en la propaganda es una constante la alusión directa al proletariado pidiendo su implicación más que intentar seducirlo, recordemos que el grupo Lef habla por primera vez del consumo como ideología.

El programa de renovación gráfica constructivista persigue crear un lenguaje común a todos capaz de conectar con las grandes masas. Para ello eliminan la decoración del libro y el cartel por considerarla burguesa, así como toda ilustración que refleje la identidad del autor, pues se opone a la idea de anonimato. Así la ilustración quedará prácticamente reducida a elementos geométricos y en la mayoría de los casos por la fotografía, que cumple un papel referencial, utilizada como elemento para aclarar el mensaje. Se desarrolla un estilo compositivo dinámico marcado por las diagonales, el fotomontaje, la austeridad en el uso del color y el empleo de tipografías de palo seco. En la obra de Alexander Rodchenko (1891-1956) podemos apreciar esa evolución que va de las composiciones con elementos geométricos, pasando por una etapa de ilustraciones sintéticas o de carácter fotográfico, para llegar finalmente a su obra más popular, en la que la síntesis formal y cromática se alía con la fotografía. Desde luego, si observamos estas fotografías empleadas por los constructivistas, resulta un tanto desconcertante su calificación de medio libre de subjetividad o significación del autor, así pues debemos entender la objetividad atribuida a este medio dentro de su contexto histórico.



Fig. 139: Aleksandr Rodchenko, cartel, 1923.



Fig. 140: Aleksandr Rodchenko, cartel 1925.



Fig. 141: Aleksandr Rodchenko, cartel, 1924.

Destacan entre los muchos cartelistas, además del mencionado Rodchenko, El Lissitzky (1890-1941), Gustav Klutssis (1895-1938), Vladimir Stenberg (1899-1982) o Georgii Stenberg (1900-1933), cuyo trabajo tendrá un impacto notable en el diseño desarrollado por La Bauhaus y el movimiento de Stijl. La supresión de la ilustración planteada por estos movimientos supone un verdadero retroceso para la evolución de esta disciplina. Sin embargo, una vez restablecido su uso, gracias a la renovación propuesta en el diseño del cartel y el libro, la ilustración tendrá la posibilidad de reinventarse a si misma una vez más.



Fig. 142: Max Burchartz, cartel *Tanz festspiele, Essen, 1928.*

5.2.4 Dadaísmo

El movimiento se inicia tras la Primera Guerra Mundial cuando una serie de artistas, entre los que se encuentran los alemanes Hugo Ball (1886-1927), Hans Richter (1888-1976) y Richard Huelsenbeck (1892-1974), el francés Jean Arp (1886-1966) o los rumanos Tristan Tzara (1896-1963) y Marcel Jank (1895-1984), se hayan refugiados en Zúrich. La primera reunión celebrada con la idea de crear una agrupación artística se produce el 5 de febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire, donde los espectáculos de variedades musicales acompañan diferentes exposiciones de arte, aunque no es hasta 1918 que Tristan Tzara escribe el primer manifiesto dadaísta.¹²² En breve el movimiento se extiende por toda Europa, con un marcado carácter político en Alemania, llegando incluso a Estados Unidos donde su unión a los diferentes movimientos que se vienen dando, especialmente en Nueva York, tendrá importantes consecuencias para el desarrollo del arte.

Dadá se manifiesta contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento y contra lo universal en general, propugnando la total libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo actual, lo aleatorio y la contradicción. Así mismo, defiende el caos contra el orden y la imperfección contra la perfección. Los dadaístas persiguen renovar la expresión relacionando planos de pensamiento nunca antes puestos en contacto, así como empleando materiales inusuales; pretenden abolir las fronteras entre arte y vida, por ello, Dadá se presenta como una forma de vivir en la que todo se integra y que rechaza cualquier tradición o esquema anterior; cuestionando constantemente la existencia del arte, la literatura y la poesía, incluso, la existencia del propio movimiento. La duda permanente sobre lo artístico y la necesidad de provocar es la principal herencia que ha recibido el arte contemporáneo del Dadá.

122 Véase De Micheli, Mario: 2008, p. 259.



Fig. 143: Raoul Hausmann, portada del nº2 de *Der DaDa*, 1919.

Lo más genuino del movimiento son las veladas dadá, un ceremonial de continua provocación, donde se mezclan recitales espontáneos y pancartas con fotomontajes y frases inconexas, exceptuando algunas piezas aisladas, las principales referencias dadaístas que han llegado hasta

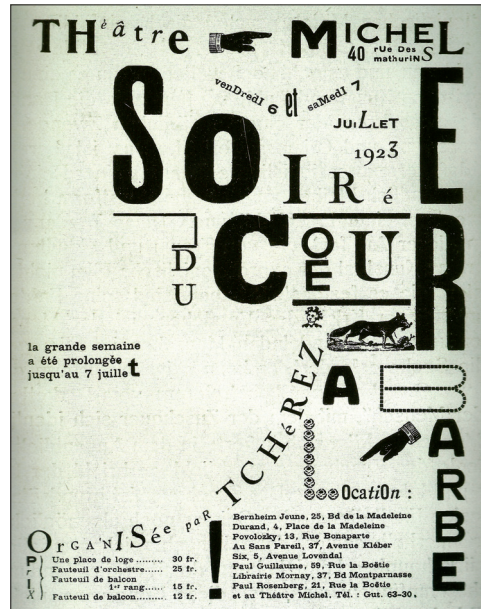


Fig. 144: *Soirée du cœur*, programa del Théâtre Michel de París, 1923.

nuestros días son sus revistas¹²³ y el manifiesto, suficiente, para entender hasta qué punto la gráfica desarrollada, en la que la tipografía no persigue el movimiento como en el caso de los futuristas sino el caos, influye notablemente en movimientos de finales de siglo tales como el punk.

Sin duda, donde se producen los acontecimientos más significativos es en Estados Unidos. Allí emigran Marcel Duchamp (1887-1968), Francis-Marie M. Picabia (1879-1953) y Jean Crotti (1878-1958), se refugian en Nueva York y al entrar en contacto con las corrientes vanguardistas que desde comienzos de siglo se están gestando en Harlem, Greenwich Village y Chinatown, dan vida al dadá neoyorquino junto a Man Ray (1890-1976) y Morton Schamberg (1881-1918), entre otros.

Picabia y Alfred Stieglitz (1864-1946) publican el primer número de la revista *391* en marzo de 1915, en ella exponen los ideales del antiarte

123 En los números 4 y 5 de *Dadá* de 1919, se utiliza la Sanserif por primera vez para el cuerpo de texto.

y propugnan la muerte del mismo ejemplificada en los ready-mades. Como seña de identidad encontramos la mezcla de géneros y materiales con los que componen sus collages y que a la postre han servido como modelo para un buen número de ilustradores. Por otra parte, no deja de llamarnos la atención que dentro de esta continua negación del arte *Stieglitz*, cuya galería 291 y su revista *Camera Work* que son considerados espacios emblemáticos del dadaísmo neoyorkino, sea pionero al proponer el uso de la cámara fotográfica como herramienta artística y no como simple medio para reproducir la realidad; testigo que recoge más tarde Man Ray (1890-1976) creando DadaNY.

5.3 Registro popular

Paralelamente a los diferentes movimientos de vanguardia, cuyas aportaciones para el futuro devenir de la ilustración son tan importantes como irregular es su presencia en los medios impresos generalistas en su momento, existe una serie de corrientes estilísticas que predominan en los diferentes productos impresos destinados al consumo masivo y que repasaremos a continuación.

5.3.1 Art Decó

Después de la Primera Guerra Mundial, las naciones implicadas en la conflagración tratan de reimpulsar sus economías, así los años veinte suponen un período de reajuste que ofrece nuevas oportunidades para fabricantes y comerciantes. Francia, que junto con Alemania e Italia basa gran parte de su economía en las exportaciones, es uno de los países que más decididamente apuesta por renovar su publicidad con este fin, y en consecuencia el diseño y la ilustración. En este ambiente, y asociado al progreso, surge el estilo Art Decó, que se convierte en paradigma de la gráfica contemporánea para la publicidad de todo tipo de productos y, en breve, empleado para ilustrar en cualquier medio impreso. Aunque el termino Art Decó no se empieza a emplear hasta el año 66, su nombre proviene de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París del año 1925.

Se trata de un estilo decididamente decorativo que persigue la seducción del público en favor del producto, tratando de dotar de un aura de elegancia y modernidad todo aquello que representa, al tiempo que la máquina, la energía y la velocidad se convierten en los motivos principales. Las formas de la ilustración son simplificadas y aerodinamizadas, y los tipos de letra curvados sustituidos por tipografías de palo seco de marcada construcción ornamental. Como estilo es fácil-



Fig. 145: A.M. Cassandre, cartel para *Nord Express*, 1927.

mente identificable aunque no responde a unas pautas muy concretas, pues surge de una amplia variedad de influencias gráficas. Podemos encontrar en él rasgos propios del Cubismo, el Futurismo, el Constructivismo, del diseño de la Secesión de Viena, o del Plakatstil, así como referencias al arte exótico de Persia, Egipto o África.

El aerógrafo y las plantillas son las herramientas características del Art Decó y los medios tradicionales del dibujo y la pintura se empiezan a utilizar con más libertad que nunca para crear nuevas texturas capaces de evocar sensación de movimiento; mientras que el aerógrafo se utiliza para suavizar los contornos dotando a las figuras de cierto aspecto escultórico. Es importante recordar que todo ello es posible gracias a que estos artistas se alían muy pronto con la novedosa tecnología de impresión offset que permite reproducir cualquier registro gráfico. Algunos de los recursos más repetidos en la ilustración son los zigurats, relámpagos, rayos de sol, y ondulaciones estilizadas que acompañan las representaciones de elegantes mujeres y apuestos hombres que dotan a las escenas de una atmósfera de realidad idealizada cercana a la gráfica empleada en la incipiente industria de los dibujos animados.¹²⁴

En París, sobresalen el italiano Leonetto Cappiello (1875-1942) con su particular estilo caricaturesco y A.M. Cassandre (1901-1968), cuyos carteles de cruceros para Normandie, Statendam y Atlantique, en los que falsea el punto de vista para enfatizar el mensaje, suponen una auténtica renovación del género. Estas obras o las realizadas para Bucheron, Dubonnet y Express Nord pueblan calles y comercios, marcando las pautas a seguir por los nuevos ilustradores comerciales.

El nuevo estilo gráfico se extiende rápidamente por toda Europa y, al igual que sucediera con el Art Nouveau, también, llega a América.

124 Con *Krazy Kat* (1917) obra del norteamericano George Herriman, nace la industria del dibujo animado. Walt Disney realiza la primera película de animación sonora con Mickey Mouse como protagonista, titulada *Steamboat Willie*, en 1928.

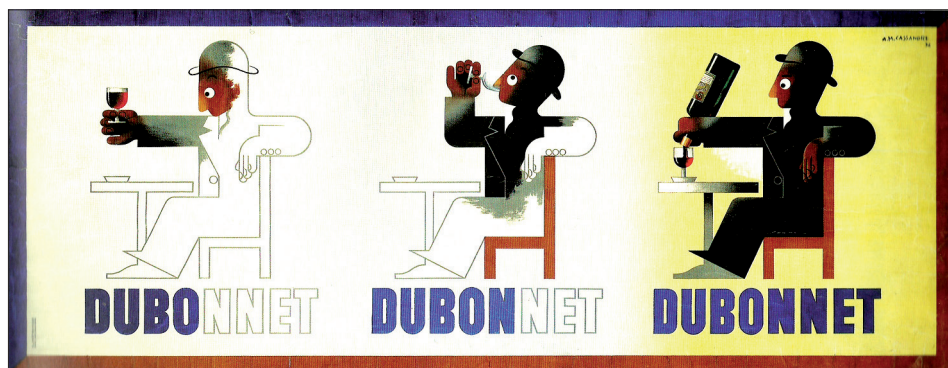


Fig. 146: A.M. Cassandre, cartel, 1932.

Federico Seneca (1891-1976) y Giuseppe Riccobaldi (1887-1976) destacan en Italia, Ludwig Hohlwein (1874-1949) en Alemania, Otto Morach (1887-1973) en Suiza, E. McKnight Kauffer (1890-1954) y Tom Purvis (1888-1959) en Inglaterra, y Josep Renau (1907-1982) y Francisco Gali en España. Rockwell Kent (1882-1971) destaca en Estados Unidos por sus viñetas a plumilla en las que consigue integrar la composición clásica con algunos de los recursos gráficos más en boga del momento. Hay que recalcar que si bien, los ilustradores que agrupamos bajo la etiqueta de Art Decó mantienen ciertos rasgos comunes, a menudo introducen recursos muy personales. Es por ello que, aunque como estilo es fácilmente identificable, no responde a unas pautas muy concretas.



Fig. 147: Leonetto Cappiello, cartel, 1904.

El Art Decó permanece vigente hasta la Segunda Guerra Mundial, tras la que se impone un periodo de austeridad gráfica, ya que en el posterior contexto de crisis mundial las formas que surgen resultan ciertamente extravagantes y superficiales. Sin embargo, algunos de sus hallazgos, como la síntesis formal, el punto de vista subjetivo para enfatizar el mensaje y los recursos para generar texturas, se han seguido empleando hasta la actualidad.

Queda por aclarar que, aunque es un estilo fundamentalmente comercial, también sirve a los ideólogos de ambas partes beligerantes para acompañar mensajes propagandísticos, pues estas imágenes con su aura monumental y las elegantes representaciones de héroes, resultan muy eficaces para ganar la lealtad del pueblo. No obstante el estilo que se impone en la batalla de carteles que precede y acompaña a la Segunda Guerra Mundial es el más puramente realista.



Fig. 148: Josep Renau, cartel, 1939

5.3.2 Imágenes para la guerra

La imagen se ha presentado a través de la historia como un recurso enormemente eficaz para moldear la conciencia de la población. De modo que se ha empleado tanto para la representación antipática del enemigo, como para exaltar las virtudes y la fiebre patriótica; son tan necesarias las representaciones que inculcan el odio como aquellas en las que se presenta al hombre común como un héroe carente de cualquier imperfección. Para ello la representación realista, libre de cualquier ambigüedad pero no exenta de cierto romanticismo, se impone como la solución gráfica más contundente.



Fig. 149: Ludwig Hohlweim, cartel, 1929.



Fig. 150: Aleksej Mikhajlovich Zelenskij, cartel, 1936.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los propagandistas de ambos bandos crean y difunden estereotipos que recuerdan constantemente a la población civil los valores patrios y la crueldad del enemigo, mientras que en el campo de batalla alientan a los soldados a matar sin remordimientos, generando un léxico gráfico de odio y exaltación radical inadmisibles en tiempos de paz. La cantidad de material gráfico y de artistas dedicados a tales fines es ingente, sin embargo, hay una figura que destaca especialmente; el ilustrador Ludwig Hohlwein (1874-1949) domina la publicidad alemana a lo largo de los años veinte y treinta y en los cuarenta crea algunas de las más eficaces imágenes de exaltación patria mediante el retrato de la juventud nazi y la policía, que reciben un tratamiento monumental con el fin de acentuar su grandeza. Pero no nos engañemos, estos mecanismos de manipulación no son exclusivos de este periodo, pues en cada época se han creado imágenes de exaltación y demonización ajustándose a las necesidades específicas del momento.

5.3.4 La edad dorada del Realismo

Desde que en la época renacentista surge la necesidad de obtener un registro gráfico fidedigno y de crear estereotipos fácilmente identificables, y hasta mediados del siglo XX, el registro gráfico realista es la constante dominante en el ámbito de la ilustración. Por otra parte, hemos visto que tanto la caricatura como las diferentes corrientes que buscan la síntesis gráfica o potenciar la expresividad abandona parcialmente este terreno. Sin embargo, generalmente ha sido el registro realista el encargado de acompañar con un alto grado de fidelidad determinados pasajes de los textos así como de aclarar titulares en la prensa, para evitar su incorrecta interpretación, o completar convenientemente los mensajes publicitarios. En cualquier caso, podemos afirmar que desde los años treinta y hasta mediados de los cincuenta, justo antes de que la fotografía domine el campo editorial y publicitario, la ilustración realista vive su edad de oro. Esto es debido a diferentes factores, pero sin duda, el más determinante es la implantación a gran escala del medio de impresión offset, capaz de reproducir de manera sencilla y sin ningún tipo de limitación en el uso del color, cualquier recurso gráfico.

Aunque esta edad dorada se da en toda Europa y América, es en Estados Unidos donde resplandece de manera más notable. Parte de la responsabilidad la tiene la agencia de representación de Nueva York Charles E. Cooper Studios, en torno a la cual surge una verdadera escuela de jóvenes artistas, para los que sin duda la forma tiene mayor importancia que el contenido, dispuestos a inundar de inocua ilustración realista las páginas de los libros, de los periódicos y el cartel publicitario, dejando poco espacio a la imaginación e interpretación del espectador. Lo cual es bien visto sin duda por los editores y ejecutivos de la publicidad, temerosos de las representaciones ambiguas que tantos problemas pueden llegar a causar.¹²⁵

125 Véase Heller, Steven; Chwast, Seymour: *Opus cit.*, p. 83.



Fig. 151: Jon Whitcomb, portada de *Colliers*, 1942.

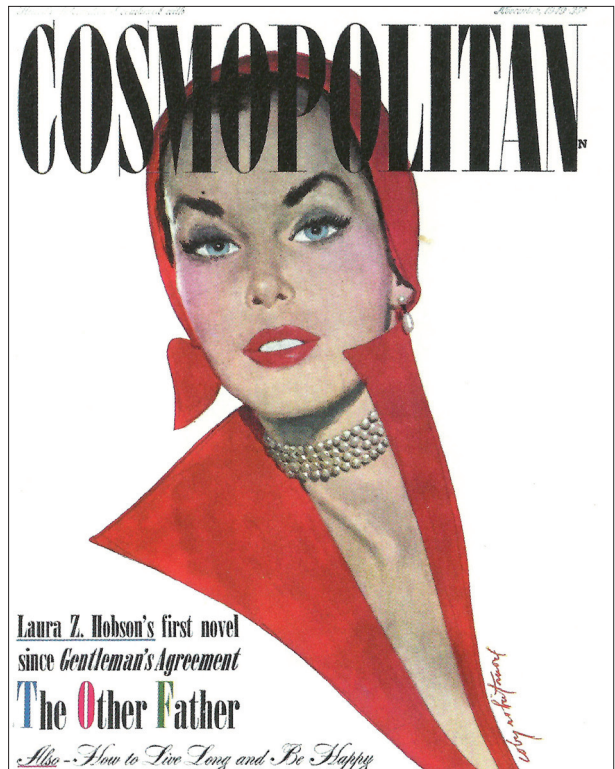


Fig. 152: Coburn Whitmore, portada de *Cosmopolitan*, 1949.

Dentro del citado estudio destacan, por su flexibilidad y riqueza plástica, la obra de Whitmore Coburn (1913-1988) y Jon Whitcomb (1906-1988). Aunque sin lugar a dudas el personaje paradigmático es Norman Rockwell (1894-1978) cuya capacidad para reflejar su época, a través de representaciones de la vida cotidiana, hace que sus ilustraciones se conviertan pronto en verdaderos iconos del arte de su país. No existe en la primera mitad de siglo un ilustrador estadounidense con mayor impacto entre el público, así como entre compañeros de profesión y su influencia ha marcado profundamente a varias generaciones.



Fig. 153: Howard Pyle,
The Nation makers, 1906.



Fig. 154: Norman Rockwell,
Down east ambrosia, 1938.

Rockwell recoge el testigo de los grandes ilustradores narrativos americanos Winslow Homer (1836-1910), Howard Pyle (1853-1911) o N.C. Wyeth (1882-1945), marcando el camino a seguir.¹²⁶ Durante más de cuatro décadas, desde 1916 a 1963, asume la responsabilidad de crear la portada para *The Saturday Evening Post*, en cuyas páginas interiores Steven Dohanos (1907-1994), entre otros, sigue su estela creando viñetas cómicas de la vida cotidiana y retratando a la clase media. Su estilo se convierte en un estándar tanto en la prensa como en la edición de libros y la publicidad. Sin embargo, pese a ello, se le sigue considerando un modelo de excelencia.

¹²⁶ Rockwell reconoce, en su autobiografía *My Adventures as an Illustrator*, como influencia e inspiración en sus inicios a su amigo Joseph Christian Leyendecker además de a otros artistas como Edwin Austin Abbey, Frank Leyendecker, Howard Pyle, Richard Sargent o James McNeill Whistler. Rockwell, Norman, 1988, p. 65.

A partir de la década de los veinte, casi al mismo tiempo que la fotografía está transformando por completo el periodismo gráfico, es cuando se afianza su carrera. Entre los años treinta y cincuenta, retrata con exactitud y cierta ironía el ambiente de Hollywood, así como la clase media norteamericana del momento y sus convenciones sociales, demostrando tener una especial intuición para conectar con el público medio que es a la vez modelo y destinatario de su obra. Utiliza la cámara fotográfica como herramienta para captar expresiones y detalles extraídos de la vida cotidiana que le sirven como referencia para conformar un obra cercana y auténtica, completamente alejada de los arquetipos heroicos provenientes del cómic tan de moda entonces. En los cincuenta, retoma sus temas más amables y tiernos de los inicios, aunque también profundiza en otros que cobran cada vez mayor importancia en el conjunto de su obra, como es la crítica social y el ensalzamiento de ciertas virtudes del pueblo nor-



Fig. 155: Norman Rockwell, portada, 1916.

teamericano y de la raza humana en general. Destaca su serie de *Four freedoms* a la que pertenece *Freedom of worship* (1943), que se considera su obra maestra por la emoción y solemnidad que transmite.

En el último tramo de su carrera encontramos al Rockwell más mordaz y crítico. En su obra *The Understanding* (1962) representa a un hombre observando concienzudamente una pintura que nos remite al Expresionismo abstracto, movimiento por el que siente una extraña atracción que le lleva a realizar tanto estudios serios como burlescos. Aunque, definitivamente, son los cambios políticos y sociales de este periodo los que le impulsan a posicionarse ideológicamente de una manera más clara y a crear algunas de sus obras más comprometidas, como *Golden Rule* (1961) donde queda patente su pasión por la defensa de los derechos humanos y su religiosidad o *The Problem We All Live With* (1964) donde denuncia los problemas que genera el racismo. Sin embargo, durante este periodo Rockwell se encuentra ya en un segundo plano, pues su estilo, no parece el más apropiado para los tiempos que corren.



Fig. 156: Norman Rockwell, *The problem we all live with*, 1964.

5.3.5 Cambio de rumbo

A mediados de los cincuenta, los ilustradores desplazan su interés hacia otros modos de representación, por una parte, el ambiente cargado de tensión de la postguerra acompañado del auge de la televisión, el fotoperiodismo y la irrupción con fuerza del arte abstracto, provocan que el característico, y a menudo edulcorado retrato de una sociedad feliz tan propio de Rockwell, sea considerado anacrónico por los jóvenes ilustradores. Por otro lado, su enorme legión de seguidores ha desgastado por completo el estilo al convertirlo en un cliché cargado de gestos manidos y conceptos excesivamente pueriles alejado de la nueva realidad social. Pero aún hay algo más, a mediados de esta década, las diferentes corrientes pictóricas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y muy especialmente el Impresionismo, ya han sido asimiladas por el gran público y están empezando a influir notablemente en los nuevos ilustradores, que, por otra parte, consideran a la escuela

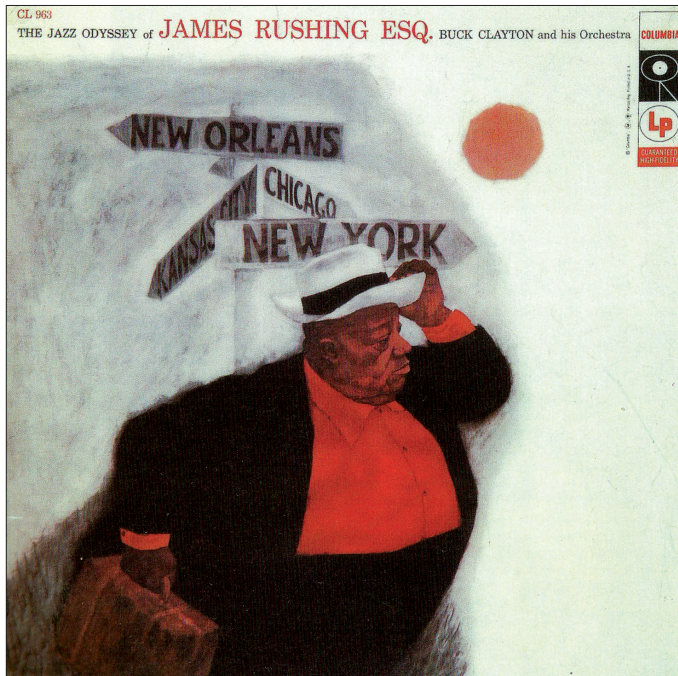


Fig. 157: Tom Allen, portada de disco, 1957.

tradicional excesivamente subyugada al texto. Estos jóvenes creadores no encuentran ningún aliciente en subrayar de manera realista y precisa los pasajes que les asigna el editor, y menos en un contexto en el que la imagen fotográfica lo acapara todo con gran eficacia. Por el contrario, se ven fuertemente atraídos por la necesidad de ahondar en los aspectos psicológicos o anímicos de los personajes, así como de trascender la mera representación de los entornos u objetos para pasar a abordarlos desde un punto de vista más expresivo. De manera que la réplica exacta de la realidad deja de ser objeto de interés. Uno de los pioneros en este tránsito es sin duda Robert Weaver (1924-1994) que junto a Robert Andrew Parker (1927), Phillip Hays (1932-2005) o Tom Allen (1928-2004) desarrollan un nuevo estilo gráfico que persigue adentrarse en el mundo interior, es aquí donde podemos encontrar una marcada influencia de los expresionistas. Así, la primera piedra para que se produzca el gran cambio en la mentalidad del ilustrador ya está puesta y sus consecuencias no tardarán en hacerse notar.



Fig. 158: Phillip Hays, ilustración para *Cosmopolitan*, 1960.

5.4 El centro se desplaza

El centro de interés artístico vemos que se traslada a Nueva York, que, a finales de los años cuarenta, se sitúa en el mapa del arte gracias al Expresionismo abstracto. Entre los años cuarenta y sesenta se consolida el capitalismo, que contribuye a fortalecer el sector de la publicidad. Surgen las primeras empresas multinacionales, y con ellas la imagen corporativa, que supone el espaldarazo definitivo para la consolidación del diseño gráfico como disciplina que, a su vez, inicia una relación de continuos encuentros y desencuentros con la ilustración.

Paul Rand (1914-96) crea en 1947 *Thoughtson Desing* con una premisa muy clara, defender la importancia del lenguaje visual para el diseñador. Rand toma mucho de la escuela suiza de diseño pero introduce el

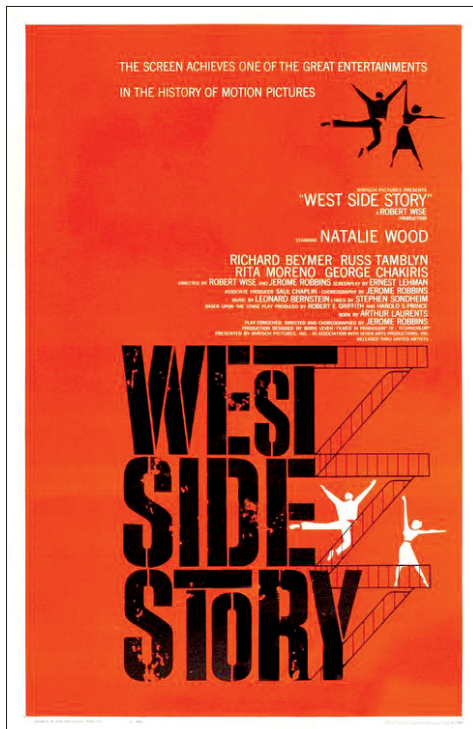


Fig. 159: Saul Bass, cartel, 1961.



Fig. 160: Raymond Savignac, cartel, 1951.

humor a través de la ilustración. Mientras que Saul Bass (1929-1996) introduce en sus carteles la ilustración simbólica en sustitución de las fotos de las grandes estrellas del cine, renovando por completo el lenguaje de este género, hasta el punto, de que es requerido también para diseñar los títulos de crédito de las películas.

En Europa el afianzamiento de la figura del diseñador es más tardío. En Francia, donde destacan Jean Picart Le Doux (1902-1982), Raymond Savignac (1907-2002) o Marcel Jacno (1904-1989), se empieza a concebir el diseño gráfico, como tal, en los años cincuenta. Recordemos aquí el trabajo del diseñador gráfico e ilustrador Joseph Binder (1905-1964) en Viena, del diseñador gráfico Ladislav Sutnar (1897-1976) en Checoslovaquia y del diseñador gráfico y fotógrafo Herbert Metter (1907-1984) exayudante de Cassandre.

5.4.1 Ilustración conceptual

Como acabamos de ver, son varios los motivos que empujan al ilustrador a abandonar el terreno de la representación realista en busca de nuevas posibilidades expresivas, pero además de esta vuelta de tuerca formal, el gran cambio reside sobre todo en un nuevo enfoque en el modo de abordar los contenidos. En estos años la preocupación principal del ilustrador, al menos en el ámbito de la prensa, se centra cada vez más en el aspecto conceptual, desterrando las imágenes explícitas y apropiándose de la metáfora y el símbolo, entre otros recursos para alcanzar sus objetivos. El aumento del empleo de la ilustración conceptual, durante la siguiente década, está marcado por la nueva relación surgida entre ilustrador, director de arte y diseñador. El énfasis que se empieza a poner en la importancia del mensaje les lleva a cuidar cada uno de sus elementos, así la imagen se emplea para poner el acento en el contenido, al mismo tiempo que sirve para dotar a la publicación de una determinada personalidad visual. Entre los primeros innovadores destacamos a Saul Steinberg



Fig. 161: Robert Osborn, publicidad para Pontiac, 1966.

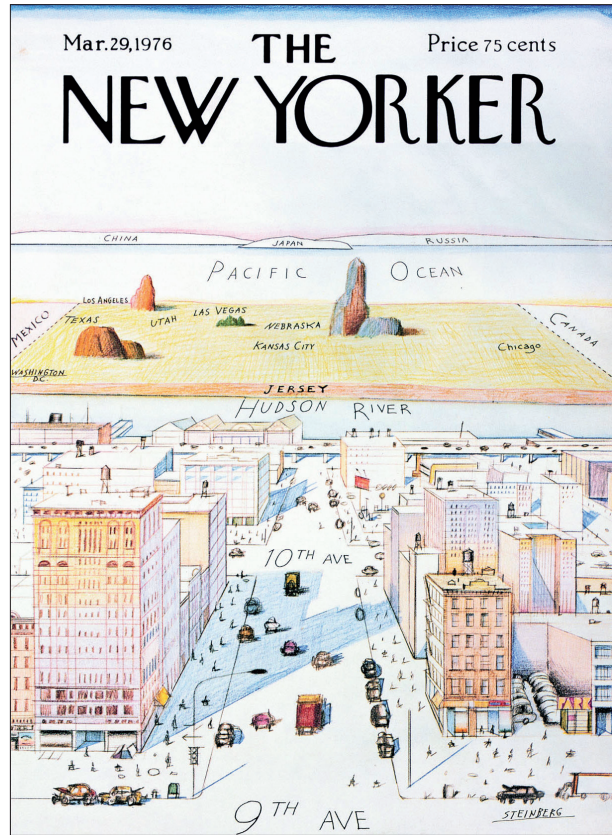


Fig. 162: Saul Steinberg,
The New Yorker, 1976.

(1913) y Robert Osborn (1904-1994) que, además de los recursos mencionados, manejan con gran ingenio la sátira, no exenta de ciertas dosis surrealistas, en favor de un lenguaje alusivo y menos obvio.¹²⁷

En la siguiente década la página de opinión de *The New York Times* se convierte en el espacio idóneo para que la opinión independiente haga frente a los editoriales oficiales de la publicación. El diario idea todo un manual de estilo para los ilustradores gráficos de esta sección,¹²⁸ en el que quedan fuera de circulación los símbolos más universalmente reconocibles, sugiriéndoles ir un paso más allá en sus creaciones.

127 Consultado el 2 de junio de 2009 en <http://www.condenaststore.com/-se/newyorkerstore.htm>

128 Véase Heller, Steven; Chwast, Seymour: *Opus cit.*, p. 256-258.

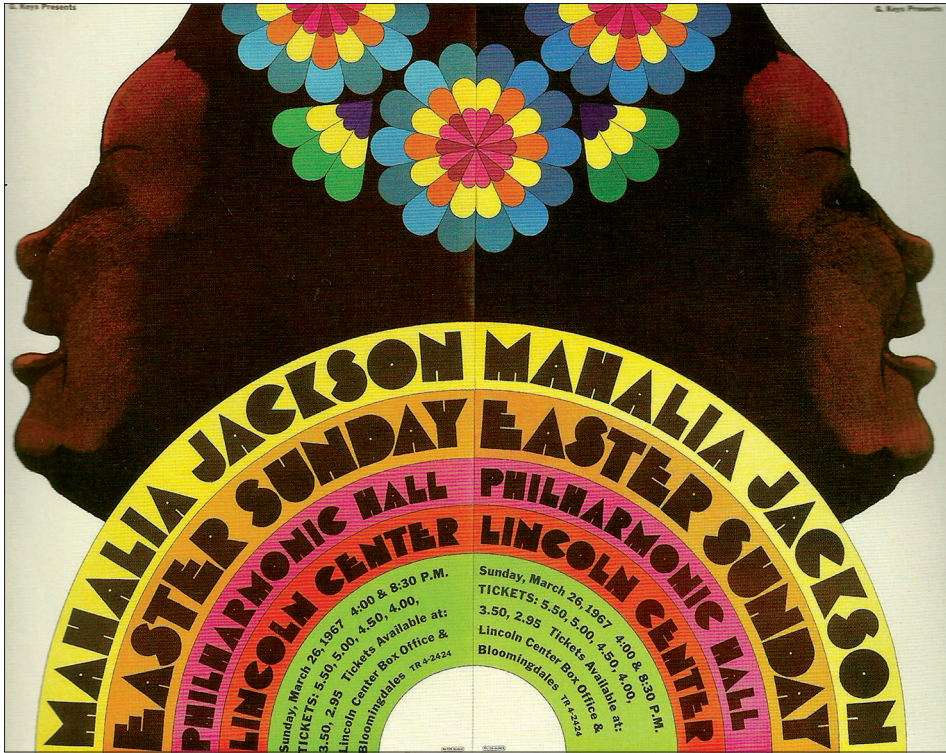


Fig. 163: Milton GlaserMilton, publicidad para Mahalia Jackson, 1967.

Pero sin duda, en esta revolución, los miembros más destacados son Milton Glaser (1929) y Seymour Chwast (1931), cofundadores, en 1955, de Push Pin Studio, en New York, cuya influencia es determinante para entender la evolución de la ilustración y el diseño gráfico en las próximas dos décadas. Aunque interesados por campos del arte muy diferentes, ambos comparten la convicción de que en la nueva ilustración debe primar el aspecto conceptual por encima de cualquier otro. Rechazan cualquier estilo rígido del pasado al que, sin embargo, vuelven constantemente para reinterpretarlo alterando sus formas y recurriendo al collage de géneros y estilos. Muestra de ello es, por ejemplo, el célebre cartel de Dylan realizado en 1967 en el que conviven armoniosamente el perfil plano del cantante con la gráfica empleada para el cabello, extraída de un elemento ornamental de una miniatura persa que simula un

adorno; así mismo Chwast recurre frecuentemente en sus creaciones a los motivos decorativos de los años veinte.

En el estudio, se cuida de manera muy especial la adecuación de la ilustración y la tipografía al diseño global, por ello es muy habitual encontrar trabajos en los que la tipografía está creada expresamente para la ocasión, a veces, partiendo de letras victorianas, o del estilo Art Nouveau, Art Decó o Fraktur. En general, toman prestados recursos decorativos de cualquier época y lugar, transformándolos completamente hasta hacerlos parecer algo totalmente nuevo. Su idea de diseño global cambia por completo el aspecto de las cubiertas de los libros, los discos y la publicidad, en los que la ilustración explícita desaparece para dar paso a imágenes, a veces muy enigmáticas, que reclaman el interés y la participación del espectador.



Fig. 164: Seymour Chwast, cartel para la serie televisiva *I, Claudio*, 1978.

Tal y como ocurriera con Rockwell, el empleo abusivo de este tipo de ilustración conceptual, por parte de la legión de imitadores que surge, le genera cierto desgaste y lo convierte en un cliché. Sin embargo la puerta abierta, especialmente a través del ámbito del diseño, para revisar los estilos del pasado trae importantes consecuencias.

5.4.2 Reinterpretación de formas

A principios de los sesenta irrumpe con fuerza en los periódicos y revistas de carácter más progresista un nuevo tipo de periodismo, iniciado por Truman Capote (1924-1984) y Tom Wolfe (1931), entre otros, generalmente escrito en primera persona y con tintes literarios, que lanza un desafío contra la objetividad del periodismo tradicional. Como complemento a esta nueva forma de presentar la información y consecuencia lógica del cambio de intereses por parte del ilustrador, que anticipábamos al final del anterior apartado, surge también un nuevo enfoque gráfico que reevalúa el realismo tradicional, abandonando el interés por la representación fiel en favor de la búsqueda del matiz o rasgo particular que permita al espectador adentrarse más allá de las apariencias.

El enfoque de estos ilustradores es muy variado. Por ejemplo, el ilustrador británico Julian Allen (1942-1998) hace gala de su dominio de la acuarela y la representación realista, incidiendo en detalles que trascienden lo meramente descriptivo, para reconstruir situaciones que realmente han acontecido pero nadie ha podido registrar. Sin embargo el alemán Michael Mathias Prechtl (1926-2003) crea retratos en los que la marcada distorsión desempeña un importante papel para poder acceder a la psique del retratado. Igualmente diferente es el modo de abordar el retrato de personajes teatrales de los estadounidense Paul Davis (1938) y James McMullan (1934).



Fig. 165: Michael Mathias Precht, autoretrato, 1980.

Frente a esta recuperación del interés por la representación realista, surge una nueva generación de ilustradores que, influidos por el Cubismo, el Dadaísmo, el Expresionismo abstracto y muy especialmente por el Expresionismo alemán, renueva una vez más el panorama de la ilustración. El nuevo estilo mira hacia las vanguardias del pasado, no para repetir sus ideales, sino para estudiar sus registros gráficos y aplicarlos desde una nueva perspectiva, de hecho en ellos podemos apreciar, también, reminiscencias de ilustradores europeos del siglo XIX como Honoré Daumier, JJ Grandville o Thomas Nast, generándose una ecléctica amalgama de influencias que desemboca en un estilo ciertamente novedoso a la vez que inclasificable.



Fig. 166: André François,
ilustración para *Punch*, 1960.

Destacan entre los artistas anteriormente aludidos, el francés André François (1915-2005), el alemán Heinz Edelman (1934-2009) y el británico Ralph Steadman (1936), así como los americanos, Robert Osborn (1904-1994) y Flora James (1914-1998). Sus satíricos comentarios gráficos cargados de ingenio, empleados para abordar una gran variedad de temas sociales y culturales, contribuyen decisivamente a actualizar las portadas y páginas interiores de *The New Yorker*, *Life* o *The New Republic*, sirviendo además para recordar, una vez más, la profunda influencia que la imagen puede tener sobre la opinión pública.

La renovación gráfica de la prensa en esta época es inconcebible sin la decisiva participación de diferentes ilustradores y diseñadores que pasan a ejercer, también, la función de directores de arte, figura emergente en este momento. Entre ellos cabe mencionar al italiano Leo Lionni (1910-1999) que en 1939 huye de Italia para refugiarse en Estados Unidos al no sentirse cómodo con las ideas futuristas, y acaba dirigiendo la revista *Fortune* hasta que en 1962 regresa a Italia para centrar su trabajo en su gran pasión, la ilustración. Entre los estado-

unidenses sobresalen por su dinamizador trabajo como directores de arte, Henry Wolf (1925-2005) en *Esquire*, Frank Zachary (1914) en el *Holiday*, y Richard Gangel (1918-2002) en *Sports Illustrated*.

También durante la década de los sesenta muchos ilustradores vuelven su mirada hacia el Surrealismo y muy especialmente hacia la obra del belga René Magritte (1898-1967), en la que las yuxtaposiciones visuales proponen sugerentes retos de percepción, perfectamente aplicables a la ilustración metafórica para abordar una gran variedad de temas y captar el interés del público por desentrañar su significado.

El ilustrador francés Roland Topor (1938-1997) es uno de los primeros en recurrir a este lenguaje, cargado de símbolos visuales, para abordar cuestiones complejas proponiendo al público la participación activa en su lectura. Fuertemente influido por él, Brad Holland (1943) contribuye decisivamente a introducir el surrealismo en las revistas estadounidenses con su trabajo para *The New York*.



Fig. 167: Roland Topor, ilustración para *Toxologys*, 1970.



Fig. 168: Brad Holland, ilustración para *The New York Times*, 1978.

Son muchos los ilustradores que se aproximan de diferentes maneras a este lenguaje, el francés Guy Billout (1941), por ejemplo, crea ciertas discordancias entre sus pequeños personajes y los entornos



Fig. 169: Guy Billout, *Canyon*, 2000.



Fig. 170:
Marshall Arisman,
Curse of violence
para *Time*
Magazine, 1982.

en que los presenta para enfatizar el mensaje; mientras que el húngaro Istvan Banyai (1949) opta por crear situaciones ambiguas; por su parte el estadounidense Marshall Arisman (1938) crea enigmáticos retratos en los que las influencias surrealistas y expresionistas se alían para acercarnos al lado más oscuro de la psique humana. En cualquier caso, hay que subrayar que la influencia del Surrealismo ha trascendido el ámbito de la ilustración para adultos, pues debido a su capacidad para presentar situaciones inverosímiles, es muy común encontrar, por ejemplo en los álbumes infantiles, ilustraciones que nos remiten a él.

El acercamiento de los ilustradores a las corrientes del pasado no siempre se produce del mismo modo. Por ejemplo, la recuperación de la estética victoriana que podemos apreciar en la obra del estadounidense Edward Gorey (1925-2000) está marcada por una actitud absolutamente irónica. En sus libros no se aprecia ningún tipo de nostalgia por el tiempo pasado, más bien lo trae hasta el presente, para abordar asuntos habitualmente oscuros y escabrosos desde un punto de vista cómico que sería imposible alcanzar sin esta alteración temporal. Por otro lado, el interés del caricaturista, también, estadounidense Edward Sorel (1929) reside únicamente en aspectos formales que le interesa rescatar de aquel periodo así como de los grandes ilustradores lineales de principios del siglo XX. Paralelamente a esta recuperación de estilos del pasado, asistimos al surgimiento de nuevas corrientes plásticas que, si bien de manera inevitable son herederas de toda una tradición visual, dan con resultados ciertamente novedosos, como veremos a continuación.



Fig. 171: Edward Gorey *The gilded bat*, 1967.

5.4.3 Ilustración contracultural

También en los sesenta, San Francisco se convierte en el centro de la contracultura hippy americana. Un grupo de ilustradores y diseñadores, entre otros artistas, dan forma a una nueva corriente plástica, íntimamente ligada al movimiento musical psicodélico, caracterizada por levantarse en rebeldía frente a las estrictas normas del diseño que priorizan la correcta legibilidad y huyen de los mensajes directos, para crear reclamos, en ocasiones con referencias decididamente localistas, dirigidos al público juvenil.

En el estilo psicodélico encontramos diferentes rasgos que, si bien no siempre conviven todos juntos en cada obra, sirven para definirlo de manera general. La legibilidad de los carteles se pone a prueba mediante la yuxtaposición de la ilustración y la letra, obviando claramente la jerarquía de la información. Sus letras normalmente están dibujadas a mano, en ocasiones basadas en modelos decorativos del pasado. Es muy común también el empleo de arriesgadas combinaciones cromáticas, recurriendo con asiduidad al uso de colores complementarios que provocan cierta vibración y sensación de movimiento, o por contra, el uso de colores excesivamente parecidos que generan cierta confusión. Mientras, en la ilustración es habitual recurrir a juegos ópticos en los que es fácil encontrar dobles lecturas de la imagen, así como elementos que a su vez representan letras. En cualquier caso, pese a la aparente confusión que pueden transmitir estas imágenes, nada está hecho de manera azarosa, pues cada elemento está estratégicamente ideado para sugerir una sensación concreta.

La obra de Víctor Moscoso (1936) representa la esencia de esta corriente, cuando emprende su trabajo como diseñador e ilustrador parece querer invertir todo aquello que ha aprendido.¹²⁹ Así, por ejemplo, frente a

129 Estudia arte en la Cooper Union de Nueva York y en la Universidad de Yale y asiste a la San Francisco Art Institute, en 1959.

la idea de que el cartel debe transmitir un mensaje de manera directa, él propone al espectador el reto de descifrarlo, recurriendo para ello a infringir un gran número de convenciones en la composición y en el empleo de la forma y el color. Esta actitud es aplicable así mismo fuera del cartel, impregnando toda su obra que marca de manera decisiva esta corriente en la que también destacan Rick Griffin (1944-1991), Stanley Mouse (1940), Alton Kelley (1940-2008), Wes Wilson (1937) o el británico Alan Aldridge (1943) que pronto recoge el testigo de la nueva corriente surgida al otro lado del Atlántico y contribuye a enriquecerla con su particular visión caleidoscópica.



Fig. 172: Victor Moscoso, *Young bloods*, 1967.

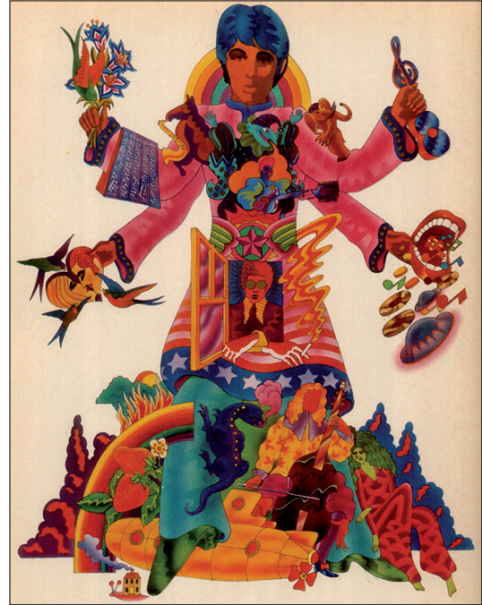


Fig. 173: Allan Aldridge,
Paul McCartney en *Sgt Peepers*, 1967..

Una década después, y también asociado a un movimiento musical, en este caso el Punk, surge otra nueva estética gráfica. Sus inicios están marcados por la adhesión de un grupo de jóvenes insatisfechos con el orden social y político establecido. Su ideario se puede resumir en la popular expresión “*do it yourself*” que literalmente significa “hazlo tú mismo”, aunque su significado más próximo al ideal que pretende transmitir es “hazlo a tu manera”. Igualmente rechazan los dogmas, huyendo del punto de vista único, y propugnan la lucha contra las manipulaciones mediáticas y el consumismo. El nihilismo que trasciende la filosofía punk guarda una marcada relación con el movimiento Dadá que también podemos apreciar en el plano estético.

Uno de los personajes clave para entender la nueva corriente es el ilustrador y guionista John Holmstrom (1954), miembro cofundador de la emblemática revista *Punk*, que ve la luz en 1975 en Nueva York, en la que desempeña las funciones de editor, diseñador e ilustrador marcando las pautas a seguir. Las letras que diseña para la portada

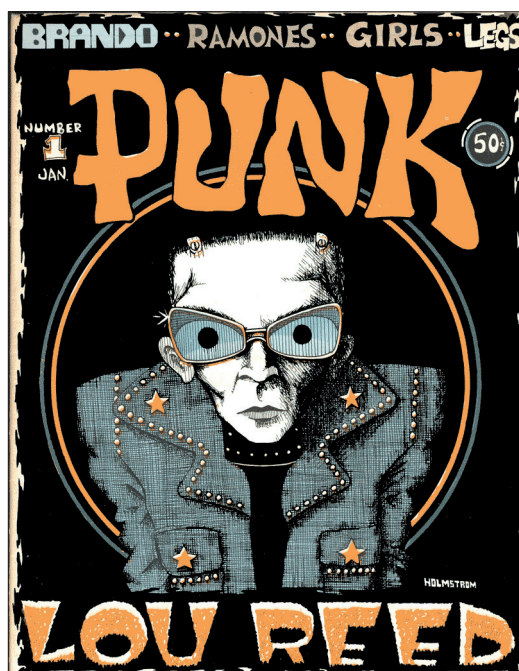


Fig. 174: John Holmstrom, primera portada de *Punk*, 1975.

de la revista, ajenas a cualquier norma tipográfica, y sus caricaturescos dibujos febrilmente garabateados, asociados a la llamada estética del cómic *underground*,¹³⁰ se convierten pronto en un seña de identidad, incluso para posteriores movimientos de arte urbano como el graffiti. Holmstrom trabaja para varias publicaciones, como *Stop! Magazine*, *Comical Funnies*, *Twist*, *High Times* y *Heavy Metal Magazine*, aunque, sin duda, sus trabajos más reconocidos son las portadas de los discos de los Ramones, *Rocket to Russia* (1977) y *Road to Ruin* (1978), así como las historias de sus personajes Bosko y Joe, publicadas por *Scholastic's Bananas Magazine* entre 1975 y 1984.

Sin embargo es en Inglaterra donde el movimiento arraiga con mayor fuerza. En Londres la pareja de diseñadores Malcolm McLaren (1946-2010) y Vivienne Westwood (1941-...) se erigen en las figuras centrales

130 Estética iniciada por los historietistas norteamericanos Gilbert Shelton (1940), Robert Crumb (1943) y Vaughn Bodé (1941-1975).



Fig. 175: Vivienne Westwood, en una fotografía de 1977.

de la estética punk. En su tienda *Sex* ponen a la venta todo tipo de prendas y accesorios que son lo opuesto al buen gusto y la tradición, buscando romper toda norma establecida y convención social. Para ello el collage se convierte en una de sus principales armas y este recurso pasa a convertirse en el signo más característicos del movimiento, también en el ámbito del diseño gráfico y la ilustración.

Tanto el movimiento psicodélico como el punk, con el tiempo han pasado a convertirse en clichés de una época muy concreta, sin embargo la transgresión que marcan ha contribuido indudablemente a la exploración de nuevos caminos y a la evolución de la ilustración, así mismo algunos de los recursos gráficos propuestos por estos movimientos han permanecido vigentes y actualizados incluso en la era de la ilustración digital, periodo al que nos acercaremos en el próximo apartado.

5.5 La era digital

Es tan próximo en el tiempo el nacimiento de la ilustración digital que nos falta perspectiva para extraer conclusiones definitivas con respecto a cuáles han sido los puntos de inflexión más significativos o los ilustradores que han marcado el nuevo camino a seguir. En cualquier caso, sí que podemos presentar el tránsito de la imagen analógica a la digital y señalar algunos aspectos de interés para la evolución de esta disciplina, independientemente de su posterior desarrollo, así como aclarar conceptos fundamentales para entender la repercusión que los medios digitales han tenido en la práctica de la ilustración y cuáles están siendo sus consecuencias.

5.5.1. Tecnología digital

Se impone pues presentar los diferentes elementos que intervienen en este proceso de renovación gráfica, que a menudo se citan de manera unitaria y, sin embargo, hacen su aparición en diferentes momentos y con diferentes consecuencias.

El primer elemento en esta revolución es, obviamente, el hardware. El origen de los actuales equipos se remonta a 1964, cuando surge la llamada tercera generación de ordenadores, cuya electrónica está basada en circuitos integrados. Con la aparición del microprocesador 4004, lanzado al mercado en 1971, se inicia el proceso que permite reducir paulatinamente el precio, consumo y tamaño del hardware, al mismo tiempo que incrementar su capacidad y velocidad. Aunque hay que esperar a la aparición de los circuitos integrados VLSI, a principios de los años ochenta, para que la popularización de los ordenadores personales inicie su andadura.

Otro elemento que cabe destacar, por las importantes consecuencias que tiene para ilustradores y diseñadores, son las herramientas digitales, tales como la tarjeta gráfica, que a principios de los años noventa

inicia una frenética carrera por mejorar sus prestaciones, al igual que toda la serie de periféricos imprescindibles, como la pantalla, el ratón, la tableta digital, el escáner o la impresora. Así pues, aunque a principios de los años ochenta el hardware ya está disponible y algunos profesionales ya experimentan con él, hay que esperar a principios de la siguiente década para su popularización.

El segundo elemento que interviene en este proceso de implantación de las herramientas digitales es el *software*. En la actualidad existe una gran variedad de programas informáticos con muy diversas aplicaciones, aunque en lo que se refiere específicamente a la actividad del ilustrador podríamos diferenciar entre aquellos que se basan en el sistema vectorial y los que lo hacen en el de mapa de bits. El grafismo vectorial consiste en el uso de sencillos elementos geométricos como puntos, líneas, curvas y polígonos basados en ecuaciones matemáticas que sirven para generar imágenes digitales, conteniendo la información mínima necesaria para representarlas. Una línea, por ejemplo, tan sólo necesita para ser definida dos puntos, su grosor y su color, mientras que las imágenes de mapa de bits necesitan 32 bits de información para definir cada uno de los píxeles que la componen, incrementándose así, notablemente, no sólo la cantidad de información necesaria para almacenarla sino, también, los recursos utilizados para crearla. Por otra parte, mientras que los archivos de vectores tienen la ventaja de ampliarse o reducirse sin pérdida de resolución, las imágenes de mapa de bits empiezan a perder calidad, una vez se amplían, excediendo la resolución óptima para la que han sido creadas. Pese a que estas diferencias son más significativas en los inicios de la ilustración digital, debido a que según ha ido creciendo la capacidad de rendimiento de los equipos esto ha ido perdiendo importancia, son aspectos aún a tener en cuenta a la hora de elegir el sistema en el que trabajar dependiendo de la finalidad para la que se cree una ilustración, el ámbito en el que vaya a ser utilizada o incluso junto a que otros recursos tenga que compartir espacio. El perfeccionamiento y popularización de los diferentes programas que responden a estos

dos sistemas podemos fijarlo, también, a principios de la década de los noventa. Por otro lado, el sistema de trazado utilizado por las diferentes aplicaciones de modelado en tres dimensiones para generar elementos en el espacio virtual guarda un gran similitud con el vectorial, pues está basado en el mismo sistema de coordenadas al que se le añade además de la altura y la anchura, la profundidad.

Sin duda, este nuevo tipo de imágenes digitales en tres dimensiones es una de las principales novedades introducidas en el ámbito de la ilustración, aplicada inicialmente en el ámbito de la arquitectura o las ciencias descriptivas, pasa a otros ámbitos como la industria de los videojuegos. Para el ilustrador la creación de imágenes en tres dimensiones supone una oportunidad radicalmente novedosa, pues el modo de concebir y presentar la imagen ante el público cambia por completo al introducir la posibilidad de la rotación de la misma en el espacio virtual. A partir de ahora puede mostrar todas las caras de lo representado y ofrecer al público la posibilidad de interactuar con la imagen eligiendo el ángulo desde el que desea contemplarla o la apariencia de determinados elementos, cambiando por completo la experiencia del espectador.

El tercer elemento implicado en la revolución digital es el nuevo canal de difusión de información y comunicación en que se ha convertido Internet. Aunque hay que remontarse al 21 de noviembre de 1969 para encontrar la primera red interconectada mediante una línea telefónica conmutada entre las universidades de UCLA y Stanford, el inicio del actual sistema no se produce hasta que en 1989, gracias a la integración de los protocolos OSI en la arquitectura de Internet. Un año después, un grupo de físicos encabezado por Tim Berners-Lee crea en el CERN de Ginebra el lenguaje HTML y el primer servidor web. A principios de los años noventa con la popularización de lo que conocemos como Internet, se causa una profunda renovación en los medios de información y comunicación a nivel mundial impulsando el fenómeno de la llamada “globalización digital”. Sin embargo, consideramos que es a finales de la misma década, y gra-



Fig. 176: Steve Burke, *Hatebot*, 2002.

cias a los buscadores, cuando millones de personas tienen acceso fácil e inmediato a una cantidad extensa y diversa de información en línea. El buscador se define como el sistema informático que indexa archivos almacenados en servidores web; cuando se solicita información sobre algún tema, por medio de palabras clave, se realiza la exploración y el buscador muestra una lista de direcciones con los temas relacionados. Aunque nuestro interés se centra sencillamente en subrayar la capital importancia del sistema de búsqueda mediante *links*,¹³¹ pues ha supuesto una verdadera revolución en el modo de informarse de la sociedad, que según algunos autores como Alessandro Baricco¹³² está generando incluso un nuevo modo de pensamiento.

131 Existen diferentes formas de clasificar los buscadores según el proceso de sondeo que realizan. La clasificación más frecuente los divide en: índices o directorios temáticos, motores de búsqueda y metabuscadores.

132 Véase Baricco, Alessandro, 2009.

5.5.2 Píxel y vector

El software para obtener resultados de una calidad cercana a la que hoy disfrutamos llega a principios de los noventa, de modo que durante ese tránsito se producen multitud de intentos por crear imágenes digitales que dan como resultado un sin fin de novedosos, aunque algo toscos, grafismos. Sin embargo, incluso estas primeras creaciones han despertado la admiración de ilustradores que actualmente siguen investigando en el ámbito de la ilustración digital minimalista como los miembros del grupo de Pixel Art *eBoy* fundado en 1997 y compuesto originalmente por Steffen Sauerteig (1967), Svend Smital (1967) y Kai Vermehr (1964), en cuya práctica podemos advertir un marcado componente irónico. Así como Henning Wagenbreth (1962), quien a través de la limitación en los recursos gráficos persigue la síntesis visual en un momento en el que el exceso de efectos es la norma.

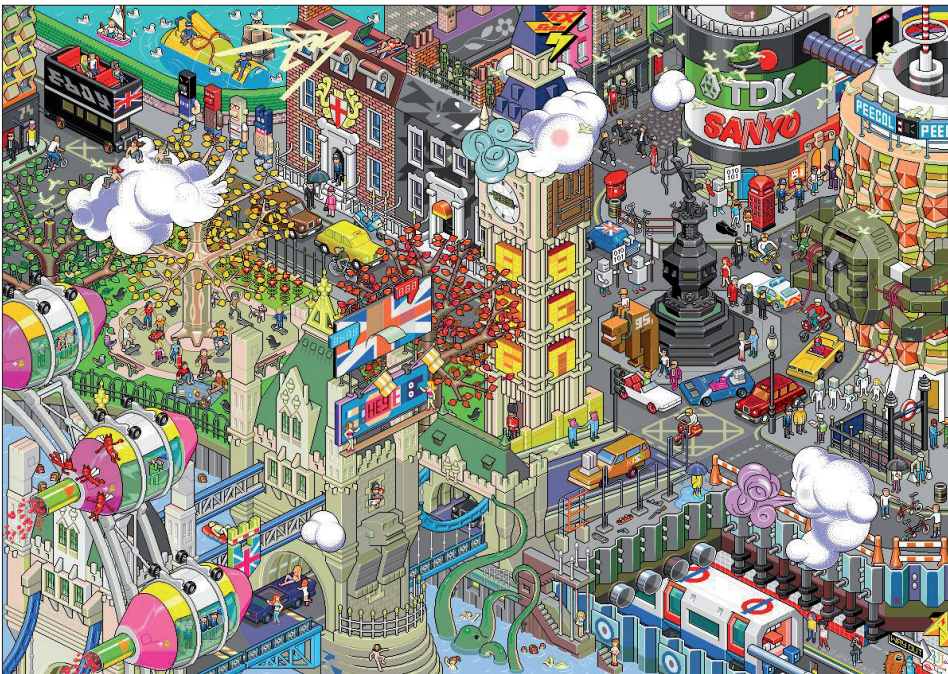


Fig. 177: eBoy, *Who am I?*, 2003.



Fig. 178: Geoff Waring, *Oscar and the bat*, 2007.

Es evidente la dificultad para identificar los puntos de inflexión decisivos en la evolución de la ilustración dentro de este periodo, sin embargo, coincidimos con Lawrence Zeegen cuando señala que la revista *The Face* representa uno de ellos.¹³³ Esta revista de tendencias surgida en mayo de 1980 en Reino Unido, deja constancia del interés por parte de la juventud británica por la cultura popular y en pocos años empieza a ejercer su influencia en el ámbito de las revistas, la publicidad, la moda y el diseño gráfico en general. Neville Brody es el primer director de arte de *The Face* e introduce los ordenadores MAC para desarrollar un revolucionario lenguaje gráfico que acaba con la composición y producción tradicional de la prensa, evolucionando hacia un aspecto más digital. Gracias a los programas vectoriales específicos de creación de fuentes, el diseño de tipos pasa de ser un proceso caro y tedioso a resultar extremadamente accesible para un gran número de diseñadores que renuevan, una vez más, sus formas y, sobre todo, la composición de los textos y la relación de las propias fuentes entre si y con su entorno.

En la época que se conoce como la “Década del Diseño”, y en la que la fotografía acapara por completo las publicaciones, *The Face* propone paulatinamente desde sus páginas la recuperación de la ilustración gráfica. Aunque no olvidemos que su primer número tan sólo contiene

133 Véase Lawrence Zeegen, 2008, p 18-21.



Fig. 179: Stian Hole, *Den gamle mannen og hvalen*, 2005.

una imagen no fotográfica, se trata de una ilustración de Ian Wright (1953), quien pronto empieza a emular analógicamente los resultados digitales, abriendo un interesante campo de investigación.

La tecnología en estos momentos se encuentra en su infancia, Apple, fundada en 1976, debe esperar hasta 1984 para lanzar al mercado un modelo de ordenador personal decididamente orientado hacia los ilustradores y diseñadores, y no es hasta 1987 cuando aparece el primer monitor capaz de mostrar 256 colores. En 1990 sale al mercado la primera versión de *Photoshop* creada para Adobe por los hermanos Thomas y Jhon Knoll. Aunque, el elevado precio del primer software lleva a muchos ilustradores a trabajar con las fotocopiadoras láser a color que permiten escanear originales, distorsionar su forma, alterar colores, crear positivos y negativos y un sinfín de posibilidades de manipulación de imágenes emulando las que ofrece el programa de retoque digital más popular. Andrew Coningsby director de la agencia

de ilustración *Debut Art* con oficinas en Londres, New York, Amsterdam, Frankfurt y Sidney relaciona esta emergente tecnología con el regreso al collage de los ilustradores.

Conviene aclarar que el collage digital, tiene poco que ver con el analógico, ya que los procedimientos ofrecidos por las herramientas digitales abren nuevas posibilidades expresivas, de modo que la fotografía, el dibujo y la pintura se funden generando un nuevo lenguaje plástico que va más allá del recorte y ensamblaje de elementos. No deja de ser significativo que el prestigioso fotógrafo Andy Martin abandone a mediados de los ochenta la fotografía para empezar a crear ilustraciones digitales, caracterizadas por la hibridación de técnicas, marcando junto a Wright el nuevo rumbo. En la actualidad son muchos los ilustradores que recurren al collage tanto en su versión analógica, digital como híbrida, entre ellos podemos citar a Paul Burgess (1961?), Shonagh Rae, McFaul (1963?), Stian Hole (1969) o Sara Fanelli (1969), así como los estudios New (1999), Peepshow (2000) y Faile (2003); mientras que en España destacan Isidro Ferrer (1963) y Pep Montserrat (1966).

En los años finales del siglo XX Graham Rounthwaite, desde el puesto de director de arte en *The Face* renueva, una vez más, el aspecto gráfico de la publicación. Para ello cuenta con un grupo de ilustradores ampliamente formados en el ámbito de la creación digital, entre los que se encuentran Jasper Goodall (1973), o el estudio, ya mencionado, New, a los que da absoluta libertad creativa.¹³⁴ Mientras, al otro lado del Atlántico, John Hersey (1959) y J. Otto Seibold (1960) portan el estandarte de la renovación digital en los Estados Unidos. Ésta viene marcada por la integración de los entornos vectoriales y los programas de retoque digital o bien de emulación de herramientas analógicas que en un principio estaban absolutamente disociados. De modo que el grafismo vectorial inicialmente asociado a la infografía y al diseño gráfico, en general, amplía sus campos

134 Véase Lawrence Zeegen, *Ibidem*, p 26.



Fig. 171: Isabelle Vandenabeele, *Een griezelmeisje*, 2006.

de actuación. Por otra parte los resultados hiperrealistas, surgidos cuando se lanzaron las primeras aplicaciones de edición de imagen, empiezan a quedar relegados, y a principios del siglo XXI se utilizan con mayor flexibilidad. Como consecuencia de todo ello se produce la renovación gráfica en el ámbito de la imagen vectorial, que podemos apreciar en el trabajo de ilustradores como Ellen McAuslan (1968), Catalina Estrada (1974), Charlene Chua (1975), Birgit Amadori (1977), Petra Stefankova (1978), Jan Willem Wennekes (1979) conocido como Zeptonn, Jon Burgerman (1979), Cristiano Siqueira (1983), Glitschka Studios (2002) o los españoles Iker Ayestarán (1976) y Mar Hernández (1980), conocida como Malota.

Actualmente las nuevas formas de la ilustración se orientan hacia una sutil combinación de técnicas analógicas con medios digitales que conviven en las publicaciones tanto con ilustraciones realizadas

íntegramente mediante técnicas tradicionales, como puedan ser la acuarela o la tinta, así como con aquéllas que recurren únicamente a los procesos digitales.

Tal vez lo más sorprendente de la ilustración contemporánea sea la recuperación de medios de impresión tradicionales para la ejecución de ilustraciones destinadas a ser reproducidas mediante offset o incluso distribuidas en medios digitales. En este aspecto destaca la obra de Isabelle Vandenabeele (1972) que, siguiendo la estela de los veteranos Antonio Frasconi (1919) o John Lawrence (1933), realiza linograbados al igual que otros artistas como Benoit Jacques (1958) o Joelle Jolivet (1965). Vandenabeele, consciente de que el cromatismo de sus estampas pierde intensidad utilizando los medios habituales, introduce un nuevo procedimiento para la reproducción mediante offset de sus estampas que le permite potenciar la viveza del color y los juegos de superposición de tintas. Todavía más reciente es la tendencia por recuperar mediante herramientas digitales el lenguaje de la más antigua técnica de reproducción, la xilografía, acercarse al grafismo del grabado calcográfico o emular los efectos producidos en la primeras litografías, tal y como podemos apreciar en la obra de artistas como Günter Mattei (1947), Taro Miura (1968) u Oyvind Torseter (1972), por citar sólo algunos.

Lo que queda claro es que en la actualidad existe un notable interés por recuperar técnicas tradicionales de producción y reproducción de imágenes, por investigar sus posibles hibridaciones con los medios digitales y, por supuesto, por seguir avanzando en el ámbito de la imagen netamente digital, medio en el que los avances de las herramientas se suceden vertiginosamente.

Conclusiones

Como idea fundamental y concluyente podemos afirmar que las claves de la evolución de la ilustración han estado marcadas por ciertos hechos determinantes que nos atrevemos a definir como hitos que cambian el curso y discurso de su historia. Como respuesta a los objetivos propuestos en la introducción, presentamos a modo de conclusiones una síntesis de la evolución de esta disciplina cuyo eje gira en torno a la incidencia de los diferentes medios de reproducción con los que ha contado la ilustración y como éstos han afectado a su gráfica y su modo de operar.

Hemos comprobado como hasta la llegada de la imprenta el libro permanece recluido en los monasterios y la corte, de donde salen obras que deben gran parte de su valor al aspecto gráfico de sus cuidados elementos decorativos y en especial a sus ilustraciones o miniaturas, esenciales para analizar adecuadamente y entender el arte de la Alta Edad Media. Obras únicas pintadas a todo color que condicionarán sin duda el propio lenguaje de la ilustración impresa en sus inicios. Sin embargo, como hemos demostrado, es gracias a su salida de los monasterios y a las transformaciones sociales vividas a partir del siglo XIV, que se empiezan a producir cambios significativos en los contenidos y las formas del libro; los ilustradores abandonan la representación simbólica y pasan a expresar fielmente aquello que ven, introducen la perspectiva y establecen las proporciones, cuidando tanto el aspecto informativo como el estético, con lo que se constata un primer gran paso en la evolución de los modos de representación y comunicación. No obstante, la ilustración tiene una baja repercusión social debido a que su uso se encuentra ligado de manera exclusiva al libro, que conviene recordar, es un producto de uso restringido.

Poco antes del invento de la imprenta, con el surgimiento del libro xilográfico, la ilustración se ve influida por las miniaturas, como podemos apreciar en las xilografías coloreadas a mano. Pero hacia finales del siglo XV la ilustración se desprende poco a poco del color, su línea se hace más fina y modulada y se introducen las tallas cruzadas para generar volúmenes y contrastes en busca de un lenguaje propio basado en los valores tonales que van del blanco al negro, siendo la técnica y sus condicionantes productivos determinantes en esta evolución. La ilustración descubre su capacidad para agitar la conciencia popular, tal como hemos visto en el episodio de las convulsas revueltas religiosas; esto supone el primer aviso del poder de la imagen reproducida. Queda así cerrado un nuevo ciclo en la evolución de la ilustración marcado por el carácter que imprime a sus formas el medio de reproducción del que se hace uso.

Al abandonar el periodo incunable, la ilustración desarrolla unas formas más claras y precisas gracias a las técnicas sobre metal que empiezan a emplearse a mediados del siglo XVI, y que permiten un mayor grado de detalle en el dibujo. Al mismo tiempo, se producen cambios en el propio pensamiento que derivan hacia otras formas de representación. La ilustración se libera de la servidumbre de imitar a la naturaleza con el fin de potenciar su capacidad para transmitir conocimiento, y genera un sinfín de nuevas fórmulas gráficas de carácter esquemático, diagramático, alegórico y metafórico entre otros, que son determinantes en disciplinas como la medicina, la astronomía o la mecánica, para las que el conocimiento artístico ha sido el cimiento que ha permitido su formalización y consolidación. De modo que la ilustración, hasta ahora fundamentalmente descriptiva y narrativa, amplía sus funciones en el ámbito del conocimiento con notables repercusiones sociales.

Las nuevas inquietudes intelectuales generan nuevas representaciones con otras soluciones plásticas. Para ello se basan en el percibir analítico y la abstracción de formas claras y precisas, cuya principal finalidad es la eficacia comunicadora, de manera que la ilustra-

ción entra en un nuevo nivel de abstracción que no había conocido hasta el momento. Se produce un tránsito, de la mera observación y descripción de los fenómenos, a la comprensión de los mismos y la representación de su funcionamiento que acaba consolidándose en la Ilustración, periodo en el que también surge como antagonismo la representación netamente recreativa cargada de elementos decorativos. Si bien es cierto que la ilustración siempre ha compartido diferentes propósitos es en este periodo cuando se ven distanciados de una manera más notable, ya que los estilos gráficos, que sirven a cada uno, se desarrollan en direcciones diametralmente opuestas. Así pues en esta época se cierra un tercer ciclo en la evolución de la ilustración, abriéndose el camino, también, al surgimiento de distintos estilos gráficos que se ajustan a los diferentes temas.

Hemos comprobado como la revolución industrial trae consigo un sinfín de avances tecnológicos que permiten la difusión masiva de la imagen. Inicialmente la talla a contrafibra hace posible la incorporación de la imagen en la prensa diaria y posteriormente la litografía permite incrementar de manera exponencial la presencia de la ilustración en la sociedad, convirtiéndose al mismo tiempo en reclamo publicitario, una nueva función que hasta ahora no había desempeñado con tan rotunda claridad. A partir de entonces la imagen resultará imprescindible en una amplia gama de productos impresos. Junto a este trascendental cambio en el modo de operar de la imagen y su alcance social, sus formas se renuevan por completo gracias a la policromía y al nuevo registro gráfico que permiten los materiales empleados sobre la piedra, al tiempo que se amplía el acceso al campo de la creación gráfica debido a la sencillez del nuevo procedimiento. Se completa de este modo una nueva fase evolutiva en la que cabe destacar el papel de la imagen impresa como medio de comunicación de masas de primer orden.

Hemos expuesto que hacia el año 1930 la fotografía se impone definitivamente como principal recurso para ilustrar periódicos y revistas, ganándole terreno a la ilustración gráfica en los reclamos publicita-

rios. Sin embargo, hemos podido constatar que su auge no implica necesariamente el declive de la ilustración gráfica, más bien al contrario; pues la multiplicación exponencial de la imagen en los medios provoca, en parte, que ésta aumente también su presencia pese a competir con aquélla. Por otro lado el registro realista conquistado por la fotografía empuja a la ilustración gráfica a reinventar sus formas, contando además con la ventaja añadida de la fotomecánica y el nuevo sistema de reproducción offset que permiten reproducir imágenes creadas con cualquier técnica. No hay que olvidar, por otra parte, que el registro realista de la fotografía no siempre es el más conveniente para la comunicación que en ocasiones debe ser sintética, alegórica o estereotipada. Con ello la ilustración gana importantes cotas de libertad plástica pero, al mismo tiempo, convertida en un producto de consumo rápido, entra en una desaforada carrera por renovar sus formas, que se vuelven caducas en lapsos de tiempo cada vez más breves.

Justo antes de la irrupción de la tecnología digital podemos fijar la quinta fase en la evolución de esta disciplina. La última corresponde como es obvio a la propiciada por estas tecnologías. Como hemos expuesto, ciertamente es complejo determinar el grado de alcance de los cambios que se están introduciendo en las formas de operar de la ilustración, debido principalmente a su proximidad en el tiempo. Sin embargo, sí podemos detectar un creciente interés por recuperar algunos sistemas tradicionales de creación e impresión, al tiempo que notables mejoras en los recursos digitales y una marcada tendencia por trabajar en la hibridación de ambos.

Por otra parte, el nuevo medio de difusión, que es Internet, y sus múltiples aplicaciones para terminales móviles está propiciando el nacimiento de un nuevo tipo de ilustración a medio camino entre la imagen estática y la animada que implica además un nuevo modo de entender la interrelación entre texto e imagen, es por ello que en la introducción de esta tesis anunciábamos las semejanzas entre el presente momento y la revolución que supuso en su día el nacimiento de

la imprenta. En cualquier caso, la repercusión de estos cambios es algo que solo el tiempo determinará.

Estamos convencidos y hemos demostrado que la ilustración, cuya evolución está íntimamente ligada a los progresos de los medios de reproducción de los que dispone y a los avances sociales, contribuye al mismo tiempo a unos y otros, gracias a su capacidad para generar y divulgar ideas.

Consideramos que el análisis de las obras aquí presentadas nos lleva a conocer en primera instancia el papel que desempeña la ilustración en la sociedad y esperamos que este esfuerzo de documentación haya resultado útil para apreciarla. Estamos convencidos de que sólo desde la justa valoración de esta disciplina, que tiene tan hondo calado y presencia social, podemos contribuir a su progreso y en consecuencia a la mejora de nuestra sociedad.

Así mismo pensamos que nuestra mayor aportación es reunir una serie de reflexiones que, en correspondencia con las demás disciplinas artísticas y desde la consideración del papel de la imagen impresa, aborda diferentes aspectos de la ilustración gráfica ayudando a entender su evolución marcada por una extraordinaria riqueza plástica y temática.

Somos conscientes del carácter aproximativo de nuestro estudio, condicionado por los diferentes aspectos ya mencionados, así como por nuestra decisión de centrarlo en la evolución de la ilustración en relación a los medios de reproducción, así pues, deseamos que sea entendido como un punto de partida susceptible de ser revisado y, por supuesto, ampliado. En cualquier caso, confiamos en que sea de ayuda para futuras investigaciones por cuanto que supone una posibilidad más para abordar el estudio de esta disciplina.

Bibliografía

Adorno, Theodore: *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004.

Amades, Joan: *Apunts d'imagineria popular*, Arxiu de Tradicions Populars, Barcelona, 1983.

Amar, Jean: *Fotoperiodismo*, La Marca, Buenos Aires, 2005.

Applebaum, Stanley: *Simplicissimus: 180 satirical drawings from the famous German weekly*, Dover Publications, New York, 1975.

Aracil, Alfredo: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Plaza Edición, Madrid, 1998.

Argan, Giulio Carlo: *El arte moderno 1779-1970*, Fernando Torres, Valencia, 1976.

Arnaldo, Javier: *Las vanguardias históricas (1)*, Historia 16, Madrid, 1993.

Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1979.

AA.VV.: *El reportaje fotográfico*, Salvat, Barcelona, 1976.

AA.VV.: *Vanguardias artísticas I y II*, Salvat, Barcelona, 1991.

AA.VV.: *Diccionario de pintura*, Larousse Planeta, Barcelona, 1996.

AA.VV.: *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Ministerio de cultura, Madrid, 1989.

Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000.

Barbier, Frédéric: *Historia del libro*, Alianza, Madrid, 2005.

Baricco, Alessandro: *Los bárbaros*, Anagrama, Barcelona, 2009.

Barnicoat, John: *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Barrero, M.: “Sátira, intromisión y transgresión. El humor como atentado gráfico”, en VV. AA., *Morfología del humor II*. Fabricantes. Jornadas de Estudio y Análisis del Humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la Cotidianidad, Padilla Libros Editores y Libreros, Sevilla, 2007.

Barthes, Roland: *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971.

Baudelaire, Charles: *Lo cómico y la caricatura*, La balsa de la Medusa, 25, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.

Beaumont, Newhall: *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Benjamin, Walter: “Historia y coleccionismo: Edward Fuch”, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973.

Berger, J.: *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

Blanchard, G.: *La letra*, Ceac, Barcelona, 1988.

Bland, David: *A history of book illustration. The illuminated manuscript and the printed book*, Faber and Faber, Londres, 1958.

Bologna, Giulia: *Manuscritos y miniaturas. El libro antes de Gutenberg*, Madrid, Anaya, 1994.

Bornemann, R.; Searle, R.; Roy, CL.: *La Caricature Art et Mnifeste du XVIè siècle à nos jours*, Skira, Genève, 1974.

Boronowski, Jacob: *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*, Gedisa, Barcelona, 1997.

Bozal, Valeriano: “El siglo de los caricaturistas” en *Historia del Arte*, vol. 40, Historia 16, Madrid, 1989.

Bozal, Valeriano (y otros): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. I)*, Visor, Madrid, 2000.

Budge, E. A. Wallis: *El libro egipcio de los muertos*, Ed. Sirio, Málaga, 2007.

Burke, Peter: *Historia social del conocimiento*, Barcelona, Paidós, 2002.

Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

Calabrese, Omar: *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.

Calkins, Robert G.: *Illuminated Manuscripts of the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, New York, 1983.

Calvera, A.: *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos para un polémica que viene de lejos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Carrete Parrondo, J.; Giralt-Miracle, D.: *Amor por la letra*, Real Academia de Bellas artes de San Fernando, Madrid, 1993.

Cebrián Herreros, Mariano: *Géneros informativos audiovisuales*, Ciencia 3, Madrid, 1992.

Champfleury, Jules: *Histoire de la caricature moderne*, Dentu, París, 1885.

Chamrberlain, Walter: *Grabado en madera*, Hermann Blume, Madrid, 1988.

Chateau, Jean: *Las fuentes de lo imaginario*, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Universitarias, México, 1972.

Christ, Richard: *Simplicissimus 1896/1914*, Rütten & loening, Berlín, 1972.

Cogollos Van Der Linden, J. N.: *El Rótulo. El Paisaje Comercial Europeo*, Euroeditions, Madrid, 2009.

Columba, Ramón: *Qué es la caricatura*, Columba, Buenos Aires, 1959.

Crespo de Lara, P.: *La prensa en el banquillo. 1966/1977*, Fundación AEDE, Madrid, 1998.

Cuenca, Humberto: *Imagen literaria del periodismo*, Cultura Venezolana, Caracas, 1961.

Daguerre, L. J. M.: *The History of the Diorama and the Daguerretype*, Dover Publishers, New York, 1968.

Dahl, Svend: *Historia del libro*, Alianza, Madrid, 1987.

David S. Kerr: *Caricature and French political culture 1830-1848: Charles Philipon and the illustrated Press*, Clarendon Press, Oxford, 2000.

De la Flor, Fernando R.: *Barroco*, Cátedra, Madrid, 2002.

De la Mota, Ignacio: *Enciclopedia de comunicación, Tomo 2*, Limusa, Noriega Editores, México, 1994.

De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Barcelona, 2008.

Dempsey, Amy: *Estilos, escuelas y movimientos*, Blume, Barcelona, 2008.

Dondis, Donis A.: *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Draaisma, Douwe: *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*, Alianza, Madrid, 1998.

Dragnic, Olga: *Diccionario de comunicación social*, Panapo, Venezuela, 1994.

Dragoevich, A.: *El Mundo Árabe y su imagen en los medios*, Comunica, Madrid, 1994.

Dube, Wolf-Dieter: *Los Expresionistas*, Destino, Barcelona, 1997.

Durán-Sampere, Agustí: *Grabados populares españoles*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.

Eder, Josef Maria: *History of Photography*, Dover, New York, 1976.

Einsenstein, Elizabeth: *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna Europea*, Akal, Madrid, 1994.

Eisner, Lotte H.: *La pantalla demoníaca*, Cátedra, Madrid, 1996.

Elger, Dietmar: *Expresionismo*, Taschen, Köln, 2007.

Escolar Sobrino, Hipólito: *Historia del libro*, Pirámide-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988.

Esteve Botell, Francisco: "El grabado en la ilustración del libro", *Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*, C.S.I.C., Madrid, 1948.

Esteve Botey, Francisco: *Historia del grabado*, Aprendiz, Labor, Madrid, 1997.

Febvre, Lucien; Martin, Henri-Jean: *La aparición del libro*, Hispano-Americana, México, 1962.

Fioravanti, Giorgio: *Diseño y reproducción*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

Freund, Gisèle: *La Fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

Friedländer, Max J.: *Der Holzschnitt*, Vierte Auflage, Berlín, 1970.

Gallego, Antonio: *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid, 1979.

García Felguera, María de los Santos: *Las vanguardias históricas (2)*, Historia 16, Madrid, 2000.

Gargurevich, Juan: *Géneros periodísticos*, Belén, Quito, 1982.

Gaur, Albertine: *Historia de la escritura*, Pirámide-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1990.

Gervais, Thierry: "Photographies de presse?", *Études photographiques*, n°16, mai 2005,

Goldstein, R. J. : *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*, The Kent State University Press, Kent, 1989.

Goldstein, R. J. : *The persecution and jailing of political caricaturist in nineteenth-century Europe (1815-1914)*, vol. 9, Media History, 2003.

Gombrich, E.H.: " The Experiment of Caricature ", *Art and illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, New Jersey, 1972.

Gombrich, E.H.: *La historia del arte*, Phaidon, London, 1997.

Gombrich, E.H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seis Barral, Barcelona, 1968.

Gombrich, E.H.: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Debate, Barcelona, 2003.

Gómez de Liaño, Ignacio: *El idioma de la imaginación*, Tecnos, Madrid, 1992.

Gómez Isla, José: *Fotografía de creación*, Nerea, Donostia, 2005.

González García, José María: *Metáforas del poder*, Alianza, Madrid, 1998.

González, J. I.: *El cartel republicano en la Guerra Civil española*, R&R Creativos, Madrid, 1993.

Götz, A.: *Toulouse-Lautrec. Obra gráfica completa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Goubert, P.: *Louis XIV el vingt millions de Français*, Fayard, Paris, 1966.

Gubern, Román: *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Hamilton, George Heard: *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*, Cátedra, Madrid, 1993.

Haskell, Francis: *La historia y sus imágenes*, Alianza, Madrid, 1994.

Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*, Guadrarrama / Punto Omega, Madrid, 1978.

Heller, Steve; Chwast, Seymour: *Illustration. A visual history*, Abrams, New York, 2008.

Hind, A. M.: *A History of Engraving & Etching from the 15th century to the year 1914*, Dover Publications, New York, 1963.

Hofmann, Werner: *La Caricature de Léonard à Picasso*, Gründ et Somogy, París, 1958.

Ingo, F. Walter; Wolf, Norbert: *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 al 1600*, Taschen, Madrid, 2003.

Ivins, W. M. Jr.: *Prints and books*, Harvard University Press, Cambridge, 1927.

Ivins Jr, W. M.: *Imagen impresa y conocimiento, análisis de la imagen prefotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Keim, Jean A.: *Historia de la fotografía*, Oikos-tau, Barcelona, 1971.

Kenneth, Sidwell: *Reading Medieval Latin*, Cambridge University Press, 1995.

Klein, Robert: *La forma y lo inteligible*, Taurus, Madrid, 1982.

Kogan, Jacobo: *Filosofía de la imaginación*, Paidós, Buenos Aires, 1986.

Labarre, Albert: *Historia del libro*, Siglo veintiuno editores, México DF, 2002.

Laguna, Platero, A.: "El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social", *Revista Científica de Información y Comunicación*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

Lara Peinado, Federico: *EL Libro de los Muertos*, Tecnos, Madrid, 2009.

Laurent, Baridon; Martial Guéron: *L'Art et l'histoire de la caricature. Des origines à nos jours*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2006.

Leyra, Ana María; Mataix, Carmen: *Arte y Ciencia: una visión especular*, La Palma, Madrid, 1992.

López Piñero, José María: “La ilustración anatómica desde el Renacimiento al siglo XX”, *La imagen del cuerpo humano*, Ediciones Digitales, Universitat de Valencia, Valencia, 1999.

Lyons, Martyn: *Libros. Dos mil años de historia ilustrada*, Lunweg, Barcelona, 2011.

Mackworth-Praed, B.: *The Book of Kells*, Ebury Press, United Kingdom, 2008.

Malean, Ruari: *Manual de tipografía*, Herman Blume, Madrid, 1987.

Manniche, Lise.: *El arte Egipcio*, Alianza, 1997, Madrid.

Martín Aguado, José: *Fundamentos de tecnología de la información*, Editorial Pirámide, España, 1978.

Martín, E.; Tapiz, L.: *Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas*, Don Bosco, Biblioteca Profesional EPS, Barcelona, 1981.

Martín Montesinos, José Luis, Mas, Hurtuna, Montse: *Manual de tipografía, del plomo a la era digital*, Campgràfic editors, Valencia, 2001.

Martín, E.: *La composición en artes gráficas*, Edebé, Barcelona, 1974.

Martin, Henri-Jean: “La imprenta”, *Historia de la comunicación, vol. 2*, Bosh Casa, Barcelona, 1992.

Martínez Moro, Juan: *Ilustrar lo sublime. El concepto de lo sublime y la técnica del claroscuro en la ilustración del libro clásico: Jonh Flaxman, Henry fuseli y Jonh Martin*, Leioa, 1996.

Martínez Moro, Juan: *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Tera, Gijón, 2004.

Masotta, Oscar: *Técnica de la historieta*, Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires, 1967.

McCloud, S.: *Entender el cómic*, Astiberri, Bilbao, 2005.

McLuhan, Marshall: *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, Planeta, Barcelona, 1985.

Meggs, Philip. B.; Purvis, Alston W.: *Historia del diseño gráfico*, R.M. Verlag, Barcelona, 2009.

Melot, Michel: *L'oeil qui rit. Le Pouvoir comique des images, l'office du livre*, Fribourg, 1975.

Melot, Michel; Griffiths, Anthony; Field, R. S.: *El Grabado, Historia de un Arte*, Skira-Carroggio, Barcelona, 1981.

Merino, A.: *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003.

Mogin-Martin, R.: "La monarquía española según la revista El Jueves: análisis de la antología Tocando los Borbones", en VV. AA., *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*, Université Paris X-Nanterre, Nanterre, 2006.

Mogollón, Mery; Mosquera, Cira: *La caricatura política en la campaña electoral venezolana*, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Comunicación Social, Venezuela, 1978.

Munari, B.: *Artista y designer*, Fernando Torres, Valencia, 1974.

Nebehay, Christian M.: *Ver Sacrum, 1898-1903*, Rizzoli, New York, 1977.

Panofsky, Erwin: *Idea*, Cátedra, Madrid, 1984.

Panofsky, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1975.

Panofsky, Erwin: *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Forma, Madrid, 1982.

Papillon, Jean-Michel: *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Éditions des Archives Contemporaines, París, 1766.

Pérez-Sánchez, Alfonso E.: *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Fundación Juan March, Madrid, 1988.

Perfect, Christopher: *Guía completa de la tipografía*, Blume, Barcelona, 1994.

Pevsner, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2003.

Picón, J. O. : *Apuntes para la historia de la caricatura*, Establecimiento tipográfico Caños1, Madrid, 1877.

Ramírez, J. A. (y otros): *Historia del Arte*, Anaya, Madrid, 1983.

Ramírez, Juan A.: *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1992.

Ramón y Cajal, Santiago: *Obras literarias completas*, M. Aguilar, Madrid, 1947.

Raventós, J.M.: *Cien años de publicidad española: 1899-1999*, Mediterranea Books, Barcelona, 2000. ISBN 8493170305.

Rico Camps, Daniel: *Las voces del románico*, Nausicaä, Murcia, 2008.

Rockwell, Norman: *My adventures as an Illustrator*, Harry N. Abrams, New York, 1988.

Salisbury, Martin: *Ilustración de libros infantiles*, Acanto, Barcelona, 2005.

Sánchez Guzmán, J. R.: *Breve historia de la publicidad*, Forja, Madrid, 1982.

Satué, E.: *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*, Siruela, Madrid, 2007.

Satué, E.: *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Alianza, Madrid, 1997.

Satué, E.: *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza, Madrid, 1988.

Seoane, M. C.; Sáiz, M. D.: "Historia del periodismo en España", *El siglo XX: 1898-1936*, Alianza, Madrid, 1998.

Serra, Josep Maria: La irrupción del infografismo en España, *Revista Latina de Comunicación Social* (11). (Consulta 19 de agosto 2009). Disponible en <http://www.ull.es/publicaciones/latina>

Shiner, Larry: *La invención del arte*, Paidós Estética 36, Barcelona, 2010.

Soguez, Marie-Loup: *Diccionario de historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2003.

Spencer, H.: *Pioneros de la tipografía moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

Stafford, Barbara María: *Body criticism. Imaging the unseen in Enlightenment Art and Medicine*, MIT Press, Massachusetts, 1997.

Steinberg, S. H.: *Five hundred years of printing*, The British Library & Oak Knoll Press, London, 1996.

Steiner, George: *Errata*, Siruela, Madrid, 1998.

Strawson, P.F.: “Imaginación y percepción”, *Libertad y Resentimiento*, Paidós, Barcelona, 1995.

Sutton, Albert: *Concepción y confección de un periódico*, Rialp, Madrid, 1963.

Svend, D.: *Historia del libro*, Alianza, Madrid, 1985.

Talbot, William Henry Fox.: *The pencil of Nature*, Image, 1959.

Tamayo, Evora: *La caricatura editorial*, Pablo de la Torriente, Cuba, 1988.

Temple, Robert K.G.: *El genio de China. Cuna de los grandes descubrimientos de la humanidad*, Debate-Círculo de Lectores, Madrid-Barcelona, 1987.

Tomás, Facundo: “Escrito, Pintado”, *Dialéctica entre escritura e imágenes en la confrontación del pensamiento Europeo*, Visor, Madrid, 1998.

Torres, Ildemaro: *El humorismo gráfico en Venezuela*, Maraven, Venezuela, 1982.

Tubau, I.: *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Mitre, Barcelona, 1987.

Vigostki, L.S.: *La imaginación y el arte en la infancia*, Akal, Madrid, 1982.

Villafañe, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1985.

Walther, Ingo F.; Norbert Wolf: *Codices Illustres: The world's most famous illuminated manuscripts, 400 to 1600*, TASCHEN, Köln, 2005.

Wechsler, Judith: *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, Londres et new York, Thames and Hudson, 1982.

Weitzmann, Kurt: *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de iluminación de textos*, Nerea, Madrid, 1990.

Weitzmann, Kurt: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, George Braziller, New York, 1977.

Westheim, Paul: *El grabado en madera*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Wigam, Mark: *Pensar visualmente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Wilkinson, Richard. H.: *Cómo leer el arte egipcio*, Crítica, Barcelona, 1995.

Yarza Luaces, Joaquín: “Jan van Eyck”, *El Arte y sus creadores*, Historia 16, Madrid, 1994.

Zapater y Jareño, Justo: *Manual de fotolitografía y fotograbado. En hueco y en relieve*, De G. Estrada, Madrid, 1882.

Zeegen, Lawrence: *Ilustración digital. Una clase magistral de creación de imágenes*, Promopress, Barcelona, 2007.

Zeegen, Lawrence; Crush: *Principios de ilustración*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Zigrosser, Carl: *The book of fine prints. An antology of printed pictures and introduction to the study of Graphic Art in the west and in the East*, Peter Owen Limited, London, 1956.

Ziv, A.; Diem, J. M.: *El sentido del humor*, Deusto, Bilbao, 1993.

Pdf creado para impresión
el 10 de abril de 2012.

Un día como hoy, en 1970,
Paul McCartney anunció
que abandonaba The Beatles

