



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



DE LAS ILUMINACIONES MEDIEVALES AL LIBRO
CONCEPTUAL

CLAVES PARA UNA CONSTANTE INNOVACIÓN DE LA
COMUNICACIÓN EDITORIAL A TRAVÉS DEL LIBRO

Tesis para optar el Grado de Magister en Humanidades
Presentado por:

Rosa Gonzales Mendiburu

San Miguel, Julio 2006



SUMARIO

Introducción.	
Capítulo 1: El libro como objeto gráfico.	12
1.1. Breve recorrido por la historia del libro.	13
1.1.1. La escritura.	14
1.1.2. El soporte.	23
1.1.3. Técnicas y artes editoriales.	31
1.2. La constitución del libro.	42
1.2.1. La construcción tipográfica.	43
1.2.2. La composición de la página.	47
1.2.3. Los contenidos visuales.	49
1.2.4. Funciones y estética de la ilustración.	51
Capítulo 2: Las iluminaciones medievales.	60
2.1. El paso del rollo manuscrito al códice.	63
2.2. La organización y el sentido.	65
2.2.1. Las iniciales.	68
2.2.2. La ornamentación.	73
2.2.3. Autonomía y dependencia de la ilustración.	76
2.2.4. La composición integrada.	80

2.3. El proceso creativo.	83
2.3.1. Los creadores.	83
2.3.2. La creación y la visión del mundo.	87
2.3.2.1. El manuscrito bizantino.	87
2.3.2.2. Comentario del Apocalipsis del Beato de Liébana.	89
2.3.2.3. Los libros de Las horas.	92
2.3.2.4. Los manuscritos Hebreos.	95
2.3.2.5. Los cuentos de Canterbury.	96
Capítulo 3: Hacia una didáctica de las interacciones gráficas actuales.	98
3.1. Las características de la formación gráfica en la Facultad de Arte.	100
3.2. Diseño Editorial en la Especialidad de Diseño Gráfico: el libro.	106
3.2.1. Los referentes estratégicos para el libro visual.	108
3.2.1.1. El caligrama.	109
3.2.1.2. La poesía visual.	110
3.2.1.3. La tipografía semántica.	111
3.2.1.4. El reciclaje de estéticas.	111
3.2.1.5. La estética conceptual.	112
3.2.1.5.1. Uso no convencional de la Tipografía.	116
3.2.1.5.2. Ruptura de la retícula.	116
3.2.1.5.3. La Fotografía.	117
3.2.2. Los Proyectos de Libro Visual.	118
Conclusiones.	124
Bibliografía.	127



INTRODUCCIÓN

A través de esta investigación, se propone una reflexión sobre la constitución del libro a partir de la interacción texto – imagen, para fundamentar el actual proceso de innovación gráfica de la estética del libro y enriquecerlo por la integración de recursos tipográficos y plásticos que provienen de diferentes etapas y realizaciones de la historia del libro.

La investigación de la problemática conduce a enfocar varias etapas importantes de la historia del libro, cuyos productos relevantes fueron objeto de estudio e interpretación, para valorar su potencial de co-significación comunicativa: las iluminaciones medievales, las propuestas tipográficas de “Arts and Crafts”, las carátulas de Carson fueron algunos de ellos. Su análisis permitió explorar las relaciones del arte gráfico con el libro a través de la interacción e integración de la tipografía con la imagen plástica y proporcionar a la formación de diseñadores gráficos de la Facultad de Arte la información necesaria para asignar un rol cada vez más significativo a la imagen y a los gráficos en la comunicación editorial.

El cumplimiento del primer objetivo es posible al determinarse e interpretarse desde el punto de vista de la capacidad comunicativa y significante, el eje de constitución y funcionamiento de la página del libro, es decir el conjunto de interacciones

entre el texto tipográfico y la imagen plástica. Asimismo, al analizarse diferentes fenómenos históricos de interacción e integración entre el texto y la imagen editorial, hasta llegar a la comprensión y enriquecimiento de la creación actual del libro. Ello hizo posible evaluar las tendencias actuales de la composición del libro, indicando las pautas del posible desarrollo de la estética editorial y así crear y aplicar estrategias de composición de libros para la innovación constante de la interacción texto – imagen, en los cursos de Diseño Gráfico de la Facultad de Arte, lo que constituye el segundo objetivo de la investigación.

La investigación tuvo como punto de partida la evaluación de la actual situación del libro, donde - además de una tradición relativamente estable de la legibilidad clara y transparente del soporte de la información y comunicación – se pone de manifiesto una tendencia alternativa, cada vez más fuerte: la provocación de los sentidos a través de la identidad material del libro. Esta tendencia se dio a conocer en el marco de la diversidad por la cual optan las editoriales hoy en día en la presentación de sus libros. Una diversidad que va a la par con la lectura compleja, con la provocación visual o con el carácter de objeto que pretende entablar una relación fuerte con la percepción.

Al observar esta situación, surgió la pregunta:

¿Cómo desterrar la monotonía visual y sus efectos tranquilizadores y unitarios en la composición de la página editorial, en una cultura caracterizada por el impacto visual y los valores emotivos de la comunicación, como parte de un proyecto universitario de formación gráfica?

Para el pensamiento gráfico y sus estrategias de creación y producción, responder a esta pregunta es fundamental. Si bien los autores escriben los textos o proponen gráficos o imágenes, son los diseñadores gráficos quienes “hacen” el libro, como construcción de sentido total, como estética, como objeto del deseo. Para ellos, el lenguaje visual es la clave de constitución del libro como signo global y autosuficiente.

Resulta que toda respuesta no puede pasar por alto la cuestión del libro, de su historia de vida y de sus tendencias actuales de desarrollo. Como tampoco puede pasar por alto el ordenamiento de los elementos que participan en la constitución

física del libro. En la perspectiva del Arte y Diseño Gráfico Editorial, la interacción texto – imagen, en el marco de determinado formato, es la clave de la cohesión visual y de la coherencia comunicativa del libro. No sólo da la pauta para la composición sino plantea las bases de una aproximación perceptiva a los sentidos constitutivos del libro, a la vez que hace de éste un objeto de placer, a través de una estética única, provocativa, rica en sentidos.

Una investigación que explora este territorio fundacional del libro aporta para el diseñador información y estrategias relevantes para su quehacer. Este es el tema del primer capítulo de la tesis.

Evidentemente, en este campo temático se han afincado las limitaciones asumidas de la investigación: se trata de la extensa información que proporciona la historia del libro sobre el tema investigado. Se plantea, en este sentido, un número reducido de referencias, consideradas básicamente desde el punto de vista de los cambios periódicos que han producido en la cultura del libro.

El segundo capítulo se centra en un fenómeno específico de la interacción texto – imagen: las iluminaciones medievales y su complejo proceso semántico. La opción se apoya en dos fundamentos: el carácter ejemplar del fenómeno de la interacción, puesto de manifiesto; y la “modernidad” de la solución medieval, para los libros y revistas actuales.

Las iluminaciones son obra de antiguos monjes que escribían e ilustraban los textos sagrados, en cuyas páginas se entrelazaban armónicamente tipografía y dibujo en color, con rasgos muy cercanos a la fuente primordial de inspiración, la naturaleza. Estos artistas medievales defendían su ideal al crear su propia realidad, su propia verdad, obtenida del ejercicio de interiorización, de donde se proyectaban hacia el lector con toda libertad y con toda su energía creadora.

Estos manuscritos siempre fueron considerados obras de arte, lo que es significativo para el horizonte de expectativas de índole estética. Su análisis proporciona información sobre las fuentes del valor expresivo y la riqueza estética de las iluminaciones, cuya evaluación es el punto de partida del tercer capítulo, dedicado a las búsquedas contemporáneas de significación gráfica en la existencia concreta del libro.

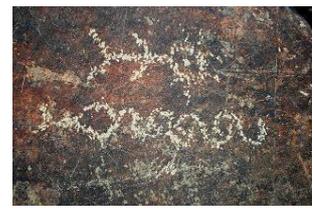
En el tercer capítulo, las conclusiones de la investigación se proyectan hacia el ejercicio formativo de diseñadores gráficos, en la Facultad de Arte de la P.U.C.P.

Se relata y evalúa una actividad didáctica, y se destaca que , para comunicar en igual medida en los niveles perceptivo, conceptual y afectivo, el lenguaje visual editorial debe explorar las fuentes de su híbrides, profundizando y aprovechando la interacción e integración entre la tipografía, el lenguaje icónico y el lenguaje plástico.

Al hacerlo, logrará llamar la atención, mantener alerta al lector; provocar e implicar al lector a participar activamente en la construcción de sentido. Es lo que pretende, por ejemplo, la poesía visual, el libro infantil, el libro de roles, la novela gráfica o el libro – objeto.

El libro actual, objeto de reflexión y producción editorial gráfica, requiere de un lector cómplice, activo, curioso e interesado. El Diseñador Gráfico formado en la P.U.C.P. le asigna este rol a través de las estrategias visuales de comunicación y lo fomenta en sus receptores, para que el libro cumpla con su papel culturalmente formativo.





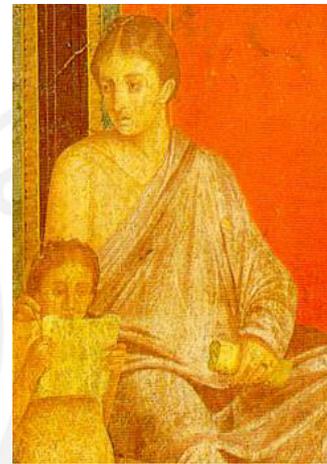
**EL ARTE DEL LIBRO:
DE LAS ILUMINACIONES MEDIEVALES AL GRAFISMO
POSTMODERNO**



CAPÍTULO 1:

El libro como objeto gráfico

Detalle de fresco: La educación de Dioniso.
Fresco de la Villa de los Misterios. Pompeya. 50-60
a.C.



¿Qué es el libro?, ¿Contenido de ideas, vehículo de información, expresión artística y cultural?. Durante más de cinco mil años, el ser humano ha transmitido su experiencia y conocimientos dejando signos sobre soportes tan diversos como el papiro, la arcilla, la seda, el papel, la piedra, etc., acumulados apasionadamente en los espacios mágicos de las bibliotecas, algunas legendarias, como las de Alejandría y Pérgamo, otras secretas, como las que los monasterios albergaban en la Edad Media.

De la copia a mano al libro impreso y de la imprenta a la difusión electrónica, el libro, nacido como proyecto humanista de preservación del saber del mundo, ha sido objeto de deseo para muchos y ha llevado las huellas de las diversas estéticas de la historia de la cultura, hasta identificarse simbólicamente con el destino de la humanidad.

Observar la naturaleza del libro es parte de la reflexión de todo artista y diseñador gráfico. Además, conduce a un proceso reflexivo sobre la misma construcción del conocimiento y sobre los vínculos que todo contenido entabla con su forma y con la intención de la comunicación.

El libro es, finalmente, la imagen de nosotros mismos, así como soñamos ser proyectados, con lo mejor de nosotros, hacia la reconstrucción del mundo a través del saber y de la imaginación. Puede cambiar de soporte o puede cambiar de estética, pero el impulso que le dio nacimiento es el mismo: el deseo de superación del ser humano a través de la memoria, venciendo los límites de espacio, tiempo o identidad.

Hoy en día se habla del libro impreso y del libro electrónico a través de una especie de confrontación, de la cual saldría perdiendo el libro impreso. En realidad, se contraponen dos soportes, pero en los dos casos, el libro sigue siendo imagen e información, sigue instalado en un espacio (esto sí, con características y posibilidades diferentes de acción), con sus interacciones internas (elementos tipográficos, estructuras compositivas, elementos y estructuras visuales), para entablar con el lector su interacción fundamental: la producción de sentido en el acto de la lectura.

Por esta razón, propongo una reflexión no sobre la desaparición del libro, (sin fundamentos), sino sobre la persistencia del libro y de aquellos elementos que recorren los siglos para integrarse a su estética actual, afines a una cultura donde pueden coexistir lo impreso y lo electrónico, los libros de textos y los libros visuales.

1.1. Breve recorrido por la historia del libro.

Para el pensamiento gráfico, la cuestión del libro, de su historia de vida y de sus tendencias actuales de desarrollo, es fundamental. Si bien los autores escriben textos, proponen gráficos o imágenes, hoy, son los diseñadores gráficos quienes “hacen” el libro, como construcción de sentido total, como estética, como objeto del deseo. Para ellos, el lenguaje visual es la clave de constitución del libro como signo global y autosuficiente.

Un breve acercamiento a la historia del libro permite identificar algunos de sus elementos que siguen funcionando, dando pie para nuevos desarrollos.

1.1.1. La escritura.

La historia del libro se relaciona con la historia de la escritura y se desarrolla en estrecha relación con la expresión gráfica, por la necesidad profundamente significativa de conservar y comunicar los conocimientos adquiridos.

Los hombres han iniciado la conservación física de las ideas con signos mnemotécnicos, puestos de manifiesto por pinturas rupestres y, más tarde, por objetos como quipus o monumentos funerarios. Estos signos son los antecedentes de los sistemas de signos de la escritura, la cual se inicia por el dibujo de los objetos que forman el tema de la comunicación. Las pictografías sólo representaban cosas concretas, lo que lleva al desarrollo de ideogramas, que permiten transmitir ideas. La representación gráfica de objetos concretos e ideas, situada en los mismos principios de la escritura, indica los vínculos que tiene con la comunicación.

La primera manifestación propiamente dicha de la escritura es la escritura Ideográfica, como la escritura Cuneiforme, por ejemplo, producida por un estilete de punta triangular con el que se marcaba la arcilla húmeda. O la Jeroglífica, la cual comenzó por figuras aisladas, para llegar luego a la escritura Hierática o Sacerdotal y a la Demótica o Popular¹.

Tablilla con escritura cuneiforme. Con estos signos fue escrito el "Poema del Muy Sabio o Atharasis", el más antiguo relato del diluvio. 61 -62 d.C.

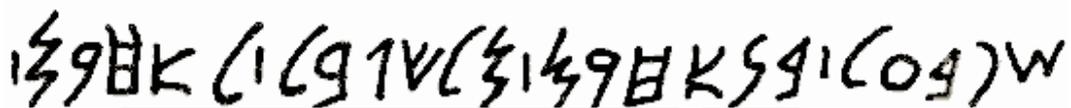


1 CLAIRBORNE. 1993: El Nacimiento de la Escritura.



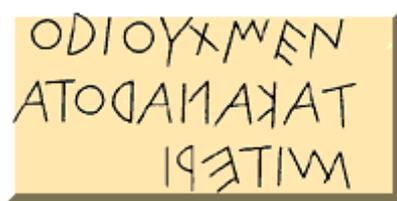
Escritura jeroglífica. Egipto 3000 a 2500 a.C.

La escritura Ideográfica no consignaba los elementos fonéticos de las palabras y el desarrollo de la escritura en el Occidente va a darse en esta dirección: reemplazar la escritura de las ideas por aquella de los sonidos, en la escritura Fonética. Al observarse que las palabras se componían de sílabas, se adopta un símbolo para cada sílaba, lo que produce la escritura simbólica. Las sílabas se descomponen en letras, consonantes y vocales, lo que condujo a la construcción de un símbolo para cada letra y produjo la escritura Literal o Alfabética. El primer alfabeto fonográfico fue creado por los egipcios, pero son los fenicios que lo difunden, luego de replantearlo, en la versión de Cadmo, de la cual derivarán otros alfabetos como por ejemplo el Hebreo, el Arameo y el Griego Primitivo que van a dar lugar al Alfabeto Latino y Ulfilano².



El sistema de escritura Fenicio es "consonántico" y estuvo en vigor desde el siglo XI a.C. al III d.C. El sentido de la escritura es de derecha a izquierda

Siglo V a.C: Epigrafía Griega.



La Escritura Epigráfica Griega fue tomada de la escritura Fenicia y adaptada a las necesidades del nuevo lenguaje que tenía que representar. Se considera la primera escritura alfabética y su diseño se basa en líneas de gran sencillez, carentes de adornos o fuertes modulaciones de trazado.

² DAY. 1997: Alfabetos antiguos y nuevos.

Siglo II a.C: Romana Inicial.



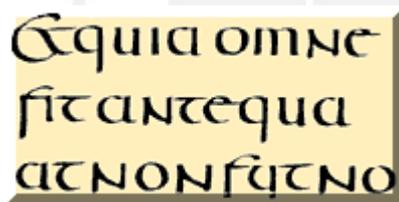
La Escritura Romana de la primera época debe mucho a la Escritura Griega, así como al Arte Etrusco. Sus formas son plenamente actuales y su legibilidad perfecta.

Siglo I a.C: Capitalis Monumentalis.



Este tipo de letra romana, conocida como Capitalis Monumentalis, fue una de las más representativas del Imperio y ha despertado, durante siglos, gran admiración por su trazado. Desde el Renacimiento, son las signos usados en el mundo occidental y en partes de Oriente como letras mayúsculas.

Siglos III – VII: Semiuncial.



Las formas escriturales conocidas como Unciales y Semiunciales usadas en Roma para documentos y escritos diversos fueron tomadas como referencia por Carlo Magno para el diseño de sus propias minúsculas.

Siglos IV – V: Capitalis Cuadrata.



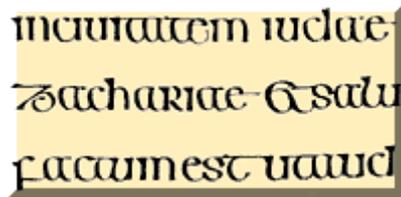
La escritura conocida como Capitalis Cuadrata fue creada en la época final del Imperio. Su nombre se debe a las proporciones que poseen buena parte de los signos que la forman. Ha ejercido una notable influencia en el diseño tipográfico moderno, a partir de la primera década del XIX, a causa del elevado contraste en el grosor de sus astas y de la modulación de los trazos curvos.

El Alfabeto Latino, integrado al inicio por veintidos signos, tiene cuatro tipos de letra: la Cuadrada o Capital, la Uncial, Semiuncial y Minúscula o Cursiva³. El alfabeto Ulfilano, creado en el siglo IV, tenía veinticinco signos, dieciocho eran de origen griego y el resto romanos. Este alfabeto va a dar lugar al Gótico Antiguo, el cual, con algunas modificaciones, se usa hasta el siglo XV. En la época de Carlo

³ GELB. 1982: Historia de la Escritura

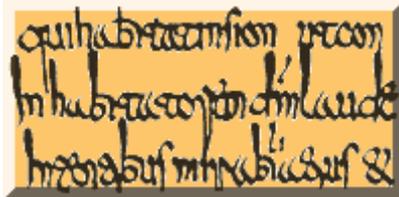
Magno, los estilos se unifican, para crear la letra Carolingia, una mezcla de la Antigua Cursiva Romana y de la Semiuncial, con rasgos de la Merovingia.

Siglo VII – XII: Escritura Anglosajona.



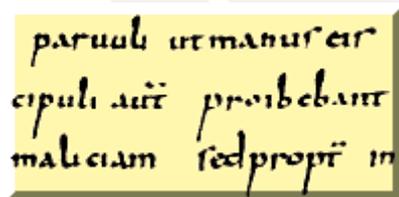
El Arte Anglosajón es de especial riqueza en la creación de libros. Ejercerá una gran influencia durante los primeros siglos de la Edad Media.

Siglo VII – VIII: Escritura Merovingia.



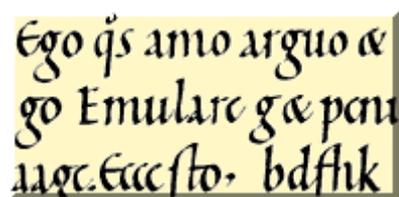
Con el triunfo de las tribus bárbaras y la caída del Imperio Romano quedó rota la uniformidad lingüística y la uniformidad escritural del mundo antiguo occidental. Surgieron las primeras escrituras “nacionales” y las formas gráficas adquirieron enorme diversidad. La escritura Merovingia parece reflejar, en su confusa caligrafía, la enorme confusión de aquellos tiempos.

Siglo VIII – XI: Escritura Carolingia.



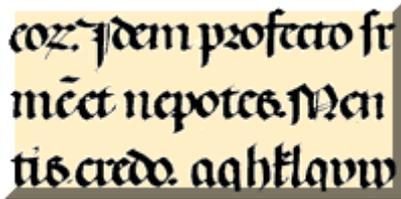
Carlo Magno intentó reinstaurar las instituciones y fuerza política del Imperio Romano, con la fundación del Sacro Imperio Romano Germánico. A través de Alcuino de York quiso unificar las formas escriturales, tomando como modelo los cánones y formas de la Antigüedad. El resultado fue la Minúscula Carolingia, de gran influencia histórica.

Siglos XI – XII: Escritura Carolingia Tardía.



La Escritura Carolingia experimentó numerosos cambios a través de los siglos. Muchos de ellos, ganaron en claridad gráfica y en definición de cada uno de los signos del alfabeto.

Siglo XII – XIII: Escritura Gótica Temprana.



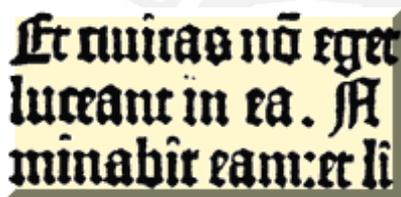
La llamada “revolución del Gótico” afectó el diseño de las letras. Tradicionalmente, desde el inicio de la escritura, las formas de los signos escritos y las formas arquitectónicas han estado muy relacionadas. Las primeras escrituras góticas desarrollaron una gran personalidad, sin perder del todo la diferenciación entre signos, indispensable para leer con facilidad.

Siglo XIII – XV: Escritura Gótica.



El paso de los años llevó a los signos góticos a una homogenización que dificulta la lectura notablemente. Numerosas letras se parecen tanto entre sí que sólo rasgos muy sutiles las identifican. En ocasiones, la diferencia la da sólo el sentido de la palabra o la frase. Desde el punto de vista estético, generan páginas densas, llenas de fuerza y personalidad.

Siglo XIV – XV: Textur.



Una letra “Textur” o “Textura” fue la elegida por Johannes Gutenberg para sus primeros libros. El nombre Textura hace referencia a la solidez de la mancha que deja en la página, llena de líneas y ángulos, que crean una textura visual característica.



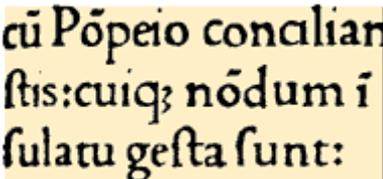
Johannes Gutenberg. (1397 - 1468). Creador en 1456, de los tipos móviles en el primer libro impreso en la “Biblia

de Gutenberg”, en la ciudad alemana de Maguncia.

La minúscula Carolingia separa las palabras lo que, junto a la facilidad de su trazado, la hace muy funcional. Al inicio era una escritura redondeada, luego desarrolla ángulos. Es el origen de la escritura no humanística de la cual se generan los tipos y caracteres de imprenta. Estas letras van a ser fundidas en tipos móviles y van a ser utilizadas por Gutenberg y los prototipógrafos. Es así como se hace puente entre los copistas y la imprenta. Poco a poco esta escritura comienza a decaer y solamente se utiliza para registros religiosos, utilizándose

a partir del XVI el Carácter Romano o Romanístico, que serán la base de los actuales caracteres de imprenta⁴.

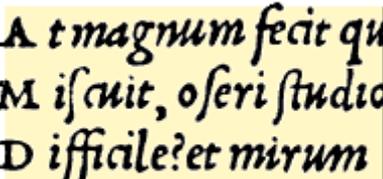
Siglo XV – XVI: Escritura Humanística.



cū Pōpeio conclianstis:cuiq; nōdum īsulatu gesta sunt:

Las primeras letras Humanísticas, inspiradas en la tradición romana de las Capitalis Monumentalis para las mayúsculas y las Carolingias para las minúsculas, se empezaron a diseñar pocos años después de la invención de la imprenta, cuyos primeros libros fueron impresos, en caracteres de tradición germana. Desde entonces, la tradición romana ha sido eje del diseño tipográfico occidental.

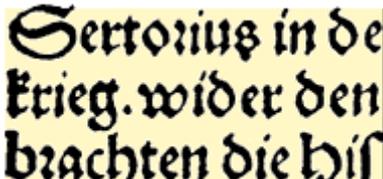
Siglo XV – XVI: Cursiva Inicial.



A t magnum fecit qu M iscut, oseri studio D ifficile?et mirum

A finales del siglo XV e inicios del XVI surgió un nuevo tipo de letra, llamada Cursiva, vinculada a los círculos humanistas del Renacimiento, y en especial a Aldo Manucio, el más célebre impresor veneciano. Las verdaderas cursivas son de inspiración caligráfica; un signo que es más importante que el de la inclinación de su eje vertical. En la fase inicial, las cursivas y las romanas humanísticas sólo se combinaban en las versales. Con el paso de los años, terminarían siendo como miembros complementarios de una misma familia.

Siglos XVI: Schwabacher.



Sertorius in de Krieg.wider den brachten die his

Las letras de tradición germana experimentaron numerosas variaciones, lo que da gran riqueza de matiz a su caligrafía. Durante los siglos del Manierismo y del Barroco, esta evolución condujo a letras muy adornadas y de gran variedad ornamental.

⁴ SATUÉ. 1990: El Diseño Gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días.

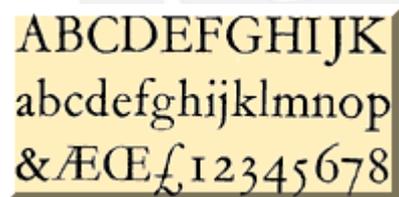
Siglos XVI – XVII: Fraktur.



La Fraktur es otra de las escrituras de tradición germana que han hallado mayor difusión. Sus rasgos rotos o fracturados, le dan una tipicidad gráfica de gran belleza, aunque no siempre de fácil lectura.

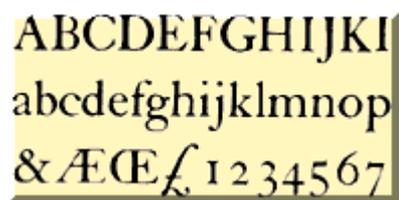
Sweiheim y Powortz funden los primeros tipos humanísticos con influencia gótica. Están inspirados en el Carolingio para las minúsculas y en los Romanos para las mayúsculas. A partir de este momento, la historia de la escritura se va a confundir con la historia de los caracteres de imprenta para los cuales se adopta los alfabetos que parecían más adecuados. Es también en este momento que aparece el libro, tal como lo conocemos ahora: letras impresas sobre papel, en un formato que podría definirse como un objeto en que se ensamblaban páginas que permitían la progresión de la lectura.

Siglo XVI: Garamond.



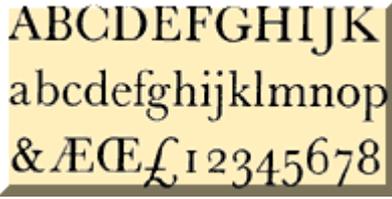
Claude Garamond fue un impresor del siglo XVI que basó el diseño de sus letras en los de Manucio. Se trata de una letra romana más estilizada que las Humanísticas de los primeros años, pero que aún conserva en su trazado muchos de los elementos caligráficos de la época anterior a la imprenta.

Siglo XVIII: Caslon.



Durante los siglos XVI y XVII la imprenta se difundió por todo el mundo y experimentó notables avances técnicos. El diseño de letras, sin embargo, permaneció estable, con romanas y cursivas como ejes fundamentales. El siglo XVIII, llamado “el Siglo de Oro de la Tipografía”, haría del libro uno de sus objetos de culto y el diseño tipográfico experimentó en él transformaciones de las que aún vive la imprenta del presente. Un ejemplo representativo es la tipografía de William Caslon, de inicios de XVIII.

Siglo XVIII: Baskerville.



ABCDEFGHIJK
abcdefghijklmnop
& Æ Æ £ 1 2 3 4 5 6 7 8

Los tipos de John Baskerville, ya famosos en su tiempo, fueron el inicio de una tendencia en el diseño tipográfico que ha sido denominada como “transición de las astas”, ya que éstas se contrastaron de manera notable, al tiempo que se variaba la dirección de modulación de las curvas. El resultado fue un diseño vistoso, con mayúsculas y minúsculas contrastadas, que aún es de plena vigencia en la actualidad.

Siglo XVIII: Didot.



ABCDEFGHIJI
abcdefghijklmn
& Æ Æ £ 1 2 3 4 5 6 7

Didot es uno de los nombres de mayor prestigio de toda la imprenta del siglo XVIII, y es el de una familia a la que se le debe la invención del sistema de medidas tipométrico que aún usamos, basado en el Cícero, formado por 12 puntos de Didot. Las letras, diseñadas tanto por el padre, Firmin, como por el hijo, Ambroise, avanzan en la tendencia a contrastar las astas y a reducir a una línea las serifs de pie.

Siglo XVIII: Bodoni.



ABCDEFGHIJK
abcdefghijklmn
& Æ Æ £ 1 2 3 4 5 6

Giambattista Bodoni es el diseñador de tipos por antonomasia. Se sitúa en las postrimerías de la transición de las astas y sus diseños son muy contrastados. Para abrir blancos, dotó a las minúsculas de rasgos descendentes muy largos. También son de enorme belleza los tipos que diseñó para los alfabetos Cirílico y Griego.

816: Grottesca Paloseco.



LETTERFOU
NDER CASL
ON JUNR W

Las primeras letras Sin Serifas, es decir, ajenas a la tradición de las romanas, que imperaba desde el Renacimiento, fueron diseñadas a comienzos del siglo XIX. De una parte, reflejaban la fuerza naciente de la nueva estética industrial. De otra, la búsqueda de nuevas formas, que en esta ocasión miran hacia la antigua epigrafía griega. Este escueto diseño tipográfico chocó tanto al público, que en principio fue denominado “grotesco”.

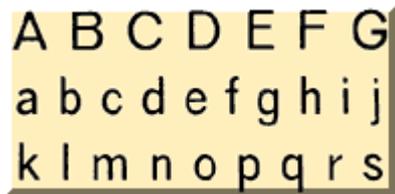
1845: Clarendon Tacuda.



**ABCDEFGHI
YZabcdefghijklmnop
fi&ÆŒ12**

Otro de los cambios que tienen lugar a comienzos del XIX fue el del engrosamiento de las serifas del pie de las letras. Se buscaba un mayor impacto visual, útil para los afiches y la publicidad naciente. Las primeras letras de este tipo, denominadas Tacudas, se vieron alrededor de 1820. La Clarendon, que tuvo un éxito considerable en su época, ha conocido varias versiones y aún es muy usada.

1898: Akzidenz.



A B C D E F G
a b c d e f g h i j
k l m n o p q r s

Durante el siglo XIX el diseño de las letras de Palo Seco mejoró notablemente. En las primeras décadas, carecían de minúsculas y la geometría y contraste del trazado dejaba mucho que desear. Con el paso de los años, los diseños Sin Serifa se refinaron, aparecieron las minúsculas, cursivas y versalitas. Poco a poco, todos los lectores aceptaron su presencia. El contraste de la Grottesca de 1816 con la Akzidenz de 1898, es un ejemplo significativo.

1931: Times New Roman.



**ABCDEFGHI
abcdefghijklmnop
&ÆŒ£123456**

Dibujada por Victor Lardent para Stanley Morison, la Times es la letra de base romana que más éxito ha tenido en el siglo XX y que con más fuerza se introduce en el XXI.

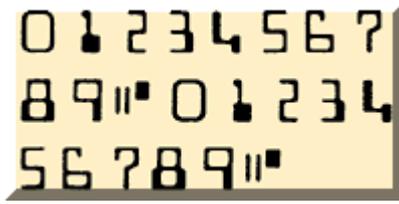
1957: Univers.



ABCDEFGHIJ
abcdefghijklmnop
&ÆŒ£12345

La Univers, diseñada por uno de los grandes maestros tipógrafos del siglo XX, Adrian Frutiger, fue la primera letra que nació con vocación de ser usada en todos los medios tecnológicos que eran habituales a mediados del siglo XX, desde la composición manual a la fotocomposición.

1958: E 13 B.



El mundo actual ha relanzado el diseño tipográfico, creando nuevas formas.

1.1.2. El soporte.

Desde luego, el papel no fue el primer soporte. Durante los primeros tiempos, se había usado la piedra, la arcilla, el barro, el plomo, el bronce, pieles, cuero, pergamino, vitela, madera, papiro, palmera, bambú, papel. Son materiales sobre los cuales se escribía con dos técnicas : escrituras incisas (sobre materiales de naturaleza dura, inorgánicos), o escisas (sobre soportes blandos, orgánicos).

Tabilla de arcilla sumeria. Inicio de la escritura Cuneiforme Ideográfica. 3300 a.C.



El que más se acerca al papel es el Papiro, utilizado por los egipcios, con tintas de naturaleza vegetal, animal o mineral. Se escribía en forma de columnas cuidadosamente alineadas que iban formando las páginas del volumen o del libro. Su lectura era difícil: el lector sujetaba el volumen con la mano derecha y para leerlo tenía que desenrollarlo con la mano izquierda al mismo tiempo que lo iba enrollando. Los rollos tenían más de veinte metros de largo. El material era frágil y quebradizo, por lo cual se introducía en baños de aceite de cedro .



El papiro Rhind o de Ahmes, 1650 a.C. Museo Británico

El papiro es reemplazado rápidamente por el Pergamino, pieles tratadas de manera especial, a la manera de Pérgamo. Las hojas obtenidas se plegaban para formar los cuadernos. Se trazaba sobre cada página un plano previo que delimitase la caja de escritura y los renglones, puesto que los libros se escribían antes de encuadernarse.

Los formatos de los libros eran variados porque dependían del tamaño de la piel. Por lo general, de cada piel se obtenían cuatro bifolios, lo que formaba un cuaderno de ocho hojas que recibía la denominación de cuaternión. Para trazar el reglado o pautado se perforaba previamente en la hoja del pergamino y sus márgenes, unos puntos que servían para delimitar la caja de escritura. En los laterales se marcaban tantos puntos como líneas o renglones tuviera la página, para trazar las líneas. El texto se disponía a línea tirada, continua o en columnas. Después del punteado y rayado se procedía a la copia del texto, que solía ser realizada por los copistas o amanuenses. Se dejaban en blanco los espacios para iniciales, viñetas, adornos, títulos y miniaturas que se solían rellenar posteriormente por copistas especializados que recibían la denominación de Miniaturistas, Crisógrafos o Iluminadores. Una vez escrito el libro, se cosían los cuadernos, uniéndolos con una tira de cuero al lomo del libro. Estas tiras recibían el nombre de nervios y se forraban con dos tallas muy fuertes en las cuales se solían incrustar adornos metálicos como clavos (cabujones y ballones), esquinas y cierres. El resto de la piel se decoraba con hierros de estilos de la época mediante una técnica denominada Gofrado (estampación de la decoración en seco). Los más ricos iban decorados mediante el repujado, decoración en relieve⁵.

⁵ ESCOLAR SOBRINO. 1993: Historia Universal del Libro.



Libro Medieval de Magia: Códice Abs Oppressum Tyrannus
 Justus Huygens.

Las encuadernaciones bizantinas fueron las más lujosas. Estaban recubiertas con planchas de marfil, plata y oro y piedras preciosas. Este material va a permitir el tipo de ilustración llamado Miniatura o Iluminación.

En realidad, la Miniatura y la Iluminación son dos cosas distintas. Las Miniaturas son imágenes que al comienzo decoraban sólo la parte de arriba del libro, para posteriormente ir enriqueciendo con decoraciones la mayor parte de la hoja. Las tintas empleadas tenían la misma composición que en los papiros, (negro humo, o de carbón, sulfato de hierro para el texto). Las Iluminaciones son tratamientos especiales, con colores a los cuales se añade oro y plata de ley.



Beatus Vir. Biblioteca Municipal de Rouen.



A partir del uso del Pergamino se desarrolla el libro cuadrado o rectangular, que recibió el nombre de Codex o Códice.

En las Abadías y monasterios se fabrican Codex
 Iluminados 1000 d.C.



Como era un material muy resistente permite la escritura por ambas caras. También los errores se van a poder eliminar borrando o raspando y escribiendo de nuevo sobre él. Cuando escasea el pergamino se idea el uso de los Palimpsestos o Codici Rescripti, lo cual, por otro lado, va a hacer desaparecer una gran cantidad de textos manuscritos de la antigüedad.

Al mismo tiempo que se desarrolla el rollo de papiro y el códice de pergamino, en China se usa el papel. Desde el tercer milenio antes de Cristo en China se realizaban producciones literarias con materiales diversos, (hueso, concha de tortuga, las cañas de bambú, las tablillas enceradas), sobre los que se escribía comenzando por el ángulo superior derecho siguiendo verticalmente, con columnas de derecha a izquierda⁶. Finalmente, se inventa otro material con hilachos de seda, luego de tela, los cuales macerados en agua, se convertían en una fina pasta que después de seca daba una especie de lámina muy fina que recibe la denominación de papel.

105 a.C, en China se inventa el papel hecho de corteza de árbol y seda.



⁶ ESCOLAR SOBRINO. Op. Cit.: 177 -182.

El papel llega a Europa hacia el siglo X. Por cierto tiempo, el pergamino y el papel coexisten. En España el libro cristiano más antiguo escrito en papel que se conserva es un Misal de rito Mozárabe del siglo XI, conservado en el Monasterio de Silos, aunque sólo en parte. En el siglo XIV la gran producción de papel pasó de España a Italia. A la gran demanda de papel se pudo responder gracias al aumento de los cultivos de lino y cáñamo.

En los últimos años del XVIII y primeros del XIX se produce otra innovación en la fabricación del papel al introducirse una máquina compuesta por rodillos que producirá un papel continuo. En esta época también se introducen productos químicos en el papel para mejorar la presentación pero que reducen su calidad. A mediados del siglo XIX la demanda de papel no pueda ser atendida y se hace necesario un nuevo material de elaboración, los troncos de madera.

Este es el marco en el cual se desarrolla la producción de libros. En la Alta Edad Media los monjes de los monasterios copian libros en el “Scriptorium”, para el mismo monasterio o por encargo. Lo hacían sobre pergamino (fuera de los monasterios seguían usándose tabletas de cera o papiro), y como éste resultaba muy caro, utilizaban viejos códices, cuya tinta borraban con disolventes o raspando. Se borraron principalmente textos de escritores paganos como “De República” de Cicerón, aunque también de cristianos. Se trata de los así llamados Palimpsestos. La carestía del pergamino también propició la aparición de la Letra Minúscula como método para escribir más en el mismo espacio. Otro fenómeno que apareció durante esta época fue el de las escrituras nacionales, unificadas por un tiempo durante Carlomagno.

El pergamino se obtenía de la piel de corderos, cabras o terneras que proporcionaban las granjas de los monasterios. Como instrumento de escritura se empleaba el cálamo y la pluma de ave. La tinta era negra aunque podía ser de diferentes colores. Se obtenía del vitriolo, el color negro, y del ácido, el rojizo. Para la elaboración de los pliegos se preferían los Cuaterniones, que daban diesiseis páginas y se obtenía de una sola piel. La altura de era de cinco a cuatro⁷.

7 OLSON. 1998: El Mundo sobre el Papel.

Cuando el escriba terminaba la copia del texto iniciaba su trabajo el Iluminador que iba rellorando los espacios que le habían dejado libres. Terminadas la copia del texto y las ilustraciones, comenzaba la encuadernación.

En la Baja Edad Media, la producción de libros salió de los monasterios para llegar a las universidades que iban apareciendo en las ciudades. Se amplía en consecuencia su temática: los libros de matemáticas y medicina que llegan de la cultura Árabe, van a ser traducidos y reproducidos. La producción de libros aumenta de forma considerable. Otra consecuencia fue la aparición de un nuevo tipo de letra, la Gótica, que evoluciona a partir de la Carolina, que tenía unos rasgos más simples para poder escribir con mayor rapidez ya que la demanda era mayor.

Pero, lo más importante, es, que se hace necesario un nuevo sistema de reproducción de libros, ya que las copias manuales no daban abasto para la gran demanda de libros. El invento que respondió a esta necesidad es proporcionado por Juan de Gutenberg, a mediados del siglo XV en la ciudad alemana de Maguncia.

Antes de la invención de Gutenberg, a principios del siglo XV, en los Países Bajos se estaban imprimiendo pequeñas hojas con imágenes religiosas mediante el método de la Xilografía. Estas hojas se fueron juntando en pequeños cuadernos que dieron forma a los primeros libros impresos como la “Biblia de los Pobres” .

En 1456 aparece la “Biblia de Gutenberg”, considerada el primer libro impreso aunque en este ejemplar no aparece ni el lugar, ni la fecha, ni el autor de la edición. Tiene cuarentaidos líneas, por lo que también recibe la denominación de “Biblia de las Cuarentaidos líneas”. Esta compuesta por dos volúmenes de 1.284 hojas impresas en dos columnas en las que se dejaron espacios para rellenarlos con las letras capitales por el Iluminador. Se imprimieron cientoveintisiete ediciones⁸.

8 NEP. 1977: Historia Gráfica del Libro y de la Imprenta.



La Biblia de Gutenberg o de 42 líneas 1454. Tamaño 41.3 X 30.3 cms. Dos Volúmenes de 325 hojas (650 pag), el primero y, 317 hojas (634 pags), el segundo. Primer libro impreso en el mundo occidental.

Rápidamente aparecieron talleres en las principales ciudades de Alemania como Colonia, Estrasburgo o Augsburgo, de tal manera que antes de terminar el siglo existían ya en Alemania más de sesenta ciudades con imprenta. De Alemania la imprenta pasa a Italia, sede de la Iglesia y del humanismo renacentista. Las ciudades que comienzan a realizar impresiones son Roma, Venecia, Florencia y Milán. Destaca el taller de Aldo Manucio en Venecia, ciudad que era uno de los principales centros editores, con cientocincuenta talleres y una producción de unos cuatro mil libros en el siglo XV. En Francia la imprenta se introduce en 1470 en la Universidad de la Sorbona, (el retraso en Francia se debió a la oposición de los comerciantes que vivían de los manuscritos). Otra ciudad francesa donde la imprenta cobró importancia fue Lión, donde las principales impresiones se dedicaron a “Libros Laicos” o “Libros de Horas”. Paulatinamente la imprenta se estableció en treintainueve ciudades de Francia. En los Países Bajos la imprenta apareció en 1473 en las ciudades de Amberes y Alost, luego en las ciudades de Brujas, Lovaina, Bruselas. Amberes era considerado el centro impresor más importante de la zona. En Inglaterra, la primera imprenta inicia sus labores en la Abadía de Westminster, en 1477. En Portugal el primer libro impreso es una “Torá” en hebreo en 1487 en la ciudad de Faro. Otros talleres se instalaron en Leira, Chaves, Oporto o Lisboa. En España, el primer libro impreso, en Segovia, en 1472, fue el Sinodal de Aguilafuente, escrito por Juan Parix de Heidelberg.

Estos primeros impresos son denominados incunables y al inicio se parecen bastante a los manuscritos, pero poco a poco se diferencian. En el libro impreso se utilizó el papel; el pergamino queda para ediciones de lujo y personales. El formato disminuye, en formatos como la Cuarta, Cuartilla, Octavo o Folio. La letra utilizada es principalmente la Humanística o Romana que se usaba en Italia y que después será utilizada en el resto de Europa.

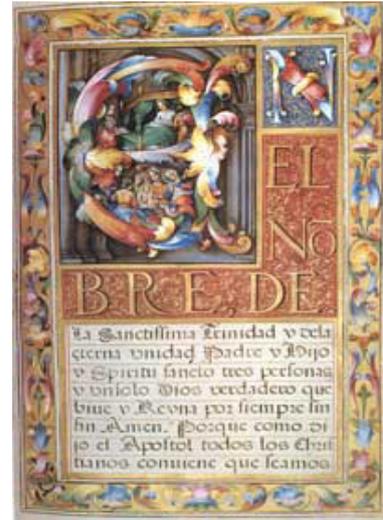
Un adelanto fundamental de los incunables es la aparición de la portada en la que se incluyen los datos principales del libro (autor, impresor, editor, año de impresión, lugar). Con el tiempo se incluyen hojas entre la portada y el texto para evitar que se manche y en las que se incluyen también los datos de libro. Con los editores y impresores aparecen las marcas comerciales y sus sellos. La paginación se introduce en los cuadernillos y hojas con el fin de facilitar la tarea al encuadernador. Existían diferentes tipos como las Signaturas, los Reclamos o la Foliación, que es como la paginación, que aparece después, pero por una sola cara. Las ilustraciones se hacían mediante grabados xilográficos que se imprimían simultáneamente al texto.

La encuadernación se impone. Se sustituye el repujado y gofrado de metales por encuadernaciones decoradas mediante planchas con motivos de santos o piadosos.



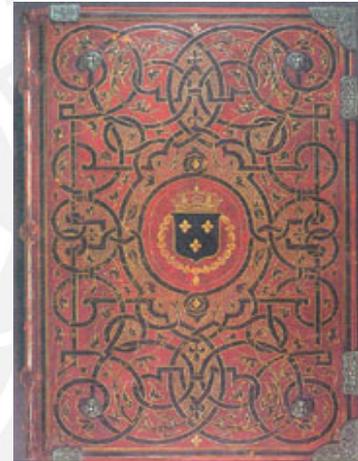
Regla de la Cofradía de la Vera Cruz de Sevilla
Sevilla: Juan de Herrera, 1627-1631

Manuscrito sobre pergamino.
Encuadernación original del s.XVII con tapas de madera recubiertas
con terciopelo verde, que han perdido los broches y aplicaciones
decorativas.



Liber Chronicarum, 1495

En Holanda, cuando la cubierta era demasiado grande se re llenaban los espacios en blanco con pequeños trozos de metal. En Alemania, Francia e Inglaterra, se decoraban las cubiertas con un rombo que llevaba en la parte interior pequeñas citas bíblicas o el nombre del encuadernador. En Italia, la encuadernación se verá influida por la cultura Persa, influencia visible en la utilización de arabescos y decoración similar a la de las alfombras persas con un tema en el centro y otros similares en las esquinas. En España destacan las encuadernaciones Mudéjares consistentes en una serie de rosetones entrelazados.



1.1.3. Técnicas y Artes Editoriales.

Por el año 1500, llega a su final la producción de libros incunables. Los talleres crean nuevos tipos de letras y formatos. Se introducen nuevas técnicas de encuadernación y se eliminan elementos tradicionales como los nervios.

Entre las contribuciones más importantes están⁹:

- El taller de Aldo Manucio, con la edición del “Sueño de Polifilo”, del monje Francisco Colonna, (1499) y la colección de clásicos latinos e italianos (Virgilio,

⁹ ESCOLAR SOBRINO. Op. Cit.

Horacio, Petrarca, Dante), en formato tabla, con un nuevo tipo de letra que le permita más densidad en las páginas, con lo cual el precio se abarata.

- El taller de Juan Frabben, cuyas ediciones, entre las cuales destacan las publicaciones de Erasmo de Rotterdam, tuvieron una gran influencia en la difusión de la Reforma.
- El taller de Johann Grunenberg, de la ciudad de Wittemberg, donde se imprimen los libros de ideología reformista con los discursos de Lutero.
- El taller de Melchior Lotter que imprime la traducción del Antiguo Testamento ilustrada con 21 grabados.
- El taller de Hans Luft donde se hace la primera impresión de la Biblia completa por Lutero.
- Los talleres de Habsburgo y Frankfurt donde se celebran anualmente dos ferias de mucha importancia que llevaba a los libreros a hacer catálogos para facilitar la venta.
- El taller de Robert Granjon, que introduce nuevos tipos.
- El taller de Claude Garamond que crea los tipos que hoy en día llevan su nombre.
- El taller de Cristóbal Plantino, de Amberes, donde se editó la Biblia Políglota de Benito Arias Montano, (1528-1578), en mil doscientos ejemplares y libros de rezos para los eclesiásticos españoles.

En el siglo XVII, la edición de libros, aun con el auge de las literaturas nacionales, entra en crisis, sobre todo en Alemania, debido a diversos factores, sobre todo debido a las guerras de religión: las ediciones de libros clásicos y religiosos formaban el 75% de las ventas. Los libros se publican con mala calidad y mal papel, para abaratar precios. El nuevo público necesitaba una lectura más sencilla, por lo cual se editan los folletos o “relaciones de sucesos”, de carácter informativo o polémico. Aparecen las primeras publicaciones periódicas y las revistas científicas. Los gobernantes se dan cuenta del rol e importancia de las publicaciones impresas en el panorama ideológico e imponen la censura.

Primeras publicaciones periodísticas Alemania S XVII.



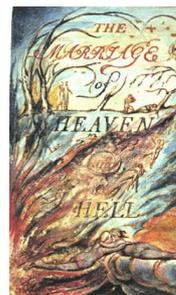
Por otro lado, hay un cambio positivo. Los centros culturales ya no son sólo las universidades sino también los cafés y academias. Los libros ya no son en Latín; la mayoría se publican en las lenguas nacionales. Surge una nueva sociedad que se interesa por la aparición de enciclopedias y diccionarios enciclopédicos. La principal obra del siglo será la “Encyclopedie” (1751), de D’Alembert y Diderot, obra compuesta por treintaicinco volúmenes de texto y láminas, que suscitó un gran interés en las clases cultas de entonces.

Portada de la primera edición en 1751 de la Enciclopedia de Diderot y D’Alembert.



Como consecuencia, aumenta el número de lectores, de literatura científica, dedicada a los filósofos ilustrados y de literatura galante o erótica. Para el siglo XVIII, los libros se vuelven lujosos: son impresos con materiales de calidad y llevan impresiones e ilustraciones notables tanto dentro como fuera del texto. Es en este momento que las ilustraciones cobran una gran importancia.

“...As a new heaven is begun, and it is now thirty-three...”



“...Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place and governs the unwilling...”



“...This is shewn in the Gospel where he prays to the Father to send the conforter or Desire that Reason may have Ideas to build on, the Jehovah of the Bible being no other than he who dwells in flaming fire...”



Texto e ilustraciones de William Blake. “The marriage of Heaven and Hell”

En el siglo XIX, vuelve a perderse calidad en el diseño de libros. Las causas serían cierta negligencia en el dibujo, composición y diseño de los tipos, mala calidad de los papeles y una ornamentación pretenciosa y vacua; en fin, los imperfectos procedimientos de reproducción fotomecánicos, muy alejados de la antigua práctica artesanal que, desde el siglo XV, había prevalecido. Cuando en la última década del siglo, el alemán Ottmar Mergenthaler presenta una máquina capaz de fundir líneas de texto enteras -la Linotipia- se acelera el proceso de composición manual, pero no mejora la calidad de la impresión. Por otro lado, se incrementa la producción de libros populares, (la mayoría, libros infantiles y novelas-folletín), con una calidad media de ilustraciones y esmero técnico¹⁰.

En este contexto, resulta fundamental la actividad de William Morris - la fundación del “Arts Worker’s Guild” en 1884 y el “Arts & Crafts Exhibition Society” en 1888 – con importantes consecuencias en el diseño tipográfico y el aspecto visual del libro, que culmina en “Kelmscott Press”. Pero, incluso cinco o seis años antes de su fundación, William Morris expresaba el temor que la tosquedad en las impresiones convencionales lleve consigo el desprecio del lector ante los libros y en consecuencia conlleven a la desaparición de esta forma cultural.

¹⁰ PEVSNER. 1963: Pioneros del Diseño Moderno, de W. Morris o W. Groupis



Impresión en el taller editorial de Kelmscott Press.
de Edward Burne - Jones y William Morris - Siglo XIX

El balance de su producción editorial es impresionante. Son casi sesenta libros que produjeron las tres prensas de la Kelmscott Press, (algunos de ellos tras la muerte de Morris), con un ritmo próximo al volumen mensual, para los cuales este infatigable productor diseñaba tipos, orlas, iniciales, cabeceras e ilustraciones originales y grababa xilografías de ilustraciones de sus amigos y colaboradores (Edward Burne-Jones y Walter Crane), compaginaba cuidadosamente todas y cada una de las páginas y ordenaba y controlaba la producción como si de un taller renacentista se tratara, visitando además a los fabricantes de papeles y tintas para asegurarse de que los materiales que solicitaba serían de su agrado y conveniencia. En uno de los libros editados, y en su nota introductoria, William Morris confiesa sus propósitos al fundar la Kelmscott Press: "...Empecé a imprimir libros con la esperanza de reivindicar con ellos la belleza, al mismo tiempo que la facilidad de su lectura no ofuscara los ojos ni turbase la mente del lector con la excéntrica forma de las letras..."¹¹.

Al ser un gran admirador de la caligrafía de la Edad Media, así como de las primeras tipografías que la sucedieron, tomó como modelos los libros del siglo XV, con el empeño esencial de producir libros para el placer de la vista, contemplados como piezas de tipografía y composición de tipos. Consideró prioritariamente: el papel, la forma del tipo, el pertinente espaciado de letras y palabras y los márgenes.

¹¹ HODGES, 1986: Diseño. Historia en Imágenes.



Motivo Medieval tardío y ornamentos decorativos planos de origen vegetal realizado en 1886 por William Morris.

De los tres tipos diseñados y fundidos por Morris (Tory, Golder y Chaucer), dos de ellos respondían a la tipología Gótica y uno a la Romana: su preferencia personal por la estética medieval frente a la renacentista queda perfectamente reflejada en esta opción. Para la edición de Chaucer, se cuenta que Morris eligió de su colección particular de libros, manuscritos medievales e incunables del siglo XV, una Historia de Florencia impresa en Venecia en 1476 por Jacobus Rubeus y compuesta en un tipo de Romana muy semejante a la diseñada por Nicolas Jenson, y un Plinio editado por éste último. Luego, utilizó la fotografía para ampliar estos caracteres y estudiar así la estructura de sus distintas letras, para crear su propia versión. Se demostró así cuán “fácil y simplemente podían mejorarse” las pobres tipografías de la época y cómo debería atenderse prioritariamente a la legibilidad del tipo antes de todo ornamento¹².



Motivo Medieval tardío y ornamentos decorativos planos de origen vegetal realizado en 1886 por William Morris.

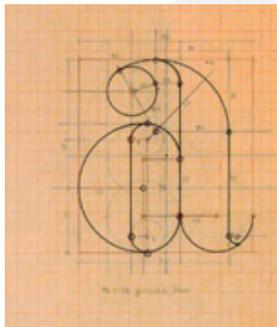
Otro importante hallazgo suyo fue considerar la página impresa como un elemento integrado a una superestructura a la que debe armonía. La mínima expresión de la compleja estructura secuencial que en su aspecto visual es el libro, se aprecia al contemplar dos páginas encaradas. El diseño de una página en relación a su contigua (teniendo siempre en cuenta el efecto del libro abierto), suscitó en Morris una serie de reflexiones sobre la unidad, la simetría y el orden compositivo que constituyen el intento más felizmente innovador de una práctica gráfica arcaizante entendida en su conjunto y proyectada en el nuevo contexto de su actividad.

¹² ROBINSON. 1993: Historia de la Escritura.

La influencia de la Kelmscott Press formará el eje teórico en torno al cual girarán las vanguardias formales del primer tercio del siglo XX.

Por otro lado, en Europa, la renovación del Diseño Gráfico se produce básicamente en los campos del diseño tipográfico, aunque la tipografía no se incluye como asignatura oficial en los cursos pedagógicos de la Bauhaus, (la Escuela de Arte cuya actividad fue fundamental para el desarrollo editorial del siglo XX), hasta su segunda época, en Dessau, a partir de 1925. Además, en esas mismas fechas, dos de los grandes renovadores del diseño y la composición tipográfica, Paul Renner y Jan Tschichold, respectivamente, están planteando nuevas ideas tipográficas desde posiciones bastante opuestas a la de la Bauhaus¹³.

Por su parte, la Bauhaus ha profundizado en todos los problemas que conciernen a la tipografía, con Herbert Bayer en primer lugar y Josef Albers y Joost Schmidt en segundo.



Joost Schmidt: Programa constructivo de la letra, 1930

Herbert Bayer proyectó un abecedario fallido al que bautizó con el nombre de Alfabeto Universal.

abcdefghijklmnopqrstu234.,!?

Herbert Bayer: Alfabeto universal 1925-1928

Hubo otro proyecto, elaborado en el año 1925 por Josef Albers, sobre la base de un alfabeto de los llamados de plantilla. Pero, el que acertará a diseñarlo fue Paul Renner, quien creó el alfabeto Futura, punto de referencia obligatoria para la producción editorial actual. Gracias a este alfabeto, se impuso el diseño de

¹³ MARTINEZ DE SOUSA. 2001: Diccionario de Edición, Tipografía y Artes Gráficas.

caracteres pretendidamente funcionales, basado en el retorno a los orígenes formales del Alfabeto Griego, en oposición dialéctica a los derivados del Latín que habían prevalecido desde el siglo XV.



Paul Renner: esbozo de la tipografía Futura, 1925-1927

El papel sustantivo que había jugado la letra en las Vanguardias artísticas (en el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, etc.), conllevó en el siglo XX a una constante renovación de la tipografía. El propio Kurt Schwitters, uno de los más significativos e inteligentes miembros del movimiento Dadá, había diseñado en 1927 un curioso alfabeto fonético, en el cual la mezcla entre mayúsculas y minúsculas obedecía a una pretendida descripción de la inflexión fonética. El resultado es un conjunto bastante caótico aunque gráficamente atractivo.



Kurt Schwitters y Theo Van doesburg (Christian Emil Marie Kupper)
Litografía 30.2 X 30.2 cms. "Klein Dada Soirée". 1922.

El lenguaje visual de la gráfica del libro a lo largo del siglo XX es un lenguaje novedoso. Pero, a la vez, es un lenguaje que supo enlazar nuestra cultura actual con manifestaciones visuales históricas, desde los caracteres jeroglíficos, signos aztecas, cuneiformes hasta símbolos y códigos de la cultura medieval hasta los tiempos del modernismo.

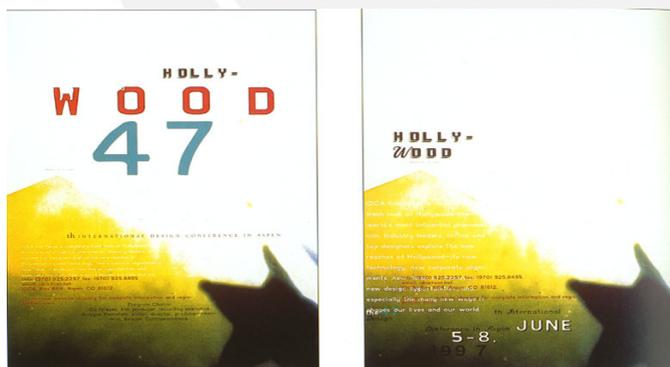
Es propio de nuestros tiempos aspirar a la integración de recursos diversos, como prueba del poder ordenador del ser humano y como prueba de que la continuidad es posible, en un mundo afectado por la fragmentación del saber.



Libro de David Carson

En esta dirección, las imágenes dejan de ser meras ilustraciones de textos y se transforman en elementos constitutivos de la construcción de sentido. El lector recibe e interpreta la información visual, de la misma forma y con la misma importancia que recibe e interpreta la información textual. Por las dos vías y de manera convergente, llegan al lector para fusionar en una lectura unitaria, del cual el libro sale enriquecido como valor y potencial comunicativo.

No significa ello que todo libro ha de visualizar de manera intensa su construcción de sentido, porque los libros pueden responder a numerosas necesidades y, por ende, se elaboran en función de su proyecto y destino comunicativo. Pero sí significa que la interacción texto – imagen es permanentemente considerada, con miras a una integración de sus efectos.



David Carson. Cartel sobre conferencia del diseño en la industria de Hollywood en Aspen.

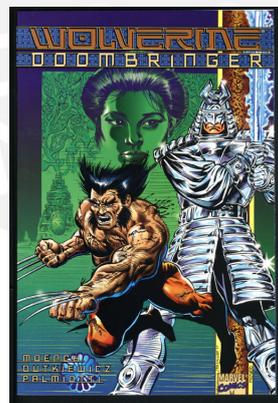
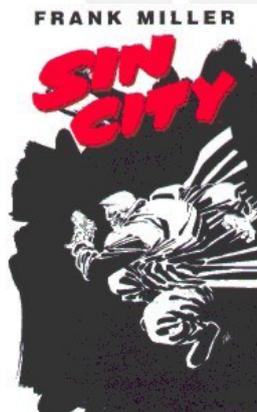
Esto significa también que han aparecido nuevas fórmulas ejemplares para dicha interacción / integración, como las fórmulas infográficas.



Infografía Periodística.

Significa que la comunicación didáctica asigna un rol cada vez más importante a la imagen y a los gráficos.

Significa que el arte visual ha encontrado un magnífico territorio de explorar sus relaciones con el libro a través de la poesía visual, el libro infantil, el libro de roles, la novela gráfica o el libro – objeto.



Novela Gráfica “Sin City” de Frank Miller-Comics



Libro objeto

Significa que el soporte impreso y el soporte electrónico comparten este eje de constitución y funcionamiento, que es el conjunto de las interacciones tendientes a la integración de recursos y lenguajes.

Queda desterrada la monotonía visual y sus efectos tranquilizadores y unitarios. El lenguaje visual actual es híbrido; llama la atención; mantiene alerta; provoca e implica al lector a participar activamente en la construcción de sentido.



David Carson

El libro actual requiere de un lector cómplice, activo, curioso e interesado. Le asigna este rol y lo fomenta en sus receptores, porque el libro cumple con un papel culturalmente formativo.

Elaborar un libro con este potencial es una construcción cultural y artística. Es aquí donde el arte interviene con sus posibilidades de acción estética, para hacer de la composición del libro una red de signos en la cual lo textual y lo visual colaboran y se integran. Para lograrlo, la cultura es no sólo el ámbito de la recepción sino también el ámbito de la creación. Es contexto y fuente. Es memoria.

Se considera imprescindible para un diseñador de libros asumir su identidad artística y reivindicar la magnífica tradición hacedora de libros, en la cual, una y otra vez, creadores y lectores han experimentado la necesidad de integrar texto e imagen para llegar a una construcción original de sentido. En esta época, en que la funcionalidad de la expresión gráfica del libro se incrementa por la coexistencia e interacción de códigos de diferentes fuentes, una mirada atenta a fenómenos tan significativos como las Iluminaciones Medievales o las impresiones de “Arts and Crafts”, aportará nuevas luces y descubrirá ante los diseñadores recursos enormemente ricos para la elaboración de nuevas propuestas de libros, en esta empresa dignificante del crecimiento humano que es la difusión del saber.

Actualmente, el lenguaje visual busca dentro de las estructuras existentes nuevas fórmulas de asociación y crea a partir de ello sus propias formas y sus códigos de comunicación. Utiliza conjuntamente elementos textuales y visuales, signos y símbolos de distintas fuentes, como partes de una interacción que genera efectos de sentido. Como consecuencia, la composición se transforma en la estructura matriz de la acción comunicativa y desarrolla dicha acción a través de sensaciones provocadas y efectos emotivos. El lenguaje se diversifica e intensifica su capacidad semántica, proponiendo a la vez una estética en la cual se anuda lo antiguo y lo nuevo, lo global y lo local, lo universal y lo particular.

1.2. La constitución del libro.

La interacción entre el texto y la imagen es el eje de la organización del objeto – libro, es decir de la sintaxis visual del libro, y se da en varios niveles: en la carátula; entre la carátula y el interior del libro; en la página del libro, a través de una diagramación que asigna lugares específicos para el texto y para la imagen, o en la página del libro, a través de una posible fusión entre el texto y la imagen.

Antes de acercarnos a las posibilidades que se entablan a partir de la interacción en la página interna del libro, espacio que consideramos ejemplar para los propósitos de esta investigación, se hace necesario determinar y definir los parámetros de la sintaxis de la página impresa, a través de sus tres componentes principales: la construcción tipográfica; el espacio de la página; la imagen.

Para evaluar la construcción de la página, es preciso partir de una serie de consideraciones sobre las características de la tipografía y la imagen y su funcionamiento en el espacio de la página.

1.2.1. La construcción tipográfica.

La tipografía, arte y técnica para reproducir la comunicación a través de la palabra impresa, refleja la época en la cual aparece y se desarrolla, incorporando en su visión cultural características tecnológicas y artísticas. Es común considerar el signo tipográfico como un signo representativo para los cambios culturales que se producen en la comunicación por lo general, y en la comunicación escrita específicamente. Es ésta, la que dio origen a la tipografía, luego del uso de pictogramas, jeroglíficos e ideogramas. Por tanto, el diseño de las letras y el diseño de la página difieren de época a época, en respuesta al concepto del mundo a la cual la presencia visible del libro da forma.

El campo tipográfico abarca la realización no sólo de libros, sino de todo tipo de impresos que requieren de palabras para comunicar. En todos los casos, su evaluación pone de manifiesto su carácter transmisor de información a la par que su carácter visual, lo que incluye a la tipografía en el campo de la comunicación visual no sólo por su capacidad de transmitir información sino también de aquélla de significar, como toda imagen lo hace. Por tanto, el estilo de las familias tipográficas - es decir los conjuntos de tipos basados en la misma fuente, con características comunes, pese a algunas variaciones de grosor o anchura, por ejemplo - corresponde a estéticas propias de las épocas y culturas en cuyo marco se generan



Estas viñetas de Adrian Frutiger, uno de los más importantes creadores tipográficos del siglo XX, pertenecientes a su libro "Type, sign and symbol" muestran de manera directa la relación existente entre las formas usuales de la cultura en los distintos periodos históricos y las formas escriturales y tipográficas.

Es importante destacar que todas las familias tipográficas plantean sus variaciones a partir de cinco elementos puntuales: la presencia o ausencia del Serif o remate; la forma del Serif; la relación curva o recta entre bastones y Serifs; la uniformidad y variabilidad del grosor del trazo; la dirección del eje de engrosamiento. Estos elementos sirven en primer lugar para componer dos grandes grupos: tipografías con Serif y tipografías Sin Serif. Las primeras, optan por adornos en sus terminaciones, los cuales varían por la forma de la terminal: Lapidaria, Veneciana, de Transición, Bodoniana, Lineal, Egipcia, de Fantasía, Medieval, de Escritura y Adornada. Las tipografías con Serif se clasifican en las siguientes clases: Romanas antiguas, Romanas de transición, Romanas modernas y Egipcias. Las tipografías Sin Serif se clasifican en: Grotescas, Neogóticas, Geométricas y Humanísticas¹⁴.

Cada familia tipográfica desarrolla un funcionamiento semántico, con el cual intervienen en la dimensión semántica de la página impresa. Si se toman como ejemplo las tipografías con Serif, se hace patente que la familia de letras Romanas Antiguas, (en la cual se incluyen Garamond, Caslon y Trajan), conocidas también como Garaldas, en homenaje a dos grandes tipógrafos del Renacimiento, Claude Garamod y Aldus Manutius, sugiere solidez, fuerza, dinamismo. Lo hace a través

¹⁴ BLACKWELL. 1998: Tipografía del Siglo XX.

de las particularidades de su construcción: terminación aguda y de base ancha; trazos variables, con ascendientes finos y descendientes gruesos; la dirección del eje de engrosamiento oblicua; espaciado amplio de las letras; peso y color intenso. Por su lado, la familia de tipografías Romanas de Transición, (Baskerville, Times, Century), es menos dinámica, por la redondez de las minúsculas y la dirección del eje de engrosamiento más cerca de lo horizontal que a lo oblicuo, y elevan el carácter de tensión interna a través de las diferencias marcadas entre finos y gruesos. Las Romanas Modernas o Didonas, llamadas así por Fermín Didot y Giambattista Bodoni, relevantes tipógrafos del siglo XIX, en cuya familia se incluyen Bauer Bodoni, Didi, Caxton, Ultra Condensed, ponen de manifiesto un carácter fluido, cercano al proceso del pensamiento: el eje de engrosamiento adopta una dirección horizontal, los trazos son marcadamente variables, las cursivas, muy inclinadas, recuerdan la escritura caligráfica. Finalmente, la tipografía Egipcia, que ingresa hacia 1820, es expansiva, con muchos recursos geométricos, (serif cuadrado para Lubalin graph y Robotik; redondo para Cooper Black; relaciones angulares entre serif y bastón, en Memphis o curvas en Clarendon). De la misma manera se comportan las tipografías Sin Serif. Su construcción, de origen decimonónico, desarrollada y aprovechada por las vanguardias del siglo XX, alude a la libertad y dinamismo de los tiempos modernos, así como a una visión sintética, tendiente a dar más importancia a la composición del conjunto que a la realización individual de cada letra¹⁵.

Los diferentes rasgos formales, en unión con los rasgos semánticos, por los cuales opta cada tipografía, no representan una creación propia de la letra impresa. Este mismo vínculo y la variación cultural de las opciones se ha hecho visible en la historia de la escritura, previa a lo impreso. Representa, por lo tanto, un vínculo perenne entre la expresión y el sentido cultural de la escritura, no importa el soporte o el procedimiento de su reproducción. Pero, es en la historia de la tipografía, es decir de la letra impresa, donde el vínculo entre forma y sentido no ha sido sólo un resultado del carácter representativo de la imagen con respecto a los contextos de su producción, sino también parte de un proyecto consciente y voluntario, de dar forma a la letra tomando como referente el espíritu de una época.

15 BLACKWELL. Op. Cit.

Parte del proyecto consciente y voluntario de los creadores de tipografía ha sido y será la consideración de las otras tipografías y escrituras, con el fin de la selección de los mejores rasgos estructurales y funcionales.

Cabe resaltar, para los propósitos de la investigación, el vínculo que la tipografía establece con la escritura manuscrita, como parte de un proyecto semántico de comunicación. Un ejemplo en este sentido, es el tipo Caligráfico, llamado también las letras Inglesas, o Manuscritas; surgió cuando el rey Jorge IV de Inglaterra le solicitó al fundidor francés Firmín Didot crear un tipo de letra manuscrita, imitando la inglesa manuscrita a pluma y pincel. En otra versión, nacen las Cursivas Inglesas (Snell English, Kuenstler), derivadas de la escritura común con pluma de acero del siglo XIX. O la letra Mistral, creada por el grabador Excoffon, quien realizó un alfabeto manuscrito de caja, cuyas letras enlazan perfectamente¹⁶.

La ornamentación, propia de las letras manuscritas, sobre todo de los manuscritos medievales, inspiró muchos efectos decorativos, sobre todo en la primera mitad del siglo pasado. Una de las más importantes fuentes de inspiración la constituye el dibujo de las letras capitales adornadas.



Escuela alemana, siglos XV y XVI. Juego de seis capitulares del libro de Chaucer.

16 TURNBULL. 1990: Comunicación Gráfica, Tipografía, Diagramación, Diseño y Producción.

1.2.2. La composición de la página.

Con la capacidad de informar y significar, la tipografía ingresa en la composición de la página, instalándose espacialmente en formas variadas, desde las geométricas hasta las orgánicas. Los ritmos visuales se establecen a partir de las estructuras que estas formas componen, en el marco de la página, y del vínculo con las imágenes que también ingresan en dicho marco. Los ritmos proceden también de las interrupciones del texto, creadas a partir de títulos, subtítulos, encabezamientos y comienzos de una página. Asimismo, de los rótulos, destinados a llamar la atención, para comunicar mensajes o emociones, por lo cual asumen características físicas destinadas a caracterizar el contenido del rótulo. Otros recursos que participan en una distribución dinámica del texto son la densidad visual del texto conseguida a través del track, (que ajusta el espacio que existe entre caracteres, abriendo los cuerpos más pequeños y cerrando los más grandes), y del kern, interletraje, (el espacio existente entre dos caracteres individuales); y el color, (observando como funcionan las tres propiedades del color – tono, valor e intensidad – para un contraste adecuado entre las letras y su fondo)¹⁷. Se llega de este modo a una estructura de interés visual, a la vez que a pautas de lectura y comunicación, sobre el trasfondo de una lectura semántica y cultural de la realidad introducida, destinada a instalarse en la realidad contextual de la lectura de la página.

En la composición de la página, considerada como unidad mínima de la interacción texto – imagen en el libro, el énfasis tipográfico no debe entrar en conflicto con las imágenes. Se apela en este sentido a las leyes de la composición, para destacar, orientar, articular, jerarquizar. Las variables visuales a través de las cuales se actúa son: la forma, la orientación, el tamaño y el movimiento. Cabe considerarse también la posibilidad de variar las fuentes tipográficas en el marco de la misma página, así como el interlineado, para estructurar, enfatizar y crear una presencia semántica para la información transmitida.

17 PEVSNER. 1963: Pioneros del Diseño Moderno.



Cell d'aigua (sello de agua). Poesia Visual. Joseph Sou.

La alineación del texto o de los bloques textuales es otro recurso importante para crear una estructura funcional en el nivel de la legibilidad y de la semántica implícita, dos vías convergentes en la comunicación de la página impresa. Comenzando con la página como espacio en el cual se instala el texto, se toman en cuenta las posibilidades de: alinear a la izquierda, a la derecha, centrar, justificar o proceder a alineaciones asimétricas. Cada posibilidad es una declaración de estilo en la toma en posesión del espacio. El alineado a la izquierda crea un estilo equilibrado y uniforme, donde la escritura pretende ser legible, antes que semántica. El alineado a la derecha crea tensiones y necesidad de adaptación por parte del lector, lo provoca y le exige cambiar su rutina. El texto justificado, alienado tanto a la izquierda como a la derecha, crea solidez y resulta contundente ante la lectura. Las alineaciones centradas crean ritmos no previstos por la sintaxis del texto, por lo cual dificulta la lectura, aunque formalmente guste por el eje central que se construye. Las alineaciones asimétricas incrementan el rango expresivo del texto, sorprenden y llaman la atención sobre las unidades lógicas de pensamiento que necesariamente deben ser el criterio de la distribución.

La alineación del texto o de los textos que intervienen en el marco de la página se conjugan con las redes que plantea la cuadrícula tipográfica, utilizada para organizar todos los elementos tipográficos y las imágenes. Hay cuadrículas estándar, con módulos cuadrados, columnas de textos, márgenes, líneas de contorno y de medio; también se pueden crear cuadrículas apropiadas para la intención comunicativa y semántica de la página, en cuyo caso prevalece una construcción estratégica de la página.

La maquetación, la composición de una página, supone la compaginación de diferentes elementos en un orden que cumpla con varias funciones. El texto, en sus diferentes realizaciones, cumple con transmitir contenidos, acto en el cual se implica una voluntad comunicativa traducida en decisiones formales y una dimensión semántica con efectos pragmáticos, (efectos de sentido). La imagen es el otro eje de acción de una página en la cual interactúan texto e imagen.



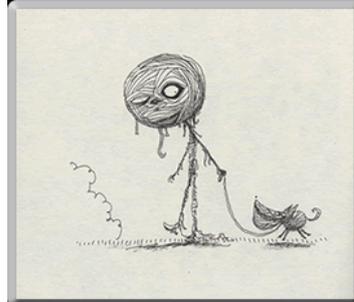
Clemente Padin

1.2.3. Los contenidos visuales.

El componente visual propiamente dicho es formado por imágenes que establecen relaciones de sentido con el texto: lo traducen, lo complementan, lo ilustran, lo refuerzan, lo proyectan. Las imágenes centran el interés visual del lector con mayor facilidad que el texto, aunque su lectura e interpretación depende del texto, al cual remite, luego de haber provocado la atención.

En la imagen intervienen el lenguaje visual, el proyecto comunicativo, el fenómeno de la percepción visual y la administración de los recursos compositivos y técnicos. La imagen instalada en la página es un signo cuyo funcionamiento entra en la esfera de la interpretación, por lo cual su construcción y uso debe tener una base sustentada y estratégica. Los signos visuales son icónicos y plásticos. Los signos icónicos funcionan de acuerdo al principio de la semejanza, que se aplica al objeto al cual se refiere. A menudo, este objeto está contemplado por el texto, por el cual se exige una articulación fluida entre las dos representaciones. Los signos plásticos se construyen a partir del potencial morfológico de los elementos del alfabeto visual, punto, línea, forma, textura, color y de los principios compositivos

de lo bidimensional y lo tridimensional, para crear realidades formales a partir de éstos. Por lo general, las imágenes que interactúan con los textos en las páginas de libros son signos icónicos, realistas o simbólicos.



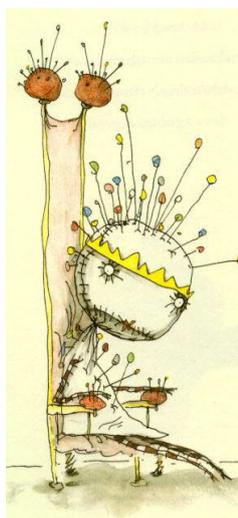
Tim Burton: The Melancholy Death of Oyster Boy "La Melancólica muerte del niño Ostra". 1997.

La imagen actúa en primer lugar en la percepción; luego, ingresa en el campo del reconocimiento (donde un lugar importante lo constituye el vínculo con el texto), y de la interpretación.



Tim Burton: The Boy with Nails in His Eyes "El niño con los clavos en los ojos"

"...The Boy with Nails in His Eyes put up his aluminum tree. (puso su árbol de aluminio) It looked pretty strange because he couldn't really see..." (se veía bastante extraño porque no podía ver)



Tim Burton: The Pin Cushion Queen "La Reina Alfiletero"

"...Life isn't easy (La vida no es fácil) for the Pin Cushion Queen. (para la reina alfiletero) When she sits on her throne (cuando ella se sienta en su trono) pins push through her spleen..." (los alfileres se clavan en la columna.

Al igual que la tipografía, la imagen tiene una dimensión semántica subterránea, que se forma a partir del uso de los elementos visuales. Por ejemplo, el uso de las formas geométricas, en el formato o la construcción compositiva de la imagen, genera contenidos semánticos que interactúan con el signo propiamente dicho. La forma cuadrada reclama una interpretación en el sentido de la solidez y estabilidad; la forma redonda, una interpretación en el sentido del movimiento, de la inestabilidad y la dificultad del control; la forma rectangular, una interpretación de crecimiento, vertical u horizontal. Lo mismo ocurre con las líneas, el color, la textura, la profundidad, la composición plana. Cada uno de estos elementos aportan un contenido complementario a lo que el signo representa. Su vínculo con el texto se da en dos niveles: con el contenido del texto y con la forma del texto.

La imagen puede sugerir equilibrio, tensión, conflicto, armonía, desorden, orden, etc. Lo hace a través del signo y a través de los valores semánticos de los elementos visuales. En relación con el texto, puede significar mucho más de lo que representa, constituyendo un marco de sugerencias, perceptivas y emotivas, que facilitan la interpretación y el vínculo del lector con el texto.

1.2.4. Funciones y estética de la Ilustración.

La relación entre el texto y la imagen pasa por la historia de la ilustración. Aunque el texto y la imagen han coexistido más allá de la ilustración editorial, para la historia del libro la ilustración centra el interés, por los vínculos que plantea con el texto. Es a partir de estos vínculos que la imagen puede ser :

- Narrativa.
- Descriptiva.
- Argumentativa.
- Apreciativa.
- Explicativa
- Dialógica

Su carácter funcional, unido a los efectos de percepción, sentido y afecto, la sitúa en una posición de interacción con el texto que, formalmente, puede tomar una forma u otra. Puede ingresar en un espacio suyo, con dimensiones variables, en función de la comunicación que se pretende entablar con un público específico (por ejemplo, para una público infantil, la ilustración ocupa más espacio que el texto), o puede integrarse en diferentes grados con el texto, hasta llegar a una “fusión”, ocupando el mismo espacio que el texto.

La ilustración muestra a lo largo de su historia una doble apertura: hacia el objeto libro, como información expresiva y hacia la cultura artística, como contexto estético en el cual interviene.

Este funcionamiento se hace patente en cada etapa de la ilustración. Consideremos por ejemplo un momento importante en la historia de la ilustración: el movimiento “Arts & Crafts” fundado por Morris e integrado por Walter Crane, Aubrey Vincent Beardsley, James McNeill Whistler, Arthur Heygate Mackmurdo, Charles Rennie Mackintosh, todos ellos caracterizados por el énfasis que conceden a la línea como gesto expresivo. Los orígenes se sitúan en la plástica tradicional japonesa, especialmente en su forma xilográfica¹⁸.



Aubrey Vincent Beardsley. “Ali Baba and his book marck collection” “Los libros de colección de Alibaba” 59.4 X42 cms.

En la ilustración de Aubrey Vincent Beardsley, los principales elementos de estilo se remiten a la caligrafía ornamental. Hay un exagerado placer manifestado hacia el ornamento más o menos arbitrario, el uso compositivo de grandes espacios vacíos, el valor expresivo del blanco y negro, (rasgos que estaban ya presentes en la producción de otros artistas, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Charles Ricketts).

¹⁸ ARGANI. 1975: Historia del Arte Contemporáneo.

Su producción registra una gran cantidad de obras profusamente ilustradas, carteles y, sobre todo, cubiertas para la revista Yellow Book.

Walter Crane también evolucionó al Modernismo desde una práctica caligráfica en la cual la línea va, paso a paso, adquiriendo autonomía respecto del sujeto figurativo al que alude. Arthur Heygate Mackmurdo, quien funda en 1882 la sociedad Century Guild, es considerado, por la famosa cubierta rara del libro que escribió sobre el arquitecto Christopher Wren, editada en 1883, el primer ilustrador modernista.



Charles Rennie Mackintosh (1868 - 1928) The Scottish Musical Review 1896.

El arquitecto Charles Rennie Mackintosh, líder del grupo de Glasgow, autor del proyecto del nuevo edificio de la “Glasgow School of Arts”, (centro donde cursara sus estudios), participó en la práctica de la ilustración gráfica desde el cartelismo, con una versión rectilínea del estilo modernista.

Destacaremos también la labor del ilustrador Charles Ricketts y la de los cartelistas “Beggarrstaff Brothers”, (nombre comercial de William Nicholson y James Pryde), en una línea singular del Modernismo, cuya evolución empalma con el estilo de los grandes cartelistas alemanes Ludwig Hohlwein y Lucian Bernhard, caracterizada por la economía de medios expresivos y ornamentales, la reducción de forma y color a la función de mancha y la sorprendente composición de los elementos.

Por otro lado, durante el último tercio del siglo XIX, en Francia también se define un nuevo tipo de ilustración, la versión modernista francesa, el Art Nouveau, el cual llega a prevalecer en toda Europa.

Art Nouveau integra la caligrafía ornamental de un Beardsley o un Crane con la tendencia simbolista francesa, para una forma de representación orgánica que abarca desde la arquitectura al libro, del mobiliario a la joyería, de los objetos de uso cotidiano a la escultura decorativa o al cartelismo.

A B C D E F G H I J K L M
 N O P Q R S T U V W X Y
 Z À Á Ê abcdefghijklm
 n o p q r s t u v w x y z à á ê ï
 & 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (\$ % € . , ! ?)

Tipografía Art Nouveau

Es una respuesta plástica coherente y amable, en alianza estética con la industria y sus posibilidades mecánicas de producción, en oposición a los sucesivos movimientos (Realismo, Prerrafaelismo, Impresionismo, Dandysmo, etc.), que se han levantado durante el siglo XIX contra el gusto establecido, bajo la forma sistemática de Vanguardias Artísticas.

La industria francesa de las artes gráficas es la primera en Europa que emprende la renovación de caracteres y materiales de complemento diseñados según los criterios del nuevo estilo.

Chéret y Henri de Toulouse-Lautrec relacionan, ellos también, la ilustración con las estampas japonesas. Otros ilustradores son Théophile-Alexandre Steinlen, Eugène Grasset, Georges de Feure, Karl Schwabe, A. Mucha, siendo este último el paradigma de la ilustración modernista por la síntesis orgánica de repertorios, caligrafías, composición y tipografía.

Se inicia así un nuevo estilo de suaves colores y de trazo permanente en el grosor del contorno, de ornamentos de líneas ondulantes y sinuosas, círculos, motivos florales, mosaicos bizantinos, estructuras arquitectónicas

de resonancias islámicas, estampados de origen exótico (árabe, oriental), y estilizados tratamientos del ropaje, inspirados, al parecer, en la xilografías japonesas. Mucha tiene la habilidad de armonizar sus composiciones con hallazgos formales de otros artistas y diseñadores: el trazo grueso a lo Grasset; los motivos curvilíneos a lo Burne-Jones, Ricketts, Beardsley, Toorop; las estrellas a lo Schwabe; etc.



Eugene Grasset: Viñetas Tipográficas
Ornamentos de Máscaras de personajes orlados
del Art Nouveau

El proceso sintético de resumir en sus figuras femeninas una nueva dimensión sensual, entre virginal y fetichista, cuenta con los modelos estéticos simbolistas (en especial los de Gustave Moreau). Destaca el uso que Mucha hacía de la fotografía para ayudarse en sus diseños, para la caída de ropajes y la pose del modelo, lo que enfatiza la interacción de los recursos.



Ilustración de Alphonse Mucha Drucke.
"Las Cuatro Estaciones" 1897. 40 X 50
cms.

En Francia, la labor de Eugène Grasset y Peignot complementa el campo de la ilustración con una notable participación en el diseño tipográfico (orlas, filetes, viñetas, signos, capitulares, etc.), en versión modernista .



Eugene Grasset: Viñetas Esquineras
Art Nouveau

El canon modernista curvilíneo y ornamentado es un excelente repertorio para titulares y composiciones breves .

Durante la década 1910-1920, las Vanguardias Artísticas que se suceden crean las condiciones conceptuales objetivas para que en la ilustración se desarrolle un repertorio de formas abstractas, junto con el uso psicológico del color, la revolución de la tipografía, del collage y del fotomontaje. Influyen el Futurismo de Marinetti, Soffici, Depero, etc.; el Cubismo de Braque, Picasso y Gris; el “Blaue Reiter” de Vassily Kandinsky y Franz Marc; el Suprematismo de Kasimir Malevitch y Naum Gabo; el Constructivismo de Vladimir Tatlin; el Dadaísmo de Tristan Tzara, Hugo Hall, Hans Arp, Man Ray, Kurt Schwitters, Marcel Janco; el “De Stijl” de Theo Van Doesburg, Vilmos Huszar y Piet Mondrian; el Surrealismo de André Breton, René Magritte y Salvador Dalí; el papel de puente entre el Futurismo y el Dadaísmo desempeñado por Marcel Duchamp¹⁹.

Veamos algunos ejemplos. Para la ilustración Futurista, Filippo Tomaso Marinetti concede a la tipografía un papel inédito hasta entonces en el juego de las formas plásticas, iniciándose con él una curiosa y positiva “revolución tipográfica”.

La letra adquiere una cierta paridad jerárquica con la imagen, gracias a ilustradores como Bernhard, Moser, Weiss.

¹⁹ FRATICOLA. 2001: Diseño Gráfico desde los orígenes hasta nuestros días.

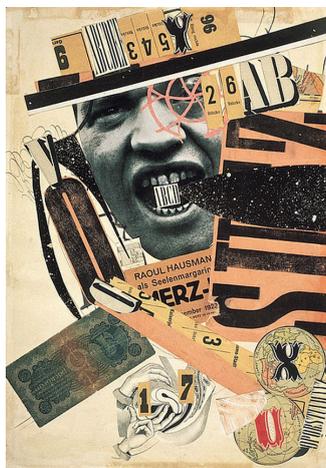
A partir del Manifiesto Fundacional del Movimiento, publicado por Marinetti en el periódico “Le Fígaro” en 1909, el lema de “la palabra en libertad” justificó un protagonismo inusual del tipo en una disposición espacial inédita, en la cual la letra se libera de la alineación clásica adoptando formas concretas figurativas (semejantes al precedente establecido por Lewis Carroll en 1865), o bien en alineaciones verticales, circulares, en escalera, etc. Este tipo de propuestas quedarán integradas a partir de entonces cómodamente en el Diseño Gráfico y en sus múltiples disciplinas.

En el marco de la ilustración desarrollada a partir del Suprematismo y el Constructivismo, cuyos promotores son Kasimir Malevitch y Vladimir Tatlin, se busca un lenguaje propio, una práctica formal constructiva, ordenando los elementos estéticos bajo criterios esencialmente matemáticos.



El Dadaísmo y “De Stijl”, dos movimientos paralelos, surgidos en 1916 y 1917, respectivamente, influyen en el surgimiento de nuevas composiciones y, respectivamente, nuevas relaciones entre la tipografía y la imagen.

Carátula de Mecano N°45, Amsterdam (1923)



La revolución tipográfica, el collage absurdo presurrealista, el fotomontaje y el diseño de revistas especializadas caracterizan la ilustración Dadá.

Raoul Hausmann, ABCD (1923-1924) Collage en Papel, 40.4 X 28.2. Centre Pompidou. Musée National D'art Moderne, Paris



Poster para "Dada-matinée con Kurt Schwitters. Theo y Nelly Van Doesburg in The Hage; Dutch. 1923. Papel amarillo 62.4 X 85.7 cms

Tanto Marcel Duchamp, Francis Picabia o Tristan Tzara influyen en la ilustración gráfica, como los grupos Dadá alemanes; John Heartfield, Georges Grosz, Raoul Hausmann y Hannah Höch son los grandes descubridores del Fotomontaje. Por su lado, la revolución tipográfica debe hoy gran parte de su éxito a Kurt Schwitters. Los collages de Max Ernst, Schwitters y Hans Arp han creado modelos que en ilustración gráfica se han perpetuado hasta nuestros días. Sobresalen entre los miembros Dadá, John Heartfield, el creador del fotomontaje político y Kurt Schwitters, diseñador gráfico, quien, además, montó su propia agencia de publicidad, dictó conferencias en la Bauhaus, colaboró con "De Stijl", dedicó dos números de su revista Merz al diseño publicitario y uno sobre la nueva tipografía. Casi todas las versiones de collages tipográficos que se han venido haciendo en Diseño Gráfico desde entonces son claramente deudoras a Schwitters, desde Paul Rand a la escuela polaca.

En cuanto a "De Stijl" (en holandés, El Estilo), las estructuras reticulares de Theo Van Doesburg y de Piet Mondrian, plantean la reducción de los colores a sus más primarios pigmentos así como a composiciones estrictamente geométricas.

La influencia del Cubismo se hace patente en diseñadores e ilustradores extranjeros, en su mayoría rusos emigrantes en Francia, como Romain de Tiroff ("Erté"), Fedor Rojanovsky o Alexander Brodovitch, y sobre todo, en la organización de la gran "Exposition des Arts Decoratives" de 1925, en París. Como resultado, surge un impreciso y tardío estilo decorativo bautizado posteriormente como Art Déco, al que se integran las formas compositivas procedentes del Cubismo, así como aspectos fauvistas, fórmulas no-objetivas, recursos metafísicos y puristas, y en general, algo de todo lo que se había producido después del Impresionismo en Francia.

Destacan la presencia de la tipografía impresa como “entidad pictórica” autónoma, el uso del collage, la síntesis compositiva ordenada tras la descomposición de los objetos, la posición yuxtapuesta y la transparencia resultante, contradiciendo la tradicional noción de plano.



Raoul Hausman Dada Cino (1920).

Finalmente, la ilustración surrealista preconiza el empleo de recursos oníricos y automáticos para la libre creación de formas, relanzando un tipo de collage que práctica la asociación de imágenes aparentemente irracional a escalas o texturas sorprendentes por su aparente contradicción.

Los “collages fantásticos” del dadaísta (y más tarde surrealista), Marx Ernst y las insólitas composiciones de René Magritte han influido en gran medida en la ilustración polaca y alemana desde los años cincuenta.

CAPÍTULO 2:

Las Iluminaciones Medievales

Página del título del primer volumen de las obras de Aristóteles. Venecia, hacia 1483. Siglo XV.



Antes de observar las características de las iluminaciones medievales, de integración gráfica ejemplar entre texto e imagen, se hace necesario enfocar brevemente el contexto en el cual surgieron, para mejor comprender la necesidad espiritual a la cual su arte correspondía y los vínculos que la forma establece con la intención y el contenido de estos manuscritos.

En la Europa feudal de los siglos XII y XIII se inicia un fuerte renacer cultural que culminará con la creación de las Universidades. Es un mundo medieval dinámico, en el cual caminantes, peregrinos, aventureros, juglares recorren los caminos y llevan sus historias de un lugar a otro; en que los monasterios se transforman en verdaderas bibliotecas, tesoros de la información rescatada, acumulada, multiplicada; en que las ciudades y las villas se vuelven centros de intercambio cultural y de experiencias vitales.

En las calles o en las plazas y otros lugares abiertos, los juglares cantan sus canciones de gesta, los trovadores hacen sonar melancólicas canciones de amor, los titiriteros representan cuadros escénicos. Surge una nueva actitud vital, en la cual el mundo es concebido bajo el efecto del cambio, que estimula la creación.

No obstante, el mundo sigue fragmentado, por jerarquías, por poderes, por territorios. La unidad es un anhelo, así como la recuperación de la cultura como matriz de la unidad.

En este contexto hay que situar el fenómeno de los manuscritos iluminados. Por el tema y la forma en que han sido realizados, extraen sus energías de una ideología medieval totalmente penetrada por creencias religiosas no sólo cristianas, musulmanas y judías, sino también prerromanas y romanas y un sustrato vivo de creencias animistas y míticas²⁰. Porque el cristianismo se desarrolló en la Edad Media en dos vertientes: la religión oficial, representada por la Iglesia y la religión popular, cotidiana, del pueblo creyente. Esta última, concibe y experimenta el cristianismo como un sentimiento que ilumina la vida y le confiere esperanza en esta tierra y en el más allá. Esta manera de experimentar la fe, junto con el fuerte espíritu comunitario explican el anonimato de los artistas, a la vez que permite comprender lo que los animó para emprender la construcción de grandes catedrales, de puentes y caminos, o la creación de los libros manuscritos abundantemente ilustrados.

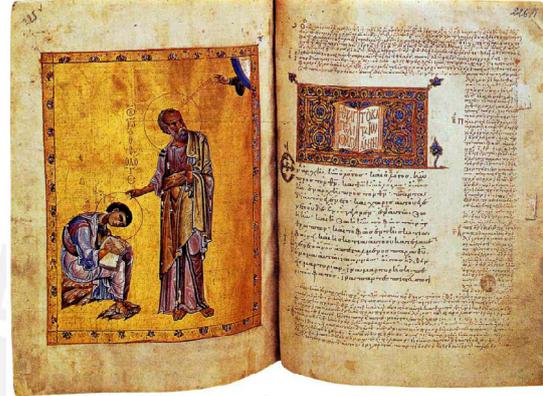
A partir de esta diversidad, se aspira a una unidad iluminada por la fe, la cual – a su vez – ha de ser expresada en formas que resalten la integración, la armonía, la síntesis de los elementos diversos, en un discurso que ilumine el sentido único de la vida y la manera en que los seres humanos pueden acceder a el.

Uno de los fenómenos artísticos y culturales que mejor responden a esta necesidad espiritual es aquél de los manuscritos iluminados o las iluminaciones.

20 PACTH. 1987: La Miniatura Medieval.

Las iluminaciones son obra de antiguos monjes que escribían e ilustraban los textos sagrados, en cuyas páginas se entrelazaban armónicamente tipografía y dibujo en color, con rasgos muy cercanos a la fuente primordial de inspiración, la naturaleza²¹.

Tetraevangelio, MA, Dionisio, Cód. 588m, pergamino 285 folios, 23 X18 cms; finales del Siglo X, Folios 225v - 226: el evangelista Juan y su discípulo Procoro; encabezamiento en Blütenblattstil al principio del Evangelio de Juan



La historia de los manuscritos es bastante amplia. En un principio, los manuscritos se reunían en Códices, algunos de los cuales, relativamente escasos, han llegado hasta nosotros. Recordemos que en el siglo II a.C., Eumenes, rey de Pérgamo, en el Asia Menor, había perfeccionado el modo de escribir sobre cueros o pieles de animales (terneros, ovejas, vacas), una vez raspados los pelos de la piel, encolados los agujeros, blanqueados con agua de cal y recortados del mismo tamaño. Estas pieles recibieron el nombre de pergamino, en recuerdo de su origen en Pérgamo²². Pero el material sobre el cual escribir era sumamente escaso y obligaba muchas veces, cuando el texto no parecía lo suficientemente significativo, a borrar lo escrito anteriormente para proceder a escribir nuevamente sobre el mismo pergamino. Estos son los Palimpsestos (del griego palin 'de nuevo, otra vez' + psáo 'yo rasco' según Corominas).

En la Edad Media, los reyes y algunos grandes señores encomendaban copiar manuscritos a los clérigos; éste era uno de sus oficios (ministerium = mester). Escribían y copiaban a mano los libros, con plumas de ganso o con cañas (cálamos), que venían de Egipto o del Asia Menor y cuyas puntas se recortaban y afilaban con una navajita. Generalmente usaban para escribir tinta negra y roja; para pintar los dibujos utilizaban también azul, oro y plata. Para preparar estos colores se

²¹ PACT. Op. Cit.

²² PACT. Op. Cit.

utilizaba minio, de donde derivó el nombre de las ilustraciones: miniaturas. Así, nos han legado magníficos manuscritos con ilustraciones trabajadas con oro, que recibieron el nombre de iluminaciones. Son verdaderas obras de arte, algunas muy conocidas. La riqueza visual de estos códices hacía del libro no sólo un instrumento transmisor del saber, sino también un objeto de arte y de lujo de larga y costosa elaboración.

Observemos de cerca algunos de los componentes más significativos que entraron a configurar este libro- objeto de arte.

2.1. El paso del Rollo Manuscrito al Códice.

El paso del Rollo Manuscrito al Códice en la Edad Media nos lleva ante la única forma en la que actualmente concebimos un libro: construido por páginas de texto de igual formato, cuyo substrato gráfico no es continuo, un libro que se hojea, no que se desenrolla.

Rollo litúrgico (liturgia de Basilio el Grande). Patmos gr. 707, pergamino 53.5 x 21.5 cm, Segunda mitad del Siglo XII. Encima del encabezamiento está representada una iglesia con las efigies de la Virgen, Basilio el Grande y dos diáconos.



Rollo de Istrin, San Petersburgo, RAN n°1, en papel 22 x 18 cm. Siglo XVII – XVIII.



Rollo – amuleto con oraciones apócrifas y encantamientos, Sofía, CD slavao, 31, en papel 5.20 x 17 cm. Siglos XVII – XVIII.



Como se ha visto en el Capítulo 1, hay razones prácticas para ello. Al inicio, el libro era un rollo de papiro. Pero el papiro era un material poco resistente, de vida efímera (sólo en Egipto se han conservado papiros gracias al clima seco). Como se ha indicado, no era el único material para conservar información. En el siglo III a.C. cuando se encargó una traducción griega de los libros sagrados judíos a la comunidad judía de Alejandría, una comunidad que vivía en un ambiente griego; los textos hebreos originales estaban escritos sobre pieles, en tanto que la traducción griega (Septuaginta), se realizó sobre Papiro. Pero, en su forma primitiva eran tablas dobles de madera - conocidas como dípticos - cuyo interior estaba cubierto con cera sobre la que grababan con buril. A partir del siglo I d.C. consta en Roma la existencia de libros de hojas (llamados “membranal”). Pero, en el siglo IV se completó a todo los niveles el cambio de rollo de Papiro al Códice de Pergamino²³.

El paso del rollo al Códice es importante también, desde el punto de vista de esta investigación, porque coincide con un cambio en la valoración de la experiencia sensorial y de la observación misma. Hay una valoración enfática de la experiencia visual. Toda representación plástica de textos se hacía con carácter simbólico, un lenguaje de signos más o menos abstractos. Pero, con el Códice y sus características de formato, resistencia y soporte para la progresión de la información, se abrieron amplias perspectivas para una convivencia fecunda y creativa de la palabra e imagen. Es un espacio adecuado para la aparición de la Inicial Figurativa, la Inicial Historiada, la Página de Monograma, etc. Podemos observar como la coexistencia de la escritura, la imagen y la decoración generó desde un principio formas y modalidades de expresión totalmente nuevas, una tradición que nunca se interrumpió a pesar de los cambios formales.

²³ PACTH. Op. Cit.

Dioscórides de Nápoles (“De Materia Medica”), Nápoles, BN, Ms. Náp. Gr. 1, Pergamino, principios del Siglo VII; Folio 166r: Ilustraciones de plantas: herbarium medicum (sur de Italia)



Dioscórides (“De Materia Medica”), París, BN, Par. gr. 2179. Pergamino, 171 folios, 34.7 x 26.5 cm. Finales del Siglo VIII y principios del IX; Ilustración: Herbarium Medicum; escritura Uncial Ojival Inclinada a la derecha (sur de Italia), Cavallo (1977). Siria o Palestina, Grabar, Weitzmann (1972 - 1935).

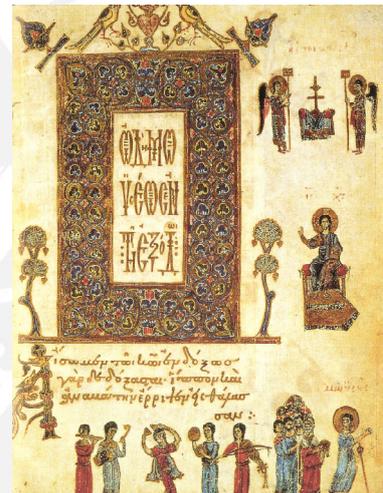


2.2. La organización y el sentido.

El libro - manuscrito medieval es un organismo con un espacio especial de organización. Desde sus inicios, en su interior funciona una doble relación, con consecuencias en el tratamiento del espacio físico del libro, el cual se divide en lo modular del organismo informativo y su presentación y ornamentación. Aparte de la relación entre estos dos tratamientos, es decir aparte de lo formal, había otra relación, íntimamente ligada a la primera, esta vez de tipo espiritual, con un sentido mágico-irracional, que se desarrolla a partir del “Libro de los libros de la Sagrada Escritura”. Es gracias a los vínculos que se establecen a partir de esta

red de relaciones que el creyente, aun siendo analfabeto, tenía fácil acceso al sentido del libro, en base a la relación entre el texto y su decoración artística.

En el mundo cristiano del Medioevo el libro no era simplemente un objeto de uso; tenía un valor simbólico como testimonio de la salvación²⁴. El libro tenía un halo, y así lo documenta el uso de la palabra bíblica (deriva de “biblión”), que originalmente significaba “rollo manuscrito”, lo que hacía del libro un sinónimo de Libro Sagrado. En fundamental oposición con las culturas antiguas, la religión cristiana era una religión del Libro. El cristianismo no hacía diferencia entre el libro como un instrumento de comunicación y el mensaje que este transmitía. El Libro era la forma material de la fuente de fe: no solo contenía el texto del Evangelio, sino que era el Evangelio.



Salterio (Barberini). Ciudad del Vaticano, VAB, Barb.gr.372. Pergamino, 273 folios, 20.5 x 16.5 / 17 cm. Finales del siglo XI. Folio 249: Encabezamiento rectangular en Blütenblattstil. Ilustración marginal: Cristo en su trono; Moisés conduce a su pueblo al desierto; danza de María: primer cántico.

A excepción del periodo tardío del desarrollo medieval, en general eran relativamente pocos los textos ilustrados o incluso iluminados²⁵. Además, sólo son determinados pasajes en el libro - siempre distintos según el texto - los que contienen la decoración figurada u ornamental. Fueron también sólo determinadas obras las que dieron pie a la ilustración y no sólo religiosas. Se ilustran varias ediciones de Virgilio, pero, por otro lado, resulta incomprensible que la temática de la metamorfosis de Ovidio, de tanta importancia más tarde, en el Renacimiento, no estimularán la representación pictórica como acompañamiento del texto.

²⁴ DZUROVA. 2001: Miniatura Bizantina.

²⁵ DZUROVA. Op. Cit.

El Salterio, el Evangelionario y el Sacramentario son los principales libros que serán ilustrados durante la temprana Edad Media, no la Biblia, pues no es considerada en esta época como objeto de decoración pictórica u ornamental. La situación cambió de súbito en el S. XII cuando la decoración e ilustración medieval de la Biblia llegó a su apogeo. Si bien no se incorporó a las ceremonias del servicio religioso, sí tuvo una especial función en la vida pública de las comunidades monásticas.

Página de título y de Incipit.
 Salterio Dagulf escuela de la
 Corte de Carlomagno, fines del
 Siglo VIII. Corte de Carlomagno,
 19.0 X 12.0 cms.



En la época Carolingia buscaríamos en vano una hoja de portada en un sacramentario, (que contiene las oraciones propiamente dichas, la parte que celebra el sacerdote), o misal. La decoración principal y frecuentemente la única se encontraba en la parte central del Libro de Misa, donde está la oración para el sacrificio eucarístico. Habitualmente, los dos sitios que se destacaban mediante decoración pictórica o puramente ornamental eran: el comienzo del prefacio y el comienzo del Canon. Hasta el siglo X, no se completó el misal, que contenía las otras partes de la celebración del servicio religioso. El Sacramentario estaba ordenado siguiendo el curso del año, y en los tiempos Carolingios el texto del Canon implicaba decir las oraciones eucarísticas, que estaban al comienzo del libro. Más tarde, en el S. XI, el Canon pasó al centro, allí donde el códice se abre con mayor facilidad, para encontrar su sitio definitivo en el lugar inmediatamente anterior al texto de la Pascua, la principal festividad del año.

Hacia fines del S. VIII, en el año 789, el Papa Adriano I envió a Carlomagno, por deseo de éste, un sacramentario cuya redacción se atribuía al Papa Gregorio El Grande y que dataría del S. VI. Carlomagno recomendó este libro como modelo a la iglesia de los francos. El punto de partida estaba en una ligadura, en la unión de las letras V y D, (del signo Vere-Dignum), un monograma que fue la base de todas las decoraciones posteriores, tanto ornamentales como figurativas. Se crea así un signo expresivo, una forma pictórica, significativa, que completa el paso a una evidencia tangible que evoca la figura material de la divinidad. Desde tiempos paleocristianos, la Cruz, (la tun griega), tenía una carga significativa: era interpretada como el signo de la cruz y del crucificado. En uno de los más antiguos sacramentarios, el de Gellone, de final del S. VIII, el crucificado ha sido representado en ese lugar; he aquí que la palabra se ha hecho imagen.

En el Románico se fortalece la tendencia hacia una elaboración pictórica de ambos pasajes ornamentales del sacramentario; en el Gótico, el Misal Gótico (para entonces ya no existe el Sacramentario), sólo conoce la ilustración del Canon, con la representación de la crucifixión. El Papa Inocencio III, fallecido en 1216, comentó que esto no sólo ayudaba a la comprensión de la palabra sino también que la vista de la imagen inspiraba el recuerdo, la memoria de la pasión del Señor. Y es una coincidencia feliz que el Canon comience con “T” que por su forma, presenta y expresa el signo de la cruz; el Papa tiene plena conciencia del doble carácter de la inicial y de la permutabilidad entre el signo de la palabra y su imagen.

2.2.1. Las Iniciales.

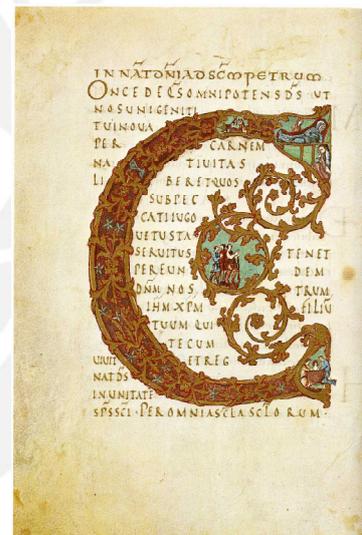
El resultado del enfrentamiento de la escritura, la decoración y la imagen fue la creación de la inicial, una creación formal que tiene su contexto y su razón de ser únicamente en la miniatura. La antigüedad puede reclamar como merito propio la invención de la inicial, pero ésta no llegó a ser un tema fructífero de creación hasta que llegó a manos de la fantasía artística medieval.

La inicial se hacía marcando los espacios entre los párrafos o destacando de manera visual el comienzo de un párrafo en el texto.

Se inventaron espléndidas formas no figurativas para iniciales, cuya expresividad las ponía a la par con las más destacadas representaciones de temas religiosos.

¿Cuáles son los antecedentes de este recurso?. La escritura antigua no practicaba la separación de las palabras ni utilizaba la puntuación. A partir del periodo en que el Códice llegó a ser la forma más difundida del libro, en el siglo IV, se llegaron a conocer más detalles sobre la Inicial Antigua.

De la Antigüedad se tomó no sólo la mayor parte de su vocabulario figurativo sino también las formas ornamentales, como los Acantos. Ejemplo de ello, son los Sacramentarios de Drogo, la obra cumbre del maestro de Metz.



Inicial Historiada para la festividad de Navidad. Sacramentario de Drogo, Metz, siglo IX. Entre 850 y 855. 26.4 X 21.4 cms.

El libro de Kells alcanza sin duda un punto culminante. El arte del iluminador medieval consistió precisamente en esta transposición de lo uno con lo otro, de la letra en el cuerpo de un pez y de la figura de una letra. Los Precarolingios, los Carolingios y luego los Románicos ensalzaron el arte de ilustrar las iniciales.



“Libro de Kells”. Dublin Trinity College Library, lat. 38, pergamino, 339 folios; 33x25 cm. hacia el año 800; folio 34r Inicial “XPI” al principio del evangelio de Mateo (IONA).

Poco antes y después del 800 y hacia el año 1000 d.C. se llega a cultivar la inicial específicamente antropomorfa, netamente figurativa. En el Salterio de Corbie los fustes cobran vida, representan escenas completas. A continuación y durante siglos se acalló la presencia de la inicial figurativa hasta que, con el paso del S. XI y XII, la fantasía artística retomó este concepto de inicial y surgieron sucesores congéniales al maestro de Corbie, entre los miniaturistas de Citeaux, en Borgoña. Los miniaturistas que trabajaron bajo las ordenes y para el refinado gusto artístico del Abad Harding iluminaron una gran Biblia en varios tomos, así como una edición en varios volúmenes de la obra de Gregorio “Moralia in Job”, llevando el principio compositivo de la inicial figurativa a la máxima perfección. Al mismo tiempo, los maestros de Citeaux dejaron fecundar el juego de su fantasía por otra concepción formal que también provenía de la herencia bárbara, en este caso del arte medieval insular: la idea del entrelazamiento formal infinito.

La inicial figurativa fantástica del Románico desapareció pronto de escena, pero tuvo posteriormente, en el Gótico Tardío, un epílogo brillante en los manuscritos irlandeses más antiguos como por ejemplo en el Cathach (Salterio), de San Columbano, una obra de hacia el año 600. Tres cuartos de siglo más tarde, hacia el 680, por los años en que se realizó el primer manuscrito irlandés de lujo que se conserva, se elaboraron las grandes composiciones en “diminuendo”, monumentales y ricamente orquestadas.

El calígrafo insular no se limita a degradar paso a paso el formato de la inicial gigantesca hasta llegar al tamaño de la letra en un reglón de lectura, sino que utiliza el principio de la degradación paulatina en una misma letra. Como consecuencia, ésta ya no está determinada por el modelo normativo del Alfabeto Romano, sino que puede modificar su figura según la necesidad del caso. De este modo, renace el ornamento céltico propio de los orfebres y la fantasía decorativa del miniaturista insular se apropió de hojas completas. Esta conquista se llevó a cabo en el libro de los Evangelios, el de más alto rango entre todos los libros litúrgicos. El escribiente iluminador, a quien nunca le preocupó la legibilidad, pone en práctica su máxima capacidad para alcanzar un punto culminante en la decoración de la escritura. Quiere dar una expresión pictórica a la emoción que suscita el sonido místico de los nombres sagrados. El monograma sagrado no ha de ser descifrado ni leído, sino visto de manera espontánea, como el “Signum Crucis”. Como un signo mágico, la palabra representa a la imagen y se hace imagen, se erige en contenido único de la hoja.

La reforma del sacramentario iniciada por Carlo Magno, proporcionó a este efecto la condición litúrgica previa²⁶. El Arte Carolingio se apropió de la invención insular pero no sin aportar una creación propia. La escuela de la corte de Carlo Magno, el taller que produjo los manuscritos conocidos bajo el nombre colectivo de la Escuela de Ada, se sometió a una reforma de la escritura tendiente a la claridad clásica a la que agregó una diferencia: el “decorum” de la escritura en oro (crisografía), y del pergamino purpúreo. Ambos elementos nuevos son préstamos de la simbología del “poder imperial”, del “poder por la gracia de Dios”. Se trata de una escritura solemne de carácter representativo y que intenta otorgar al libro un carácter intemporal. La organización decorativa tiene primacía, incluso si ésta contraviene a la secuencia de las letras determinada por el idioma. En el “Quid Gloriaris”, encontramos la letra que siguen a la Q antepuestas a la inicial, lo que modificó la forma de la letra pero completó la estructura simétrica de la página, repartiendo el texto a ambos lados de la inicial Monumental.

26 DZUROVA. Op. Cit.

2.2.2. La Ornamentación.

Para hablar de la ornamentación es necesario remitirnos a su principal fuente, el Arte Bizantino: se trata de la imitación de los fondos de oro de mosaicos, íconos y miniaturas bizantinas²⁷. Una primera consecuencia fue la decoración con pan de oro del fondo de las miniaturas de iniciales y de los cuadros autónomos del libro.

La historia del color oro en el Medioevo es un importante capítulo. En los inicios, desde los tiempos paleocristianos y medievales hasta la época Carolingia y Otoniana, incluso hasta el Románico Inicial Alemán, el oro se presenta como Crisografía, y se entiende por Crisografía tanto la escritura en oro como los entrelazos y ornamentos vegetales realizados en oro. En aquella época, en el Occidente, se utilizaba un pigmento de oro de tipo arenoso que sólo daba un brillo moderado.

Los miniaturistas occidentales no lograron crear el efecto de un dorado similar al de los cristallitos en los mosaicos bizantinos hasta el S. XII, cuando utilizan pan de oro, plaquetas metálicas delgadísimas y muy pulimentadas, cuya calidad de metal precioso le otorga un extraordinario valor ornamental, consolidado por dos factores: la innovación técnica del S. XII, por lo cual lo metálico de oro pudo salir a relucir; y en segundo lugar, un factor espiritual íntimamente asociado a lo sensorial.

El fondo de oro en obras medievales ha sido interpretado desde un principio como símbolo de luz trascendente. Mediante la luz reflejada por el oro de los mosaicos Bizantinos, el infinito espacio cósmico se diluía de manera manifiesta como luz irreal, o mas bien sobrenatural pero tangible a nuestros sentidos.

Evangelario, Ciudad del Vaticano, Vat. Gr. 1156, Pergamino, I + 344 folios. Último cuarto del siglo XI; folio 1 V-2r: El evangelista Juan; encabezamiento en "Blütenblattstil": Inicial con la mano que bendice (Constantinopla).



²⁷ DZUROVA. Op. Cit.

A partir de este momento, figura y ornamento tomarán caminos divergentes; la convivencia había desaparecido. Expulsado de la inicial, el ornamento vegetal se apropió, durante el Gótico, de un nuevo territorio. Las salientes y las terminaciones de las letras se extienden por los márgenes del texto para rematar finalmente en una floritura, enrollándose como un espiral vegetal. Los zarcillos actúan como un marco; ya no habitan en el interior de la escritura, sino que rodean la columna del texto.

Estos vegetales crean en el tiempo una fauna específica, la “drolerie” gótica, un mundo figurativo propio de la miniatura (apartado de las Sagradas Escrituras), que no hubiera sino posible sin la modificación del formato del libro, ocurrida en el Gótico. Se restituyó al libro un formato más manejable, renunciándose a la monumentalidad del libro y de las figuras. A las Biblias Románicas gigantescas les siguieron los más pequeños manuscritos de la Biblia que conocemos en este género; suelen tener menos de diez centímetros de altura y contienen el texto íntegro de la Biblia en un solo volumen (comienzos del S. XIII). En los años 20 del S. XIII, la Universidad de París hizo elaborar una nueva edición de la Biblia, como un instrumento de estudio que contuviera la totalidad del texto bíblico en un volumen de formato manejable. Tanto el texto como las ilustraciones debían ser de tamaño microscópico: son Biblias en miniatura con una decoración adecuadamente minuciosa y comedida.

Para el título del libro, se utilizaba la enmarcación de las inscripciones, que tomaba la forma de un medallón rodeado por una corona de laureles a manera de escarapela. En el frontispicio de un manuscrito puede aparecer un símbolo cristiano, en vez de la inscripción. El título en forma de medallón casi nunca va más allá de la época Carolingia y en Bizancio se emplea hasta el S. X, con motivos procedentes de prototipos de la antigüedad. Después de muchos siglos, la miniatura del humanismo italiano retoma esta modalidad de intitulación por pura recreación.

Otra forma para la intitulación del libro, que aparece en el Medioevo, es el título en forma de rótulo, la “tábula ansata”, sostenido por dos angelotes o genios. No es la página sino un objeto representado en ella, lo que ostenta el texto. En los cobres de intitulación de libros barrocos nos encontraremos con un epílogo de

este motivo: en medio de paisajes líricos, los angelotes sostienen desde el aire paños con el título del libro.

La ornamentación adquiere en los libros de origen insular un valor y uso particular: existen, además de las páginas ilustradas, páginas enmarcadas y que están decoradas con un denso diseño puramente ornamental, a las que caracterizamos como páginas - tapiz. Se hace presente la segunda propiedad de la página medieval de los primeros tiempos: su esencia como página decorativa.



Página – tapiz. Libro de St. Chad, insular primera mitad del Siglo VIII. 30.8 x 22.3 cm.

Además, para incorporarse al organismo del libro y de su decoración, los motivos figurativos han de someterse a un proceso de rigurosa ornamentalización: se trata del proceso denominado estilización, que busca un ennoblecimiento de las formas naturales.

La adopción a lo ornamental es un síntoma del proceso de integración compositiva, que veremos más tarde: de pronto lo figurativo-orgánico está sometido a la organización decorativa. Los cuerpos que ocupan el espacio del cuadro se transforman en parte del diseño ilustrativo; la figura humana se torna rígida hasta parecer un figurín ornamental, con rango de emblema antropomorfo.

Como reacción, todo el desarrollo siguiente medieval pondrá de manifiesto el conflicto entre dos principios constructivos: mediante el primero, se intenta liberar a las figuras del diseño abstracto que las oprime; mediante el segundo, la lógica de la percepción sensorial hace esfuerzos por ganar preeminencia, sin

tener que prescindir del orden formal abstracto, de significación trascendental. Este enfrentamiento compositivo tiene a la base el enfrentamiento entre las dos tradiciones culturales contractivas del medioevo: la Bárbara (tanto mediterránea como nórdica), y la Mediterránea Clásica. Se resolverá en el tratamiento ilustrativo de la miniatura, como imagen a la vez integrada e independiente del manuscrito.

2.2.3. Autonomía y dependencia de la Ilustración.

La miniatura desarrolla – en la tendencia hacia la autonomía con respecto a la letra – ciertos vínculos de subordinación con la pintura monumental, a la vez que ejerce funciones propias.

Son ilustraciones de índole didáctica, elementos de estructuración informativa que no aparecen en otras manifestaciones de la pintura y son tan inherentes a la miniatura como la inicial, las orlas, la hoja del Canon, el título y otros. Nos acercamos más a la creación artística en casos donde la visión del mundo no es presentada como filosofía, sino como una revelación visionaria (lo que ha visto el ojo interior).

Pablo Diácono, Comentario de la Regla de San Benito, Abadía de Montecasino, Cód. lat. 105. folios 2v-3: a la izquierda: San Benito y una figura alegórica que simboliza la Sabiduría Divina o Sofía; a la derecha: Cristo, y los símbolos de los cuatro evangelistas.



Hay una misión propia de las ilustraciones como instrumento de la religión cristiana o de actividades religiosas. Esta función religiosa fue formulada con absoluta precisión por la iglesia, por el Papa Gregorio el Grande, en el S. VI. Al hacer una apología de la representación figurativa en el mundo cristiano, explica que los cuadros tienen un sentido didáctico, son la Biblia y la Hageografía destinada a los

analfabetos, un mensaje visual e ilustrativo en vez de escrito. Además, el libro, gracias a su combinación de palabra e imagen, resultó lo más apropiado para un desarrollo multifacético y sublime de la obra de arte didáctica, instrumento de aprendizaje idóneo del estudio teológico.

En Italia la miniatura - ilustración nunca formó parte de los intereses primordiales, mientras que en Francia e Inglaterra llegó a formar parte de las artes mayores. A fines del S. XI y comienzos del XII, Francia parecía ser el país exportador en el terreno de la miniatura, hasta que hacia 1120 el centro de gravedad se trasladó a Inglaterra.

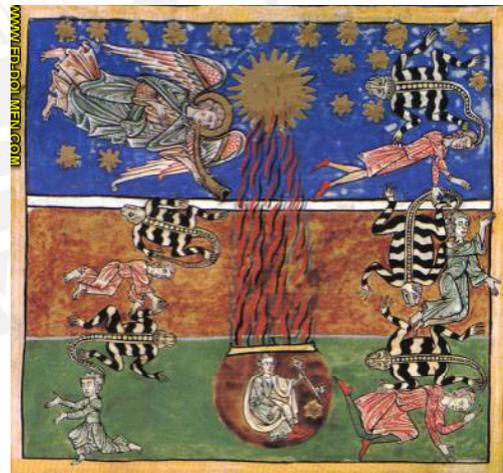
El objetivo prioritario de la miniatura durante el S. XII fue la decoración completa de la Biblia, es decir la ilustración íntegra de cada uno de los libros del Antiguo y Nuevo Testamento en una edición de conjunto, preferentemente en varios volúmenes. Las gigantescas Biblias Románicas constituyen una categoría especial en el conjunto de los Manuscritos medievales iluminados, y no sólo por su gran formato. En el Medioevo, su denominación técnica fue “biblioteca”, debido a la extraordinaria envergadura y a las proporciones colosales con que se concebía el plan de estos enormes tomos en folios. Cada uno de los setenta libros iba encabezado por una especie de cuadro de portada; esta idea de ilustración sistemática, no se concibió y llevó a cabo hasta el período Románico. En las primeras Biblias Monumentales, antes y después del 1100, no existen el intento de adaptar las figuras individuales, a la distribución del texto y a las iniciales. Se disponen las figuras libremente sobre el fondo vacío. No se observa una relación íntima entre la ilustración y la escritura. El vínculo es conceptual. Vale resaltar que la elección del gran formato para estas Biblias, es una concesión a la ilustración para un formato de tamaño sobrenatural. Las miniaturas en ellas incluidas, que se cuentan entre las más grandes de su género, son pinturas en miniaturas²⁸.

28 PATCH. 1987. La miniatura medieval.

Entre las ilustraciones de mayor interés está la ilustración del Apocalipsis. Este tema engendró verdaderos libros de ilustraciones de carácter específicamente medieval, entre los que se encuentran algunas de las más sobresalientes obras del arte del Medioevo.

Por copias realizadas hacia el año 800, podemos concluir que el “Apocalipsis de Juan”, un texto que no era reconocido por la iglesia de Oriente, había sido ilustrado ya en la antigüedad post clásica. En la Alta Edad Media germinó una originalidad artística capaz de hacer frente a la grandiosidad de las visiones: hacia fines del S. VIII está documentada la actividad del “Beato de Liébana” en España, el autor de un nuevo comentario del Apocalipsis, del cual existen únicamente ejemplares ilustrados de este libro, de lo cual se pueden concluir que esta glosa del Apocalipsis se editó desde un principio como un libro de ilustraciones. Corresponde a un manuscrito del Beato procedente de Santo Domingo de Silos, elaborado poco antes del año 1100, donde la miniatura es una decoración de la página y la función formal decorativa es el principio estilístico primordial. El contenido figurativo determina la forma global del diseño.

Comentario de Apocalipsis del Beato de Liébana. Ilustración en parte del Códice realizado en el “Scriptorium” del Monasterio de Cerdeña. S XI.



Todas las ilustraciones posteriores sobre este tema intentan ajustarse a la experiencia visual de la realidad. En los ejemplares posteriores de libros ingleses sobre el Apocalipsis se pasó por primera vez a concebir la visión como una aparición lumínica. Las visiones son revelaciones o iluminaciones y en las alegorías del visionario del Nuevo Testamento abundan las descripciones de

fenómenos específicamente ópticos, por ejemplo: la caída del granizo, la lluvia de fuego. El antiguo Apocalipsis de Santo Domingo de Silos jamás se formula una individualización de las condiciones de la luz. Fue en los ciclos de ilustración inglesa de fines del S. XIII donde las sensaciones atmosféricas de la narración se situaron en el foco de la representación ilustrativa.

Además del Apocalipsis, otro texto sedujo a los miniaturistas y estimuló la fantasía de ilustración artística mediante el contenido alegórico de su lenguaje: el Salterio. En el, se practica la ilustración literal, una modalidad singular y medieval. La riqueza alegórica del lenguaje del Salterio no es la de un visionario. Se basa más bien en la inagotable fuerza inventiva y en el uso extravagante de analogías, de modo que algo esencialmente irrepresentable como el poder, la magnificencia, la grandeza, la bondad, la omnisciencia del creador, la confianza en Dios, la bajeza, la infamia del maligno, pueda ser percibido en un símil como algo tangible.

Numerosos pasajes de los Salmos no fueron tomados en su sentido alegórico sino literal, el lenguaje tal cual dice la palabra al pie de la letra; el contenido en imágenes de las palabras se transfirió sin modificaciones a la ilustración. Los resultados fueron muy curiosos. El procedimiento se ve muy claramente en Brueghel, en el cuadro sobre los proverbios, donde representó al pie de la letra por ejemplo “el darse la cabeza contra el muro” o “tirar rosas a los cerdos”. Lo que pintó es un ejemplo de ilustración literal, que pone en evidencia la locura del mundo.

La ilustración del Medioevo no es un instrumento de humor o de sátira social, porque para la Edad Media la palabra tiene un gran valor y no ve la locura en las metáforas sino en el sentido verdadero de las cosas. El ilustrador busca lo oculto en las palabras. El mejor representante de este género es el Salterio de Utrecht, un salterio Carolingio de la escuela Rheims, de la tercera década del S. IX. La perspectiva ilusoria del paisaje, una herencia de la antigüedad, es un símil del espacio infinito en el cual divagan sin cesar los pensamientos y emociones del poeta. No existe un orden prefijado para la lectura de estos cuadros. Leer y contemplar son aquí uno y lo mismo, y esto es lo específicamente medieval de los grandiosos dibujos del Salterio de Utrecht.

2.2.4. La Composición Integrada.

La ilustración incorpora los distintos elementos al todo constituido por la gráfica del manuscrito, en una composición. La posibilidad de convivencia de ambos fenómenos, la escritura para ser vista y la ilustración figurativa para ser leída, caracteriza la composición medieval. La simbiosis de la escritura y la ilustración es otro aspecto del mismo fenómeno. Anteriormente nos ocupamos de aquellas formas de esta simbiosis en la que la imagen estaba incorporada en el hábitat de la escritura: Iniciales Figurativas, Iniciales Historiadas, y otras construcciones parecidas. En una relación inversa, escritura ha sido incorporada al contexto de la imagen, y no como una simple leyenda. Una obra maestra de la pintura insular, el Evangelio de Lindisfarne, de fines del S. VII nos ofrece ejemplos sobresalientes.

Ji – rho. Libro de Lindisfarne, insular, anterior al año 698. 34 x 24.5 cm. Evangelio, Libro de Cotton Nero (de Lindisfarne). Londres. Pergamino. Inicial al principio del evangelio de Mateo.



Para el frontispicio de cada evangelio se utiliza un retrato de autor que representa al evangelista con su atributo, el animal simbólico que lo identifica (el evangelista Lucas con el toro alado, por ejemplo). Al artista insular esto no le pareció una denotación lo bastante destacada para la trascendente significación del cuadro y creyó necesario agregar una inscripción junto a la imagen. Con el rango jerárquico adecuado, escribió el nombre del Evangelista con monumentales caracteres, pseudogriegos, y en palabras griegas; escribió el nombre del animal simbólico en cambio con caracteres latinos más pequeños y en latín; todo está distribuido decorativamente en el interior del cuadro, y nuestro ojo va de la imagen al símbolo y del símbolo a la inscripción. Lo que tenemos ante nosotros es una especie de

cuadro parlante; llama nuestra atención simultáneamente de distintas formas, igual que un cartel moderno, con imágenes emblemas e inscripciones. La condición previa de esta simbiosis es que el campo de acción de la contemplación y la lectura sea el mismo. El sustrato de la imagen y de la escritura debe ser idéntico de modo que ambas estén sobrepuestas en forma plana como aplicaciones sobre la página. Ambos elementos aparecen en un medio cuya concepción del espacio es neutral; no existe la ilusión de un espacio continuo; ni en profundidad ni en superficie. En los prototipos Paleocristianos cada motivo vivía en el espacio ilusorio del cuadro; por el contrario, en el Evangelionario de Lindisfarne los motivos aparecen como recortes aislados y pegados sobre la página. No existe una línea de base y de apoyo común a todas las figuras y objetos, sino sólo la superficie de la página, que puede estar más o menos densamente poblada por éstos y por los caracteres de la escritura.

El artista presta atención a la integración de los recursos. Por ejemplo, en el taller Rheims la relación del marco con la ilustración interna llega a crear la ilusión de una obra de caballete enmarcada. El marco decorado con ornamentos vegetales tiene relieve y el cuadro desarrolla un valor pictórico, con luz, espacio y fondo paisajístico, lo que contribuye a la ilusión espacial. La agitación de pliegues y ambientes es como un antecedente medieval de Van Gogh.

La continuación y desarrollo del método de Rheims se encuentra en la miniatura anglosajona de los S. X y XI. La miniatura insular prestó grandes servicios a la estructuración de la página en el libro medieval.

La organización de la página incluye el diseño ornamental del cuadro, que resulta siendo un componente importante para la dramatización de la narración ilustrativa.

En Italia se había formulado un nuevo concepto de representación espacial: con Giotto se había establecido el requisito de representar cada figura y la relación entre ellas según las normas de un contexto tridimensional; la topografía sería el constituyente primordial en la ordenación de los espacios, en el terreno del Arte Monumental²⁹. La utilización de estos nuevos principios en el contexto de la

29 PATCH. Op. Cit.

miniatura haría conmoción en un orden basado en la absoluta bidimensionalidad de la página. Esta tendencia a la objetivación del marco arquitectónico hizo que el encuadramiento ornamental de la ilustración se transforme en un objeto tridimensional. La composición de este modo pasa del plano ilustrado a un espacio escénico en el S. XV: podemos mirar al interior más allá de la página del libro, donde se creó un espacio interior. Pero esta visión compositiva no es la predominante.

Entre las composiciones más logradas resaltan las obras de Fouquet en Francia y del maestro de María de Borgoña en los Países Bajos (Brujas): son las cimas del último florecimiento de la miniatura occidental. El éxito de ambos maestros radica en un sistema común de organización: todos y cada uno de los elementos se orientan hacia la superficie de la página.

El maestro de María de Borgoña regeneró la miniatura con una revalorización del margen. Se propuso hacer ver el marco en primer plano, desde el cual contemplamos el espacio de una iglesia, un interior o un paisaje como a través de una ventana. La ilustración y la orla, la página completa ha sido abarcada desde una misma perspectiva. En la orla se reconstruye la superficie real del libro mediante un juego artístico de ilusión óptica, y se simula que sobre la superficie del libro hay flores, joyas, conchas y otros objetos bellos; nos encontramos frente a los marcos de “trompe-l’oeil”. La superficie de la página es la barrera entre dos espacios, uno imaginario, detrás de la página, y otro que se nos presenta como real sobre ella. La escritura queda como una isla: el mismo maestro coordinó de manera diferente la coexistencia de la ilustración y el texto. La ilustración y su espacio se trasladan al margen y en el centro, a manera de una interrupción, como un cartel colgado en el aire, amarrado al margen con cuerdas; la escritura pasa a formar parte de la composición espacial. Es el cuadro el que contiene un texto, a diferencia de las épocas anteriores, cuando la página de texto cobijaba una ilustración. La ilustración ha triunfado sobre la escritura.

En la miniatura veneciana encontramos un fenómeno paralelo y simultáneo al de los Países Bajos. En una edición de Aristóteles vemos a los siete sabios de la antigüedad del mundo occidental y oriental: están de pie y en el balcón de un edificio, de cuyas cornisa cuelga una página de la metafísica.

2.3. El Proceso Creativo.

Hay tres artífices que participan en la elaboración de un manuscrito: el miniaturista, el escribiente, y el decorador que se situaba entre ambos “en llumineur”, que se diferenciaba en la terminología francesa (el iluminador), “del historieur”, (del historiador), el pintor de ilustraciones propiamente dichas. Cada uno de los tres se enfrentaba de manera diferente a la página, lo que llega a conducir a una relación compleja del observador con la página: contemplar y leer llegan a ser actividades esencialmente distintas.

2.3.1. Los Creadores.

Amanuenses, escribas o escribanos y calígrafos, los iluminadores pertenecían a una clase privilegiada. La naturaleza era su principal fuente de inspiración, porque la consideraban ejemplar por la integración vital de los elementos que en ella participaban, aparentemente muy diferentes. Consideraban que el arte ha de recrearse a partir de la naturaleza. Estos artistas medievales defendían su ideal al crear su propia realidad, su propia verdad, obtenida del ejercicio de interiorización, de donde se proyectaban hacia el lector con toda libertad y con toda su energía creadora.

Los manuscritos iluminados, considerados desde su aparición obras de arte, fueron hechos para ser usados por personas muy especiales e influyentes de su época y entorno. El lector era alguien que podía apreciar el valor expresivo y la riqueza estética de las iluminaciones. Por otro lado, los artistas aprendían el arte de las iluminaciones como una iniciación en los misterios de la creación. En la época, había mucho celo en la enseñanza, en el acceso a sus contenidos y en el

modo de instruir e impartir los modelos a seguir. Sobre todo en lo referente a las técnicas. Se creaba en el iniciado una atmósfera de misterio tan cerrada como en los ritos religiosos privados, donde una autoridad de máxima espiritualidad impartía valores, para que se reflejaran en la obra creada. Por esta razón, hay algo en común en el conjunto de las iluminaciones: se presentan como el marco lleno de significaciones y sensaciones de una verdad por revelar, contenida en el conjunto unitario de las letras y del dibujo, cuyos valores respaldan y resaltan los valores del texto. Porque en el fondo el sentido de lo esencial y lo unitario era lo que regía el concepto y la realización de las iluminaciones.

Pero no sólo a la belleza y al goce de la composición iluminadora y caligráfica externa tiene que estar asociada la verdad que se quiere transmitir. Todos los elementos que componen una página participan en ello, incluyendo las particularidades expresivas de cada artista. Porque es posible y significativo distinguir tanto en las ilustraciones como en la caligrafía, la línea o el estilo de cada creador, que pocas veces se daba a conocer. Muchos o la mayoría de los trabajos manuscritos iluminados eran anónimos, no obstante se les distinguía por las formas caligráficas de las letras, por los rasgos del interletraje, por el uso que se daba a los espacios de los interlineados, por las mismas terminaciones o los inicios de las letras: en estas particularidades se notaba la destreza de cada uno, el dominio y el apasionamiento de su carácter, marcando la diferencia de la comprensión y expresión de los contenidos sagrados.

La idea de ejemplificar e ilustrar las emociones íntimas del artista en los objetos de su percepción exterior hizo escuela en la Edad Media.

¿Cuáles son los recursos de los cuales disponen los artistas?.

En primer lugar está la tipografía. Llamen la atención las Capitales Romanas o Mayúsculas Itálicas Caligráficas, cuyo origen se remonta a la Columna de Trajano. En cuanto a las minúsculas, éstas vienen de las Carolingias Humanistas, tal como se ve en los trabajos casi anónimos de un monje – artista de la abadía de San Martín, de Tours.

Las más usadas son los siete tipos de escritura representativos comprendidos entre los S. I d.C. al XVI d.C. En primer lugar, están las Capitales Elegantes o Cuadrada (Cuadrata Monumental): la variante Monumental o Lapidaria, típica de los grandes conjuntos monumentales como la Columna de Trajano o el Arco de Tito, es escasa en la reproducción de libros, con excepción de algunas copias de lujo como “La Eneida” de Virgilio. Otros tipos son: la Cancilleresca Minúscula empleada en la chancillería, en la curia y en la correspondencia privada, siendo más usados los tipos cursivos y en bastardilla; Capitales Rusticas, Unciales, Insulares, Carolina o Carolingia, Gótica o Textura Cuadrata, Humanística Antigua o Redonda, de la que deriva la Bookhand (son letras usadas en la antigüedad tardía y durante la Edad Media en los Scriptorium o Scriptoria); la Semiuncial, variante denominada “Insular Mayúscula”, utilizada en Irlanda e Inglaterra (Libro de Kells, Evangelio de Lindisfarne); la Letra Visigoda y Visigótica, la Merovingia, la Benedictina o Beneventana, la Gótica Bastarda.

En segundo lugar está la ilustración propiamente dicha, inspirada en la pintura Gótica. La pintura Gótica había adoptado preferentemente una temática religiosa, traducida en vitrales, sobre todo. Había ingresado sus rasgos en los objetos de lujo y las obras de arte de las cortes, en orfebrería y artes suntuarias. Los nobles, deseosos de tener libros en sus bibliotecas, contribuyeron eficazmente al desarrollo e incremento del arte de la miniatura. Basta recordar a modo de ejemplos las realizadas para Alfonso X el Sabio. Surgió y se desarrolló el arte del retablo en tabla y de las miniaturas. Destacan sus figuras planas e ingravidas, los símbolos de la realidad natural y la simbolización del mundo sobrenatural mediante fondos dorados que la luz hace brillar. El interés por la narración y por el naturalismo en la representación influirá en gran medida en las miniaturas, que se hacen cada vez más detallistas, con gran minuciosidad en las representaciones.

El artista asume la compleja tarea de la composición integradora. Para ello, recoge la influencia precedente. Al inicio de cada una de las etapas de creación de los manuscritos, puede reconocerse una fase de minuciosa recepción de los modelos antiguos. Por ejemplo, en el Renacimiento Carolingio, se llegó a imitar abiertamente los arquetipos, y se copió fielmente con todo detalle a la antigüedad; lo específicamente medieval suele delatarse en algún detalle secundario que

pasaba desapercibido para el copista Carolingio. Luego, desarrolla su propia versión compositiva, sea resaltando una de los elementos compositivos, sea tratando de llegar a un equilibrio integrador del conjunto, hasta la fusión orgánica de los elementos.

Libro de Job, Ciudad del Vaticano. Vat. gr. 749, pergamino, 250 folios, 38 x 27.5 cm. Primera mitad del Siglo IX. Uncial Ojival Inclinada (para el texto), Uncial Vertical, (para los comentarios); folio 6: la inicial A (alfa) representa un putto montado en un dragón, miniatura de Job y su mujer. (sur de Italia).



Los libros más frecuentes a los cuales se dedica el artista, además de la Biblia, son los libros de misas iluminadas³⁰: los Misales, los Breviarios, los Libros de Coros, los Salmos. Los Misales, contienen todos los textos para la celebración de la Misa. Los Breviarios contienen los textos para el rezo público de la iglesia o de los oficios divinos. Los Libros del Coro contienen canto y música para la secuencia de la misa para todo el año Litúrgico. Los Salmos, del Viejo Testamento, son utilizados en los rezos y en el rezo personal. A ellos se añaden los textos religiosos personales, como los Salmos, el Génesis, los Libros de las Horas, generalmente para el rezo de los nobles, ricos y educados. Las escenas se representan en términos de la época y se invita al espectador a ser parte de ellos. Demuestran estas pinturas a menudo la interacción del Misal con la cultura popular.

³⁰ PATCH. Op. Cit.

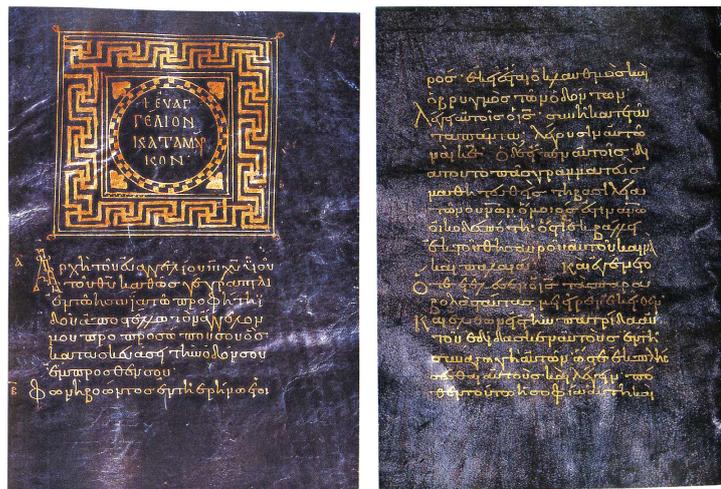
2.3.2. La Creación y la Visión del Mundo.

En cada etapa los manuscritos se hacen portadores de los signos representativos de su cultura. Observemos algunos casos.

2.3.2.1. El Manuscrito Bizantino.

El libro Bizantino encarna la mentalidad Bizantina, compartida por el emperador, el copista y el pueblo llano. El Logos divino, propia del cristianismo en general, para los bizantinos es una mentalidad y un modelo cultural. Las ricas bibliotecas de la corte imperial, guardaban manuscritos que no estaban destinados al uso litúrgico, libros que habían heredado de la Antigüedad Griega, libros ligados a la tradición clásica. Para los Bizantinos, el encargo y la copia de libros siempre constituyó una actividad ligada a la salvación espiritual; el manuscrito iluminado adquiere para quien lo encarga o lo regala el mismo valor que el ícono o el fresco. El manuscrito posee las mismas cualidades carismáticas que las imágenes sagradas; la comunión del hombre con Dios, su salvación, son impensables sin el contacto diario con los manuscritos durante la Liturgia. Esta idea, que emana del Códice, considerado como el cuerpo del Logos, confiere al libro un encanto mítico y explica el deseo de poseerlo.

La razón de ser del manuscrito Bizantino y, más tarde del eslavo, es el texto. Los adornos y las ilustraciones fuera del texto están subordinadas a él. El lugar y la función de estos elementos están determinados por el ordenamiento, la segmentación y la adaptación del texto a su principal función: el desarrollo litúrgico y la oración individual. El manuscrito que contiene la palabra Divina, el logos, tiene una sola y única finalidad: descodificar el mensaje que lleva adentro. La Inicial Iluminada, la composición ornamental y el encabezamiento sólo marcan los nuevos pasajes del texto, lo ayudan en su progresión.



Evangelio, San Petersburgo, GRB, Grec 53, pergaminos teñidos de azul 20 x 15 cm. 406 folios. Segunda mitad del Siglo IX. Folio XII Encabezamiento con motivo del meandro: Evangelio de Marcos. Folio LXI minúscula crisografiada sobre pergamino azul, letras adornadas.

El escriba y el iluminador, el que copia y el que decora el manuscrito, que en Bizancio era en muchos casos una sola y misma persona, utilizaban el adorno y la ilustración con fines muy concretos, subrayando el pasaje principal del texto o el párrafo. Nunca se atrevían a desplazar toda la inicial iluminada sobre la página suplantando al texto, lo que si hacían los manuscritos latinos de los S. VIII y IX, o los Códices Insulares, por ejemplo “el Libro de Kells” del S. VIII.

Cuando eran dos personas, el copista era el que decoraba el manuscrito y el responsable de los principios formales de la ordenación del texto y su decoración. Los que copiaban los manuscritos griegos eran monjes. Con el ilustrador ocurre algo completamente diferente. Es un pintor, pero el anonimato que guarda casi siempre, a diferencia de los copistas, viene a confirmar la superioridad de la palabra sobre la imagen. La copia, en la tradición ortodoxa, estaba considerada verdaderamente como un acto divino, que aloja la palabra de Dios, al logos, al texto sagrado que preside el manuscrito. Esto explica la sobriedad ornamental e ilustrativa de los manuscritos Bizantinos, incluidos los de “gran lujo”, en comparación con los latinos. Los manuscritos Bizantinos fechados y con el nombre de los pintores son muy pocos, esto se debe a la actitud del escriba o del calígrafo bizantino ante el acto de copiar, un acto normativo y sagrado.

Los manuscritos iluminados de gran lujo se ofrecían como presentes a los soberanos orientales y occidentales; por eso, llevaron al Arte Bizantino más allá de las fronteras del imperio. Como dice J. Ebersolt “...también el libro es un excelente embajador, pues hace que llegue muy lejos la influencia de las obras del pensamiento y de las creaciones del arte...”³¹.

La política de la universalidad es la que explica la difusión del Arte Bizantino en Occidente, mucho antes de las cruzadas. Los Manuscritos Latinos Iluminados y los Códices Carolignos suntuosamente decorados fueron confeccionados por calígrafos que evidentemente, conocían muy bien los Manuscritos Iluminados Bizantinos.

La influencia del Arte Bizantino es inversamente proporcional a las dimensiones territoriales del imperio. Después del reinado de Justiniano, no cesa de disminuir en el plano territorial, pero la influencia que ejerce en los países eslavos convertidos al cristianismo por Constantinopla después del S. IX, así como en la Europa latina hasta el Renacimiento, no disminuye. Los manuscritos griegos iluminados e ilustrados, cautivan por su equilibrada elegancia, por las figuras representadas y por la delicada compaginación. Desempeñan la función de modelos no sólo en la época de los Carolingios sino también en el S. XII, antes de la caída de Constantinopla en 1204, así como más tarde, hasta 1453.

2.3.2.2. Comentario del Apocalipsis del Beato de Liébana.

Hay una serie de manuscritos miniados españoles que llevan por título “Comentario del Apocalipsis” y que su mayoría proceden del período comprendido entre mediados del S. X y finales del S. XII. Todas las ilustraciones que acompañan a los textos de estos manuscritos son de una extraordinaria belleza.

31 DZUROVA. Op. Cit.

“Comentario de Apocalipsis del Beato de Liébana” 786 d.C.



El texto del “Comentario” es escrito en latín, en caracteres en color rojo para los versículos del Apocalipsis propiamente dicho y en caracteres negros. “El comentario” consta esencialmente de citas de otros escritos, en general extractos de obras debidas a padres o doctores de la iglesia de los primeros tiempos del cristianismo. Los manuscritos suelen contener, en apéndice, el “Comentario del Libro de Daniel”, de San Jerónimo.

En cuanto a las ilustraciones se componen de un ciclo de miniaturas que a menudo ocupan una página entera, en la que se trazan con gran fidelidad las diferentes escenas del Apocalipsis. A ellas se añaden algunas imágenes relacionadas con la Biblia, con el Arca de Noé, los cuatro evangelistas, la Genealogía de Cristo, un “mapa “ del Universo, etc. Y una serie de ilustraciones del “Libro de Daniel”. La parte esencial de los manuscritos es dedicada al Apocalipsis, y tuvo en España una enorme difusión. Lo prueba el hecho de que nos han llegado más de veinte manuscritos ricamente miniados de estos “Comentarios”, mientras que las Bíblicas, los Evangelios y otros textos sagrados son relativamente raros, en esta misma época, en versión ilustrada.

“Comentario del Apocalipsis del Beato de Liébana” 786 d.C.



¿Por quién fue escrito o, mejor dicho, compilado este “Comentario” del Apocalipsis”? Suele atribuirse la obra a un monje español llamado Beato, que vivía a finales del S. VIII en Asturias, en el monasterio de San Martín de Liébana (llamado a partir del S. XII, de Santo Toribio), en el corazón mismo de los Picos de Europa. De este comentario existen dos versiones, que datan respectivamente de 776 y 784³².

La redacción del “Comentario del Apocalipsis” la realizó Beato unos 60 o 70 años después de la invasión musulmana a España. Beato habitaba en una de las pocas regiones que consiguieron mantenerse independientes. Su relieve atormentado que forma una verdadera fortaleza natural, y la defensa que los altivos habitantes de la montaña asturiana opusieron a las tropas islámicas, impidieron la progresión de éstas.

El arte de las miniaturas de estos manuscritos, de gran belleza, su poder expresivo y originalidad nos remite al simbolismo de las fuentes del Cristianismo en la Península Ibérica, plagados de herejías que evocan las culturas de la época Visigoda, Asturiana y Mozárabe.

Las miniaturas fueron concebidas como ilustración de las revelaciones apocalípticas y condujeron a la creación de una estética. Durante cuatro siglos fue incesantemente recopilado, embellecido e ilustrando de modo cada vez más suntuoso. El libro estuvo considerado, en la época de la Reconquista como el más sagrado y venerable en España; era “la clave de todos los libros”.

La ilustración de los códices demuestra el papel de síntesis del mensaje cristiano que desempeñó este texto canónico. Los manuscritos van precedidos de una especie de frontispicio por las imágenes de los cuatro evangelistas: el tetramorfo apocalíptico con el simbolismo evocador de los cuatro evangelistas. El aspecto externo revela su importancia, se trata de libros muy grandes, que tienen un número considerable de páginas y de ilustraciones; llega a alcanzar los 32 X 45 centímetros en los de mayor lujo, todos escritos en pergamino. Los manuscritos más antiguos (finales del s. IX), están escritos en letra visigótica, a dos columnas por página, luego substituida por la Carolina y por la Gótica-carolina. Son encuadernados en cuero. Las ilustraciones son realizadas en colores de gran intensidad, brillantes

32 STERLIN. 1983: Los Beatos de Liebana y el Arte Mozárabe.

y satinados. Pueden limitarse a un fragmento de columna, viñeta en un margen, u ocupar toda una página o doble página. La ilustración se convierte en una obra pictórica autónoma.

2.3.2.3. Los Libros de Las horas.

Entre los manuscritos iluminados destacan, como un importante testimonio de la vida religiosa y de la devoción practicada por los cristianos de fines de la Edad Media, los Libros de Horas, monumentos de la miniatura medieval, creados entre los S. XIV y XV, que da cuenta de la pervivencia de una exégesis iconográfica en consonancia y estrecho vínculo con la lectura y exégesis de las Sagradas Escrituras realizadas por los teólogos medievales. Pero, a diferencia de los manuscritos anteriores, que sentaron la tradición de las iluminaciones, tienen una factura predominantemente laica, y fueron elaborados en su mayoría en prestigiosos talleres de Francia y los Países Bajos, al margen de la vida propiamente religiosa de los talleres monásticos medievales.

Con ayuda de estos manuscritos, el fiel podía seguir las lecturas y oraciones que correspondían a los distintos momentos del día -horae-, todos los días de la semana.

“...Según la tradición litúrgica medieval, a cada día corresponde un Oficio: el Domingo está dedicado a la Santísima Trinidad, el Lunes a los Difuntos, el Martes al Espíritu Santo, al Oficio de Todos los Santos está consagrado el Miércoles, el Jueves al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, el Viernes a la Santa Cruz, y por último, a la Santísima Virgen el día Sábado; al lado de estos oficios u horas semanales, que pueden o no estar iluminados, todo Libro de Horas contiene dos ciclos iconográficos fundamentales, que encarnan su objeto esencial de devoción y el misterio central de veneración, y que, en rigor, lo definen como tal, a saber, el ciclo de las Horas de la Virgen -o Pequeño Oficio de la Virgen María- y el ciclo de Horas de la Cruz, respectivamente....”³³

Las imágenes iluminan las lecturas dispuestas para las distintas horas canónicas del programa. Un Libro de Horas es compuesto por ciclos y las imágenes terminan

³³ PATCH. Op. Cit.

por reemplazar muchas veces la “letra” (litterae), procedente del texto bíblico o de alguna otra fuente literaria, que le sirve de inspiración. En muchos casos, la interpretación que realiza la imagen usa no sólo una clave estilístico-estética, o histórico literaria, sino opta por una alegoría simbólica, resaltando el sentido devocional y teológico del texto y respectivamente del momento canónico.

Un buen ejemplo lo representa el ciclo de las Horas de la Virgen del Libro de Horas, compuesto por ciento cincuenta y siete iluminaciones repartidas en doce ciclos iconográficos, realizado por un iluminador anónimo, entre 1440 y 1445, en los Países Bajos, y destinado a Catherine de Cleves, esposa del Duque de Guelders.

“...Por la complejidad y diversidad del programa iconográfico, así como por el orden y la organización que alcanzan estas representaciones devotas, podemos afirmar que estamos frente a un Libro de Horas excepcional: la factura, la temática, las fuentes, la fineza ornamental, la variedad de sus ciclos, la posibilidad exegética de los mismos, lo sitúan dentro de las grandes obras del arte de la miniatura medieval, a la altura de las Muy Ricas Horas de Jean de Berry y de las Grandes Horas de la Familia de Rohan, obra esta última cuya inspiración y temática resultan particularmente cercanas al Libro de la Duquesa de Guelders....”³⁴.

El programa iconográfico es ordenado según las horas canónicas: Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Lo abre el ciclo de las Horas de la Virgen con una imagen dedicada (como toda la obra), a la Madre de Dios, donde María, que sostiene a su hijo en brazos, es coronada como Reina de los Cielos. Los dos están envueltos en una mandorla dorada y parecen descender al mundo en los cuernos de una luna invertida. En el margen izquierdo aparece la Duquesa de Guelders, en actitud de oración, sosteniendo un libro -el cual parece ofrecer- y dirige a la Virgen la plegaria: “O Mater Dei memento mei”. Se sugiere así la ofrenda del libro a la Madre de Dios. Se representan también los escudos de armas de la familia de Catherine de Cleves.³⁵.

Este primer ciclo iconográfico finaliza con la miniatura “Asunción de la Virgen”: María es asunta al cielo por dos ángeles, envuelta nuevamente en una mandorla

34 CORTI BADIA. 2002: 237 - 243.

35 CORTI BADIA. Op. Cit.

resplandeciente; coronada y con una aureola dorada. A sus pies se encuentran los cuernos de una creciente luna de plata que señala el abandono de este mundo y su entrada en los cielos. Su Hijo la espera, como Señor del Universo, rodeado por un coro de querubines. Es evidente el concepto de la unidad del ciclo y su traducción formal, así como el registro simbólico (como en el caso del simbolismo de la luna creciente, en directa relación con la mujer).

La unidad de sentido del ciclo se completa en la riqueza compositiva del tratamiento visual, que permite al fiel adentrarse, a través de las imágenes simbólicas, en las verdades dogmáticas que se esconden en la devoción a María.

Otros Libros de Horas son: Las Horas de Jean d'Evreux³⁶, Las Grandes Horas de e Rohan³⁷, y Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry³⁸.

Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry, es conocido por su calendario iluminado con elegantes imágenes que recrean parte de la vida diaria y cortesana del Ducado de Borgoña en el S. XV. Los hermanos Limbourg, sus autores, inauguran la apertura de una perspectiva en la representación del espacio en los manuscritos iluminados medievales.



Página del calendario del libro "Muy ricas Horas del Duque de Berry".
Hermanos Limbourg (1411 - 1416).
Chantilly. Francia



"Las Muy Ricas Horas del duque de Berry", ^{Mes de Enero} justifica su nombre ^{Mes de Junio} por la profusión

36 New York. The Metropolitan Museum of Art. 1957

37 France. Draeger Frères Éditeurs. 1973.

38 France. Draeger Frères Éditeurs. 1969.

y la excepcional calidad de las miniaturas, de las letras floridas, por la riqueza y suntuosidad de las formas, colores, así como el refinamiento de los dibujos y el realismo de las formas. Las imágenes aportan información sobre la vida cotidiana, la mentalidad y los valores del S. XV. Ofrecen motivos de la naturaleza como símbolos de la complementariedad entre la grandeza de los príncipes y la labor de los campesinos entre los esplendores del mundo y el orden cósmico.

2.3.2.4. Los Manuscritos Hebreos.

La cultura Hebrea tiene en la iluminación de los manuscritos una tradición en que el papel esencial le corresponde al calígrafo. La “tradición oral” o “Cábala” va íntimamente unida a la escritura, a la “torah”; es lo que le da su verdadero sentido. La lectura directa de la ley está reservada a los maestros de la tradición y es preciso utilizar la ley oral. La Cábala es el largo proceso de interpretación y transmisión de la ley (“torah”), que convierte en iniciados (cabalistas), a los que la reciben por la transmisión del conocimiento. Todo esto es respaldado por la importancia de los valores formales de la letra, el sentido trascendente de la escritura y sus valores ocultos.

El misterio de la escritura para los hebreos, como el misterio del hombre y de la creación, proviene de Dios y, junto a las consonantes (cuerpo de la escritura), las vocales constituyen el espíritu, lo que da vida a la palabra, lo que permite su interpretación.

La decoración caligráfica, la iluminación de manuscritos y el campo específico de los caligramas son los que más nos interesan del manuscrito hebreo. No se tiene evidencia de que existen manuscritos hebreos iluminados en el periodo Helenístico y hasta la Edad Media. En Europa, los más tempranos textos iluminados son del S. XIII y en el XIV se llega a la culminación. Los ilustradores de libros hebreos eran judíos y se les conoce por los colofones (final del manuscrito de la Biblia de Cervera).

Durante la Edad Media no se cumplió en los manuscritos hebreos la prohibición

de insertar imágenes. La oposición a la representación de imágenes en el arte se hizo efectiva a veces por una actitud más estricta en determinados momentos; los judíos en países musulmanes, por ejemplo, se abstuvieron de representar figuras en los libros sagrados, a causa de la prohibición musulmana. La ornamentación geométrica o floral de la iluminación hebrea española, podría verse como consecuencia del influjo musulmán y dependía de la zona en que se asentaron las escuelas.

La iluminación de las letras iniciales es ejemplo del influjo latino, porque en la tradición hebrea no se representan las iniciales. El aspecto más representativo en la iluminación hebrea era la escritura situada en los márgenes de página, llamada “masorah”. Son comentarios que se sitúan en la página, formando un tapiz, o a modo de decoración marginal y constituyendo el contorno de un dibujo. (Existen ejemplos del S. XIII en Burgos y Portugal S. XV.).

2.3.2.5. Los Cuentos de Canterbury

De Goffrey Chaucer (Gran Bretaña, 1340-1400), poeta inglés, uno de los más sobresalientes de su país, “Los Cuentos de Canterbury”, resulto crucial para el desarrollo del manuscrito inglés, por su forma de escritura acompañada por iniciales capitales e ilustrada en sus diferentes capítulos.

Los cuentos tienen como tema central el sentimiento de persecución de los transitorios ideales terrenales, que se convierten en insignificantes comparados con el eterno amor de Dios. El hilo conductor de la obra es la peregrinación de una serie de personajes, procedentes de todos los estamentos sociales a la Catedral de Chaterbury donde se encuentra la tumba de Santo Tomás de Becket. El proyecto no llegó a su fin, pues el autor sólo pudo escribir veintidos cuentos en verso y dos en prosa; la cuarta parte de lo que había planeado.

Hay belleza y estructuración en lo formal. El libro es escrito en caligrafía cursiva, con iniciales capitales ilustradas, márgenes orlados y explicativos, junto a las iniciales capitales; fuera de ellas, están las ilustraciones historiadas. Este libro se repite en la edición impresa e ilustrada por el movimiento “Art & Crafts”, más recargada en flores que se asemejan a tapices propios de su época.

Geoffrey Chaucer “The Canterbury Tales”: Inicios del
 Cuento del Mercader. Año 1386 - 1400
 British Library Harley MS 1758, f.76



CAPÍTULO 3

Hacia una didáctica de las interacciones gráficas actuales

Tascon / Toros. El arte del Toreo. Infografía de Mario Tascon, publicada en Magazine. Revista dominical del Mundo. Madrid.



La investigación ha mostrado cómo los recursos del lenguaje gráfico han interactuado en el espacio del manuscrito medieval para ofrecer al lector una lectura que se dirige por igual al pensamiento, a través de la información transmitida, y a las sensaciones y emociones, a través del tratamiento formal del libro. La interacción entre las iniciales, las ilustraciones, los ornamentos, la escritura misma, la composición y el formato de la página crearon una unidad de expresión con importantes efectos de apelación y persuasión³⁹.

³⁹ GONZALES RUIZ. 1994: Estudio de Diseño. Sobre la Construcción de las Ideas y su Aplicación en la realidad.

Es una estrategia que nace de una visión del mundo y una intención comunicativa, cuyas características resultan sumamente modernas en la época actual, en la cual el libro reconsidera su acción comunicativa a través del mensaje visual que transmite. Como se ha indicado al inicio de este trabajo, el libro contemporáneo busca recuperar la complejidad del impacto y de la lectura en el observador, planteando la realización del libro en una cultura visual que se significa y muestra como una cultura de la integración de recursos, de la fusión en lo perceptivo de la información y de las emociones propias de un punto de vista subjetivo.

Para lograrlo, resulta esencial recuperar la condición artística del libro. Es algo que se observa en el libro enciclopédico, didáctico y literario. El diseño del libro aborda no sólo un plano estético, que remite a la coherencia y cohesión del libro, articulando armónicamente su contenido, su forma y su propósito comunicativo, sino también un plano artístico propiamente dicho, en el cual fusiona la intención de la comunicación artística con la intención de la comunicación informativa.

El diseñador gráfico es el encargado de realizar esta fusión. Para ello, la investigación del uso y funcionamiento de los recursos gráficos del libro a lo largo de la historia de la comunicación humana (Capítulo 1), es una condición indispensable. Asimismo, una vez que ha establecido sus referentes, la investigación a profundidad del modo en que las interacciones tanto contextuales (externas), como formales (internas), se han producido, es una segunda etapa, por igual imprescindible. Finalmente, es a partir de esta información y de la comprensión del proceso que construye su propia estrategia visual, no como una copia o un reciclaje de la presentación gráfica del libro que constituye su referente principal, sino como un aprovechamiento del proceso, como conjunto de niveles estratégicos, cada uno con recursos cuya acción conjunta cuenta con una lectura potencial de cierta índole y consistencia.

Este es el proceso que se propone para tomarse en cuenta en la Facultad de Arte, Especialidad de Diseño Gráfico. Los fundamentos para su aplicación son: los principios expuestos a lo largo de la tesis; las características propias de la formación gráfica en la Facultad de Arte; los avances o experimentos realizados durante esta investigación, que se explicarán en este último capítulo.

3.1. Las características de la Formación Gráfica en la Facultad de Arte.

En la actualidad, la formación de diseñadores gráficos en América Latina es abordada por las universidades desde una visión / misión que se define por lo general en el territorio del funcionalismo, tomando como referentes las exigencias presentes y futuras del mercado, así como el desarrollo tecnológico de los medios de comunicación y producción. Es un enfoque preocupado por las características socio profesionales de la profesión, que apunta hacia el posicionamiento del diseño y del diseñador en la sociedad contemporánea. En otro nivel, hay planes estratégicos que se interesan por la identidad cultural del Diseño, con miras a la planeación de las acciones formativas en función de la cultura local o regional. Es un enfoque que asigna un lugar importante a la construcción de valores y al rol que desempeña en la comunicación, más allá de los fines de promoción que asume comercialmente. Los dos lineamientos son mediadores de la calidad de vida de la comunidad latino americana, a través de los vínculos productivos (en el primer caso), y reflexivos (en el segundo caso), que establecen con la sociedad de consumo.

En la Pontificia Universidad Católica del Perú, se considera que estos dos lineamientos han de funcionar de manera conjunta. Además, se establece que hace falta desarrollar un tercer lineamiento, la valoración del Arte como visión de mundo, creatividad y capacidad expresiva, para formar diseñadores reflexivos, creativos, con valores humanos y culturales, capaces de comunicar innovando y educando a la comunidad. El Arte y el Diseño nunca han estado separados; a partir de esta tradición mayor de la historia de la cultura, se propone una formación en la cual se realicen incesantes y múltiples interacciones entre los recursos conceptuales y expresivos de las artes visuales por lo general y el Diseño Gráfico. Es un planteamiento que se construye desde el proyecto formativo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el cual Artes y Humanidades forman un conjunto de pensamientos, de expresión y comunicación.

Para comprender los fundamentos de esta opción, hace falta recordar cómo se inicia el proyecto de formación de Arte en la P.U.C.P.

Comienza en 1938, cuando el maestro Adolfo C. Winternitz toma la decisión de emigrar a Sudamérica y viene al Perú donde dicta en la Academia de Arte Católica que se afilió a la Universidad Católica en 1943: en 1944 se la llamó Academia de Arte de Lima. Obtiene en 1945 el valor oficial. En 1955 se le reconoce el rango de escuela dependiente de la Universidad Católica. Hasta 1964 funciona la Escuela de Artes Plásticas en el local de la Plaza Francia, trasladándose ese año al inmueble ubicado en la Av. Arequipa 1010. Allí funcionó hasta 1969, año en que los nuevos ambientes construidos especialmente en el campus universitario en el fundo Pando estuvieron acondicionados, manteniéndose desde 1970 hasta la actualidad en el mismo lugar. En 1984 y con los correspondientes cambios curriculares la Escuela de Artes Plásticas pasó a ser la Facultad de Arte, dirigida siempre por Adolfo Winternitz, su fundador y primer decano hasta su muerte.

Desde los inicios, Winternitz se ha mantenido fiel a los objetivos trazados en las hojas informativas de la Academia de Arte Católico. Se trataba de estimular y fomentar la cultura artística en el medio, proporcionando un conocimiento no sólo general e histórico de las obras de arte, sino práctico y concreto de los medios de expresión.

En otras palabras: había preocupación de despertar la verdadera vocación artística en los alumnos, sin descuidar la correspondiente parte práctica del oficio. Esta es la base de su método de enseñanza. Las dos partes, lo espiritual y el oficio son los elementos esenciales de la formación impartida por Winternitz y la caracterizan y diferencian de otras impartidas en diferentes instituciones⁴⁰.

La práctica cotidiana que se desarrolla en los primeros dos años de formación general, comunes para las especialidades de Pintura, Escultura, Diseño Gráfico, Grabado y Diseño Industrial, se inicia por el estudio del natural, desde las primeras aproximaciones al color relativo hasta trabajos complejos en composición y cromatismo. Dentro de ese campo amplio se incluyen paisajes, bodegones, estudios de flores, figuras, retratos, etc. Son elementos tomados de la realidad tangible y como motivo de estudio para trabajar algún problema expresivo, ya sea, la luz, el claroscuro, el color, o también como motivación para la recreación y expresión personal en una obra. La composición es el eje de la creación, y unida

40 PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. 1993.

al “estudio” de la composición, se da la enseñanza de varias técnicas especiales, entre las cuales la escritura ornamental y el arte gráfico aplicado.

En todos los ejercicios desarrollados en los dos años de formación común de las diversas especialidades se ejercitan todos los problemas puramente plásticos que le permitirán al alumno posteriormente poder expresarse con libertad: a través de ellos enriquece su lenguaje personal y su mundo interior.

Se asimilan los cambios estéticos que ocurren de generación en generación y que incluyen las diversas influencias de las corrientes contemporáneas, al abordar por ejemplo el mismo tema a través de varias estéticas.

El aprendizaje común de las técnicas de Dibujo, Pintura, Escultura, Diseño Gráfico conduce a una vocación y una práctica segura de integración (que se actualiza en obras de integración, como vitrales, murales, relieves, etc.), donde se pone mucho énfasis en la creatividad de los alumnos y una austera disciplina del trabajo, unida con una plena libertad expresiva.

Luego de estos dos primeros años, los estudiantes se integran a sus especialidades, pero el programa de estudios les ofrece continuar desarrollando su formación general espiritual y artística, a través de varios cursos comunes. Este diseño de la formación, es propicio al desarrollo de una vocación auténtica, en la cual se asimila tanto la emoción como el pensamiento. Es así como todas las experiencias que tenemos nos enriquecen y nos llevan a “ver” de una manera particular.

Una persona que entienda y haya experimentado el Arte, en su diversidad y en profundidad, es una persona mucho más sensible. El proceso racional de componer es el ordena los impulsos creativos motivados por nuestras experiencias y vivencias.

Los alumnos experimentan, conocen y aprecian las formas y las técnicas de diferentes épocas, para poder apreciar la obra de arte y tener un sentido crítico que, junto con la formación humanística y la investigación, compone el perfil del profesional que la sociedad necesita para su desarrollo

En la creación, tienen mayor creatividad y mejor sustentación, al manejar el lenguaje del Arte, a través de los lenguajes plásticos, de acuerdo con lo que se quiere comunicar. Las posibilidades son infinitas. Esto es lo que proporciona a nuestros alumnos el territorio adecuado para construirse, para descubrir un lenguaje propio que les permita crear en autonomía y con una base sólida (y amplia), para tomar decisiones.

Lo aprendido a través de la formación artística, queda internalizado en nuestros estudiantes, con resultados que se hacen evidentes en la originalidad y el contenido emocional de la comunicación visual.

En este mismo sentido, el plan de enseñanza, conducente a la formación espiritual y artística de los alumnos, incluye la divulgación de todo lo que se relaciona con el arte, conferencias, exposiciones, conciertos de música de cámara y otras manifestaciones culturales. El propósito es una formación universitaria con efectos formativos en la comunidad, como el Maestro Winternitz lo afirmó desde el inicio⁴¹:

- Estimular la cultura artística en nuestro ambiente, proporcionando un conocimiento no sólo general e histórico de las obras de arte, sino práctico y concreto de los medios de expresión, en forma tal que se capacite apreciarlas.
- Despertar en las almas de los jóvenes, aunque no estén dotados de vocación para el Arte y con mayor razón si lo están, un sincero sentimiento artístico y un verdadero afán hacia lo bello.
- A quienes quieran dedicarse al Arte, proporcionales la adecuada formación, creando en ellos la necesidad de unir la vida artística con la vida espiritual y el recogimiento interior, única manera de dotar a sus obras de la indispensable sinceridad de expresión.

En este contexto, hay que comprender el modelo formativo del Diseño Gráfico de la P.U.C.P., una carrera profesional organizada sobre los fundamentos de las interacciones entre Artes y Humanidades, en cuya construcción colaboran métodos comunicativos de investigación, creación y producción gráfica, así como de proyección y articulación con el mercado.

⁴¹ PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. 1980

La especialización en Diseño Gráfico cuenta con tres años, cuyos contenidos formativos y objetivos son elaborados a partir de las bases construidas en los primeros dos años.

Desde su creación, la especialidad ha tenido un papel importante en el desarrollo de las artes gráficas y en especial del Diseño Gráfico en el Perú. La metodología de enseñanza personalizada y dirigida que, desde su llegada al Perú presentó el maestro Adolfo Winternitz, y la integración del Arte a la profesionalización del Diseño Gráfico son los dos pilares para esta posición, que contribuyeron a un enfoque académico con resultados formativos que acrecientan el saber no sólo “Visual gráfico” sino también el saber “Gráfico artístico”. Los dos saberes son complementarios, siempre unidos en el ejercicio creativo.

El contacto con las especialidades de Escultura, Pintura, Grabado, en cursos de iniciación de primeros años académicos, hace del alumno de diseño gráfico “un estudiante más maduro”, que abordará la especialización desde una visión más amplia para saber observar y saber ver.

Saber “ver” no sólo significa otorgar una mirada a un proyecto, sino tratar de entender cómo se compone el espacio por formas, colores y espacios; todos ellos elementos necesarios para entender el mensaje visual que todo artista debe codificar y proponer en nuevas ideas gráficas.

En una escueta definición, podríamos decir que el diseñador gráfico formado en la P.U.C.P. busca el desarrollo de soluciones visuales a los problemas del desarrollo comunitario, a través de una acción comunicativa realizada con medios artísticos, no sólo gráfico - tecnológicos. Al diseñar comunicaciones impresas y audiovisuales (publicaciones, imagen corporativa, publicidad, diseño para el espacio virtual, etc.), así como espacios comunicativos, entre los cuales prevalecen los espacios de señalización y escenografía, lo hace con la visión creativa de un artista, con una amplia cultura artística, sensibilidad y originalidad, lo que no significa de ninguna manera el desconocimiento o la indiferencia frente los datos de mercado.

Para ello, el estudiante desarrolla su espíritu analítico, una gran curiosidad por el mundo que lo rodea y la actitud que lo lleve a diseñar creativamente desde las

bases sustentadas de la investigación y construcción de proyectos. La vocación y los conocimientos teóricos y prácticos son importantes, pero también la manera y la finalidad de buscar y procesar la información, la disciplina, la constancia, el ingenio y la capacidad de innovación. Los cursos de formación general artística aumentaron la capacidad expresiva de los estudiantes, motivando una conciencia crítica y la búsqueda de originalidad, lo que le permite destacar en el contexto laboral y le brinda una enorme competencia comunicativa. Los cursos de estrategias de comunicación gráfica y los talleres de diseño, producción y multimedia les proporcionan los insumos para la planificación y realización del proyecto gráfico en todas sus etapas.

Durante la formación, el estudiante de Diseño Gráfico recibe una sólida base cultural, estética y técnica. Al egresar posee una profunda comprensión de la cultura, una clara visión de las estrategias de comunicación y un dominio del lenguaje visual que, apoyado en la tecnología, le permitirá potenciar su creatividad. Un apoyo importante en la configuración de esta competencia global lo constituyen las exposiciones que permiten que los trabajos de los estudiantes puedan ser apreciados por el público y los proyectos de investigación estudiantil, a través de los cuales los estudiantes llegan a la comunidad y experimentan la interacción.

Finalmente, hay que subrayar cómo el rol del Arte, como visión del mundo y búsqueda expresiva comunicativa, ingresa en el complejo sistema de interrelaciones que entabla con la tecnología digital y multimedia.

El desarrollo global del gráfico profesional de la P.U.C.P. no puede ser separado de las nuevas tecnologías. Este proceso llevó algunos años: es sabido que en nuestro entorno las experiencias con ordenadores o computadoras personales hasta finales de los años 80 no eran significativas. Pero hoy se cuenta con laboratorios de última generación y con los programas que demanda el mercado local. Los alumnos de la especialidad de Diseño Gráfico de la P.U.C.P. están preparados para afrontar retos en diversos campos, como la creación de páginas web, desarrollo de campañas a gran escala, proyectos multimediales y desarrollos en el campo editorial.

Esta presentación sería incompleta si no mostrara el estilo de vida y trabajo en la Especialidad de Diseño Gráfico de la P.U.C.P., parte importante del proceso

formativo, de gran importancia para desarrollar la cultura y los valores humanos de los futuros profesionales.

El profesor de la Facultad de Arte promueve el trato amical y el respaldo profesional, generando un ambiente de empatía y confianza cuyos resultados son óptimos, ya que el alumno se siente con mayor seguridad para el desarrollo de los proyectos que genera, expresándolos con mayor amplitud de ideas. La facultad es una comunidad de tipo familiar donde existe la cordialidad de trato entre maestros y alumnos y la atención al alumno es personalizada. Cada curso artístico-taller tiene dos o tres profesores, los cuales son los guías de los alumnos; así, el alumno podrá tomar distancia en las opiniones de los profesores y formar su propios criterios.

3.2. Diseño Editorial en la Especialidad de Diseño Gráfico: el libro.

El Diseño Gráfico puede ser abordado desde dos concepciones: como arte y como técnica. El diseño editorial y, sobre todo, el diseño del libro apela a la tradición artística para articular la persuasión, la identificación y la información, las tres funciones que nutren el potencial comunicativo del libro, en una acción que implique sensorial y emocionalmente al observador.

Para definir al Diseño Gráfico se puede recurrir al desdoblamiento de sus dos términos. La palabra “diseño” se usará para referirse al “proceso” de programar, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar una serie de factores y elementos con miras a la realización de objetos destinados a producir comunicaciones visuales. La palabra “diseño” se usará también en relación con los “objetos” creados por esa actividad. La palabra “gráfico” califica a la palabra “diseño” y la relaciona con la producción de objetos “visuales” destinados a comunicar mensajes específicos. Las dos palabras juntas: “Diseño Gráfico”, desbordan la suma de sus significados individuales y pasan a ser el “nombre de una profesión”.⁴²

Jorge Frascara afirma que el “Diseño Gráfico”, visto como actividad, es la “acción de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales, producidas en

42 FRASCARA. 1996: Diseño Gráfico y Comunicación.

general por los medios industriales y destinadas a transmitir mensajes específicos a grupos determinados.”⁴³.

Daniel Maldonado, coincidiendo con la opinión de Frascara, considera que la denominación “Diseño Gráfico” debería cambiar a “Diseño en comunicación visual”, porque “...se refiere a un método de diseño; un objetivo, la comunicación y un medio, lo visual. La conjunción de estas tres coordenadas definen las líneas generales, las preocupaciones y el alcance de esta profesión...”⁴⁴.

Basandose en la comunicación, es posible establecer una adecuación funcional entre el mensaje y su fin, mediante los recursos estéticos. El Diseño busca maximizar el impacto de la comunicación entre un emisor y un receptor, por las vías conjugadas del texto escrito, de la imagen o del signo.

Es en este sentido, que se plantea, en el marco de la formación para el diseño gráfico editorial, la integración entre el texto y la imagen, como un recurso estético para representar en esta época la reconciliación de lo diverso, la unidad más allá de la diversidad, la posibilidad de integrar lenguajes para integrar funciones. La integración es conceptual y es formal, al mismo tiempo. Es significativo, además, que se trata de una constante en la cultura universal, que adquiere en algunos momentos una intensidad fuera de lo común, y que convierte dichos momentos en ejemplos de interacción entre el texto y la imagen, construida sobre los fundamentos de la interacción entre la forma y el contenido, así como lo hemos visto a lo largo del Capítulo 2. Se retoma en este último capítulo el tratamiento ya evaluado: a través de la interacción entre lo verbal y lo visual se pretende llegar a la percepción artística de la unidad, de las relaciones que vinculan todas las cosas en una existencia que tiene sentido.

No significa ello que todos los proyectos de libros serán planteados en este sentido. Nos referimos a proyectos cuya intención comunicativa y planificación de acción comunicativa requieran de la complejidad y la especificidad de esta visión. Planteamos estos proyectos en tres niveles: la revista con un elevado nivel estético; la infografía; el libro visual. Para explicar el proceso formativo se ha escogido para esta investigación el Libro Visual.

43 FRASCARA. Op. Cit.

44 MALDONADO. 2001: Diseño y Comunicación Visual.

3.2.1. Los referentes estratégicos para el Libro Visual.

Desde un primer momento, en la secuencia formativa en la cual se ha abordado la problemática del Libro Visual en el quinto año de Diseño Gráfico, en el curso de “Perfeccionamiento bajo Tutoría”, se ha enfocado el renacimiento del fenómeno de la interacción texto – imagen en la época contemporánea, para luego llevarlo hacia el aula de clase, como objeto de estudio y espacio de creación.

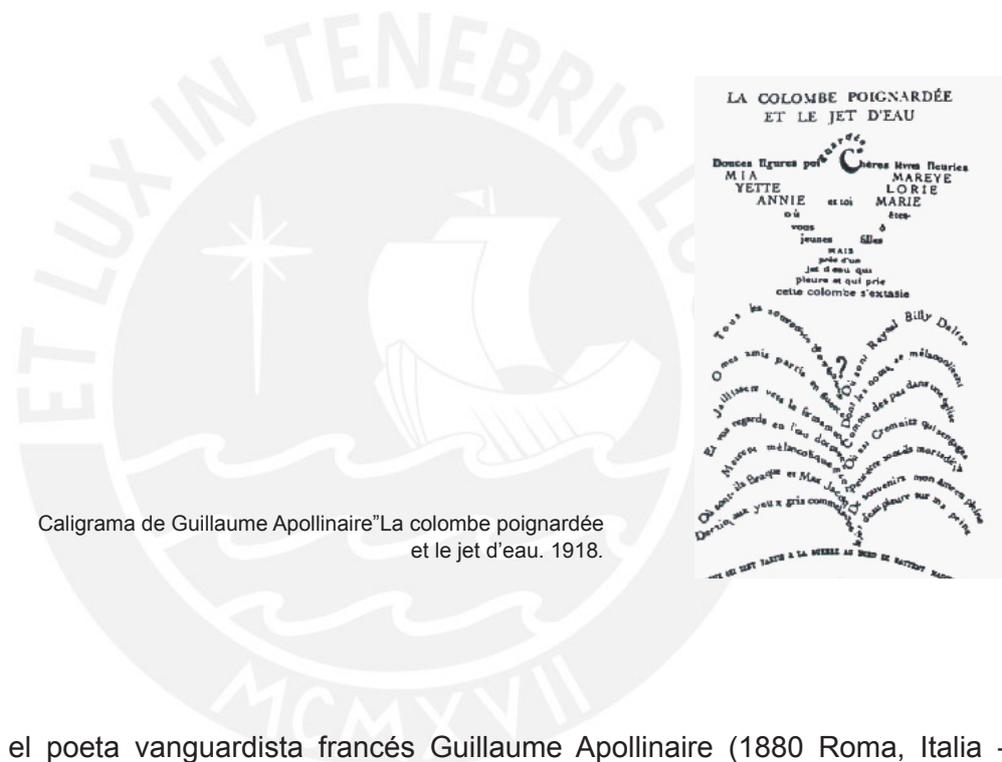
La investigación interviene normalmente en el Diseño Gráfico como dimensión cognoscitiva, para analizar y detectar las necesidades de comunicación visual y planificar las tareas del diseño. Postulamos que el diseñador gráfico debe analizar, concebir y realizar piezas gráficas como parte de un proyecto – de dimensiones variables – de comunicación visual, audiovisual o multimedia con carácter estratégico. Para ello, debe realizar un proceso de conceptualización y creación de productos visuales, en el marco de un pensamiento estratégico de inserción en el mercado y la sociedad. La conceptualización y sistematización de la problemática del Arte y Diseño Gráfico a partir de la investigación de sus recursos y condiciones es una meta primordial. Por lo consiguiente, en el proyecto del Libro Visual debe tomarse en cuenta la construcción semiótica del discurso gráfico, lo que implica operaciones e insumos en un enfoque semiótico del Diseño Gráfico que fortalezcan la relación de la gráfica con la realidad cultural así como el manejo de los valores de recepción, a través de una planeación estratégica de la creación y comunicación gráfica.

Entre los referentes para la interacción entre lo verbal y lo visual se definen dos grupos: los referentes históricos, entre los cuales resaltan los manuscritos medievales y el replanteamiento moderno de sus recursos y visión del mundo por el Movimiento “Arts & Crafts”, a través de los productos gráficos de la imprenta Kelmscott (referentes enfocados en los capítulos 1 y 2 del trabajo); los referentes contemporáneos, que integran el marco de tendencias a tomarse en cuenta.

A continuación se menciona algunas de estas tendencias, en las cuales se reconoce la refundación y resemantización de procedimientos históricos, lo que lleva no sólo ante referentes compositivos de productos gráficos sino también ante referentes de procedimientos gráficos culturales.

3.2.1.1. El Caligrama.

El vocablo Caligrama viene del francés “calligramme” y se utiliza para calificar a poemas de carácter visual en los cuales las palabras utilizadas con la finalidad de crear una imagen, cumplen una doble función: generar imágenes por medio de los sonidos y la cercanía de unas palabras con otras; disponer las palabras sobre el papel (o en las artes visuales otro tipo de soporte: como madera, metal, telas, acrílicos u otro tipo de materiales), de manera que conformen o “dibujen” la forma a la que se está haciendo alusión que puede ser un personaje, un animal, un paisaje, una sensación de quien escribe o cualquier objeto o tema.



Caligrama de Guillaume Apollinaire "La colombe poignardée et le jet d'eau. 1918.



Fue el poeta vanguardista francés Guillaume Apollinaire (1880 Roma, Italia - 1918 París, Francia), quién durante los primeros años del siglo XX dio un nuevo auge a este género. Cabe recordar, no obstante, que los orígenes del Caligrama se remontan a la Antigüedad, y se conservan en forma escrita desde el periodo Helenístico Griego: se tiene noticia de textos caligráficos de Teócrito y de Simias de Rodas, hacia el año 300 antes de Cristo. También en el Antiguo Testamento y en algunos textos egipcios e hindúes como los Mantras y las Mandalas encontramos, desde tiempos ancestrales, esta forma de expresión. Veamos un ejemplo de Caligrama contemporáneo.

Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía y
 fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito
 o meñique, el genio de la botella al revés y
 se fue haciendo más y más chico,
 pequeño, pequeñito, chirriquitico
 hasta que desapareció por
 un agujero de ratones al
 fondo-fondo-fondo,
 un hoyo que
 empezaba

Guillermo Cabrera Infante
 "El Texto que se encoge"

con
 o

3.2.1.2. Poesía visual.

La poesía visual integra los recursos de la tipografía con el diseño de imágenes, en una fusión orgánica de la composición.

He aquí dos ejemplos:

Cristina Tavares



Poema visual de Samuel Feijoo



3.2.1.3. Tipografía semántica.

La tipografía semántica explora las posibilidades mismas de la letra, a manera de las iniciales medievales. He aquí unos ejemplos de Joao Brossa:

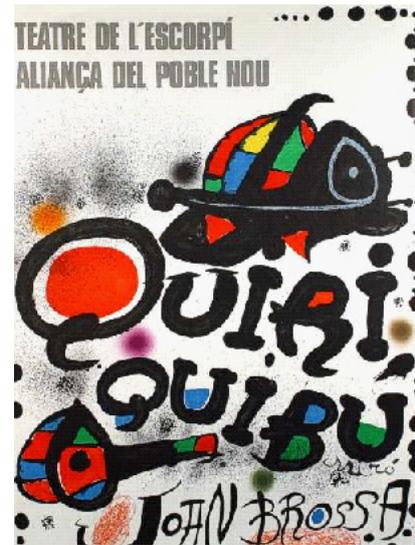


3.2.1.4. El reciclaje de estéticas.

Actualmente es una tendencia constante el reciclaje de estéticas, lo que plantea vínculos estrechos con la hibridez de la visión del mundo contemporánea, como ocurre con el reciclaje de la estética del "Pop Art", centrada en una lectura lúdica de la sociedad de consumo.

Joan Miró - Joan Brossa - Quiriquibu Litografía 1976 75X56 cm.

Joao Brossa desarrolla en este afiche un planteamiento estético pop, fusionado con la estética del graffiti, en una fusión que recoge una visión ambivalente sobre la sociedad de consumo, donde el juego y la subversión borran los límites que los separarían en una lectura tradicional.



3.2.1.5. La estética conceptual.

Más allá del reciclaje de estéticas, hay una estética que se ha impuesto en los últimos diez años en el campo editorial: la estética conceptual.

Se toma como ejemplo para ilustrarlo a David Carson, quien ha revolucionado la presentación editorial de libros y revistas. Se dedicará más espacio, porque constituyó un referente decisivo en el trabajo realizado en clase, para la realización del libro visual.

Sus diseños barrocos y difíciles de leer van directos a la emoción y los sentimientos de los lectores, que tienen que hacer verdaderos esfuerzos para descifrar los textos de los reportajes. Pero eso es precisamente lo que quiere provocar. Carson afirma que, a la hora de diseñar, piensa en transmitir emociones al lector. Quiere provocarle con sus letras distorsionadas, sus líneas quebradas y sus fondos casi esotéricos, para que haga el esfuerzo de leer y obtenga la recompensa de entender y sentir lo que está leyendo. El público - lector de sus revistas son mayoritariamente jóvenes más acostumbrados al lenguaje audiovisual de los videoclips, la televisión y los videojuegos que al lenguaje textual y estático de los libros que les parecen aburridos. El rotativo americano "USA Today" publicaba en sus páginas que Carson por lo menos había logrado que la juventud norteamericana leyera⁴⁵.

⁴⁵ NIEBIESKIKWIAT. 1997: Especial David Carson en Buenos Aires.

Su diseño es por lo tanto una respuesta emocional al público de la cultura audiovisual trasladando al papel los códigos de esta generación. Y lo hace sin una base teórica profunda, apelando a la intuición y a los sentimientos, explorando la comunicación hasta límites insospechados y experimentando hasta las últimas consecuencias. En este sentido, encontramos un proceder similar a aquel que generó los manuscritos medievales.

En “Second Sight”, el segundo libro de David Carson, analiza junto a Lewis Blackwell la intuición como método de trabajo⁴⁶: la intuición y la experimentación. Afirma también que el uso de la intuición no asegura que el diseño vaya a ser bueno. Pero incluirla en el proceso de trabajo permite avanzar un paso más en el trabajo, pasar a un nivel diferente de conexión, permite llegar a “lugares” donde no llegarías con la simple aplicación de las reglas del diseño formal. Una de estas reglas es que el diseño tiene que pasar inadvertido y estar al servicio del contenido. Carson considera que el diseño también es una parte del contenido que también cuenta cosas y no tiene porqué ser invisible.

“...Cuando se realiza un trabajo en el que te implicas, inevitablemente, una parte de ti se queda en él. Esto es un valor añadido que no se debe esconder. Tenemos que mostrar la diferenciación...”⁴⁷.

“...Trabajo con el corazón. Cuando miro una página de un libro, revista o cualquier diseño gráfico, quiero una reacción emocional. Trabajo hasta la extenuación, quiero caerme de espaldas, quedarme sin respiración...”⁴⁸.

Una de las máximas de Carson es “...No puedo no comunicar...”. Considera que cualquier diseño, sea bueno o malo, expresa algo. Esto nos lleva al debate de la legibilidad y la ilegibilidad. Afirma que no se debe confundir legibilidad con comunicación. Sólo por el hecho de que algo sea legible, no quiere decir que comunique.

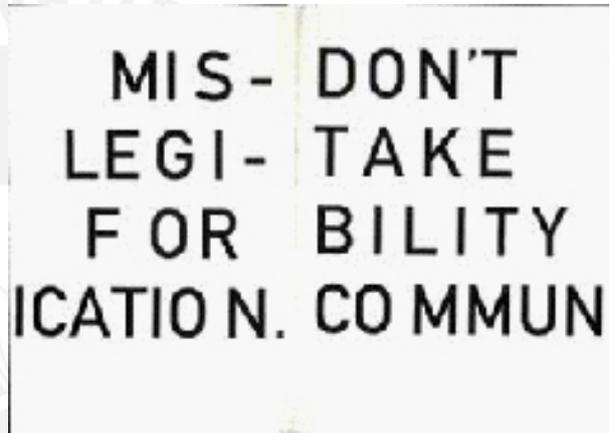
46 BLACKWELL. 1997: The Second Sighth.

47 BLACKWELL. Op. Cit.

48 BLACKWELL. Op. Cit.

La legibilidad es la facilidad de lectura de un texto relacionado con aspectos formales y gráficos (tipo de letra, tamaño, espaciado entre ellas, interlineado, longitud de la línea, clase de papel, tinta de impresión, etc.) y aspectos somáticos (agudeza visual, capacidad de visión según las edades, etc.). La lecturabilidad es la facilidad de comprensión e interpretación de un texto relacionada con el estilo y el argumento. Se refiere a factores personales de índole espiritual (nivel cultural e intelectual, personalidad, actitud, etc.), y está en función de las características estructurales y de contenido de la publicación: interés humano, dificultad, diversidad, densidad, longitud de las frases, elección de las palabras⁴⁹.

“No confundas la legibilidad con la comunicación”, una sentencia de David Carson que se lee de derecha a izquierda y de arriba a abajo”.


 MIS - DON'T
LEGI - TAKE
FOR BILITY
ICATIO N. CO MMUN

Considera que :

- La comunicación contiene un componente ineludible que es la emoción.
- Los mensajes tradicionales son débiles y asépticos. Su interpretación es unidireccional, sólo tienen un sentido, el que se considera correcto. Entender un texto es relativamente sencillo, pero se queda en un simple mensaje textual sin dar la posibilidad de reacción emotiva al lector.

Sus diseños muchas veces son un enigma que hay que descifrar. Hace que el lector se implique en la historia que está leyendo, tome partido y experimente reacciones emotivas.

⁴⁹ MARTINEZ DE SOUSA. 2001: Diccionario de Edición, Tipografía y Artes Gráficas.

Carson parece estar oscureciendo el mensaje, pero está apoyando el contenido con su diseño. Su lector pone más atención para decodificar el texto que si lo hiciera leyendo un párrafo de arriba abajo y de izquierda a derecha. Lee al derecho y al revés; fuerza la vista en las líneas parcialmente más oscuras; adivina palabras que parecen incorrectas o que les falta alguna letra; junta las piezas y llega a las ideas más importantes. Con ello gana en una comprensión más profunda que si lo hubiera hecho siguiendo los cánones de lectura. Carson convierte la lectura en un proceso de descubrimiento, en una experiencia interactiva. Sin embargo, unos harán el esfuerzo por entender el mensaje y otros no. Desafía al lector: quien quiera y pueda, que lo lea. Este desafío lo aceptó el público joven, por lo cual se le puso el título de “diseñador de la Generación X”.

Su diseño asume de este modo una condición artística: no ofrece una respuesta directa al espectador sino se plantea el camino de la libre interpretación, que puede variar según la persona que lo contemple. Carson sugiere la ruptura de la idea del Diseño Gráfico como proceso científico y lo convierte en algo un tanto místico. ¿Cuál es su proceso de trabajo?.

“...La gran diferencia entre mi trabajo y el de otros diseñadores es que en el mío no hay sistema, no hay retícula. Para empezar, leo el artículo y después veo las imágenes o escucho la música (si es que lo que estoy haciendo tiene relación con ella). Todo eso me orienta en una dirección. La mayoría de las revistas y periódicos tienen un sistema rígido, probablemente por falta de tiempo. Hay una caja e imágenes que, independientemente del artículo, van siempre dentro de esa maqueta. En cambio, yo tengo delante las imágenes y, una vez leído el reportaje, me planteo qué emociones transmite y de qué manera las voy a expresar. Finalmente, junto todas esas ideas ya que tengo el ordenador para hacerlo. Creo que esta manera de hacer las cosas supone mucho más trabajo, ya que cada página es diferente, pero, a la vez, es más divertido, más interesante y, posiblemente, el diseño acabe siendo mucho más atractivo...”⁵⁰.

50 ALVAREZ. 2001: 86-87.

Para Carson el texto y la imagen son parte del diseño. Lo importante es que el diseño de la página produzca un fuerte impacto visual y emocional para invitar al lector a leer. El diseñador tiene que responder al significado de las palabras para llevarlas a la creación de una imagen global. Las páginas son como fotogramas de una película y, como tal, también pueden crear la ilusión del movimiento sugiriendo una lectura más emocional y acorde con la era multimedia que estamos viviendo.

Las revistas y los libros de Carson son objeto de culto. Su éxito con la revista “Ray Gun” fue tal que mucha gente compraba dos ejemplares: uno para leer y otro para enmarcarlo. Casi todas las cartas que se recibían eran para hacer comentarios sobre el diseño de la revista. Hasta tal punto que hubo que crear una sección específica para las cartas dedicadas a Carson.

A través del análisis de sus trabajos se pueden extraer algunos recursos que utiliza David Carson para proporcionar expresividad a sus diseños.

3.2.1.5.1. Uso no convencional de la tipografía.

Para Carson la tipografía no está al servicio del diseño para facilitar la lectura. Para él las palabras son también imágenes que con su forma pueden transmitir más allá de su valor textual. Su trabajo se articula alrededor de un uso expresivo del tipo, a veces, más como un collage o una pintura, que para su lectura lineal. En su página, las letras parecen volar, se superponen, pasean entre las fotos, invaden zonas que la tipografía tradicional considera restringidas. Todo esto, combinado con efectos de velocidad, difuminados y transparencias .

3.2.1.5.2. Ruptura de la retícula.

La composición en el diseño de Carson no cuenta con una estructura a priori. Ésta se va conformando durante el diseño. Cuando comienza a diseñar, su página está totalmente en blanco, sin guías, sin retícula.

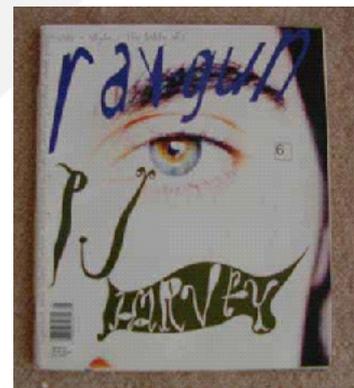
Carson opina que esta estructura fija que da coherencia y unidad a todas las páginas de la revista al final provocan aburrimiento. Por eso él concibe la revista

como un objeto vivo que evoluciona y cambia a lo largo de las páginas y también en el siguiente número.

Sus diseños huyen del centro. Prefiere la tensión de las esquinas y los márgenes, espacios que están tradicionalmente vacíos. Aunque muchos de sus diseños son abigarrados, juega con los blancos y el espacio como un elemento más de sus composiciones, no como un elemento liberalizador de tensiones, sino como creador de una carga emotiva.

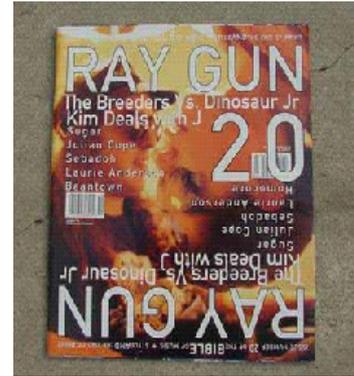
3.2.1.5.3. Fotografía.

Para Carson la fotografía es una materia prima que se puede mejorar y modificar con el proceso del Diseño Gráfico: selección de imágenes, reencuadre, yuxtaposición, superposición, sangrados, collages, cambios de escala, integración de otros elementos. Sus imágenes desenfocadas actúan a la vez como imagen y como fondo cromático en el que hay una amalgama de colores. Son imágenes con un bajo nivel de información porque el ojo no distingue los detalles. El color, la forma y el espacio pasan a un primer plano y el contenido pierde protagonismo.



David Carson
Portada N° 6 de la revista "Ray Gun"

Portada N°20 de la revista "Ray Gun".



Portada N°21 de la revista "Ray Gun".



Ilustración a doble página para un reportaje de la revista "Ray Gun".



3.2.2. Los Proyectos de Libro Visual.

Una constante de todos los proyectos realizados en 2006 fue el abordaje gráfico del fenómeno de la hibridación de las formas y los contenidos en la cultura actual del libro. Se han enfocado los referentes de la interacción texto – imagen en esta perspectiva, por lo cual el manuscrito medieval, el libro de "Arts & Crafts" y la estética conceptual de Carson establecieron una red de intertextos que recorre tiempos y espacios para reforzar la comunicación desde el punto de vista de una

lectura sensorial, intelectual y emocional, con efectos informativos, persuasivos y apelativos; a la vez que se han enfocado en conjunto las tendencias actuales de la creatividad artística y comunicativa que indican los caminos de desarrollo de la creación gráfica del libro.

Se realizaron cuatro proyectos colectivos, que finalizaron en cuatro libros visuales, con temas bien anclados en la visión del mundo contemporáneo: “Zapping o Conciencia 0”; “Los simulacros o los objetos de uso imposible”; “El sincretismo cultural”; “El sentimiento agónico de la existencia”.

El eje común fue la consideración de la interacción texto – imagen como principio fundador, por lo cual el terreno de las soluciones gráficas fue el terreno de la composición. Se definieron algunos lineamientos básicos:

- El diseño no es un mero contenedor de palabras e imágenes. El diseño es el propio contenido.
- El diseño puede ser aparentemente caótico, sin orden aparente, pero debe tener una justificación conceptual.
- El texto es visual, es decir: el texto forma parte de la imagen.
- El texto invade todos los rincones de la página: los márgenes, el medianil, las fotos; zonas a la que el diseño tradicional tiene restringido su paso.
- La composición es laberíntica, es decir los diseños no siguen la linealidad tradicional de la lectura. El lector está siendo constantemente desafiado, obligado a adaptarse a un nuevo recorrido de lectura.
- Tanto la imagen como la palabra tienen valor textual y valor visual en los cuatro proyectos. Palabra e imagen no son dos sistemas diferenciados de comunicación. Su interacción dinámica en forma y contenido hace que el mensaje sea un todo superior a la suma de las partes.
- Se evita la redundancia entre la imagen y la palabra. Cuando ambas transmiten el mismo mensaje, renuncian al poder de crear un significado mayor. Su capacidad de interacción enmudece.

Se pretende incrementar de este modo la capacidad comunicativa, articulando orgánicamente la carga semántica denotativa (lo que se quiere decir), y su carga estética connotativa (cómo nos atrae diciéndolo).

Queda evidente el funcionamiento del Diseño Gráfico como arte y como técnica. Es imperioso destacar el rol en la creación del Libro Visual de estos principios fundadores: por un lado, el arte juega un papel preponderante, ya que permite establecer un sinnúmero de vinculaciones en la que es posible analizar el origen del Diseño y al diseñador como artista; por el otro, un análisis del Diseño como técnica aplicada, logra establecer un nuevo canon en cuanto a las especificaciones de los recursos tecnológicos, estrategias comunicativas, procesos de realización, etc.

He aquí algunas imágenes de los libros creados como proyectos colectivos del Libro Visual:

Jorge Cajacuri
Libro Visual "El sentimiento agónico
de la existencia. 2006.



Jorge Cajacuri
Libro Visual "El sentimiento agónico
de la existencia. 2006.



Libro Visual "Zapping o Conciencia Cero". 2006.
Lissy Campos



Libro Visual "Zapping o Conciencia Cero". 2006.
Lissy Campos



Libro Visual "Zapping o Conciencia Cero". 2006.
Claudia Valenzuela



Claudia Valenzuela
Libro Visual “Zapping o Conciencia
Cero”. 2006.



Mariño Perez Libro Visual “Zapping o
Conciencia Cero”. 2006.



Iván Alemán Libro Visual “Zapping o
Conciencia Cero”. 2006.



Se concluye la presentación de esta aplicación de la investigación con el valor institucional que pueda tener.

El Diseño Gráfico es una intención, no un fin. Una intención comunicativa, que debe tomar en cuenta las condiciones culturales y la proyección de los productos culturales hacia sus usuarios. Es un lenguaje, no un contenido, en el cual la inteligencia se encuentra con la intuición. A través de él, el diseñador tiene la posibilidad de contribuir positivamente a la vida. Para un diseñador de nuestros tiempos, comunicar, significa también hacer pensar, meditar, preguntarse el porqué de las cosas. Desde esta posición, la Especialidad de Diseño Gráfico de la Facultad de Arte de la P.U.C.P. propone investigar, criticar, experimentar, analizar, con una filosofía abierta, los códigos universales y locales del Arte y del Diseño Gráfico, para formar un diseñador que asuma y genere diseño como actividad mediática y mediadora, proyectada hacia la vida de las personas. Los productos son variados, impresos y electrónicos, bidimensionales o tridimensionales, para medios de comunicación, empresas e instituciones, cultura y arte. Pero, mas allá de su diversidad, en todos se reconoce una vocación y una actitud a través de la cual se identifica al diseñador gráfico de la Pontificia Universidad Católica del Perú: la vocación y actitud de desarrollo de los valores humanos y culturales, articulando para ello arte, estrategias, investigación, técnicas y tecnologías. Para cumplir con esta meta, el libro tiene un rol importante. Recrear el libro, desde su tradición artística y cultural, proyectarlo hacia el presente y el futuro de nuestra cultura, he aquí lo que me ha impulsado en esta investigación, intrínsecamente vinculada a la formación de nuestros diseñadores.

CONCLUSIONES

1. El libro actual se dirige a un lector al que hay que interesar e implicar desde el primer contacto, por lo cual se ha de buscar los recursos adecuados de construcción formal, que funcionen no sólo como atractivo visual sino también como sistema de significación y comunicación.
2. La imagen es un elemento constitutivo de la construcción de sentido del libro. Este valor puede ser reforzado a través de una construcción programática donde su interacción con la transmisión verbal del mensaje se desarrolle con miras a una fusión de lenguajes, con valoración de las funciones cognitiva, emotiva y apelativa de la comunicación.
3. La interacción texto – imagen es el eje de la organización formal de un libro interesado en desarrollar un conjunto de funciones comunicativas, que impliquen al lector en los niveles de la percepción, de la afectividad y de la información. Esta interacción se resuelve en la sintaxis de la imagen de la página del libro o, en los casos del libro – objeto, de su construcción tridimensional. En los dos casos, se contemplan las interacciones entre los elementos tipográficos, gráficos y plásticos en la composición del espacio editorial.
4. La integración de los recursos es una característica argumentativa del discurso visual del libro, tendiente a probar el poder ordenador del ser humano en el mundo

que se esfuerza por superar el sentir fragmentario del saber. En este marco, el reconocimiento y replanteamiento de modelos de integración texto – imagen de la historia del libro muestra su valor e importancia.

5. El lenguaje visual de la gráfica del libro actual, desarrolla un diálogo constante y consciente con la historia del libro, con la cual establece redes intertextuales de composición formal y comunicativa.

6. La visión de realización del libro actual es cultural y artística, por lo cual sus referentes históricos son los referentes artísticos, a través de los cuales se muestra y demuestra el aporte de la estética a la elaboración formal del libro.

7. El análisis de las formas históricas de presentación del libro, aporta información significativa para la comprensión de los vínculos entre la organización formal del libro y su funcionamiento como sentido. Por ende, son referentes estratégicos para el proyecto de construcción gráfica del libro.

8. Entre los referentes más significativos para la observación de la interacción texto - imagen están los manuscritos medievales, conocidos como iluminaciones, los cuales forman parte de varias redes de intertextualidad con proyectos ulteriores, como los desarrollados por “Arts &Crafts” y la Vanguardia o la Estética Conceptual.

9. El análisis del lenguaje gráfico del manuscrito medieval muestra cómo puede ofrecerse al lector una lectura que se dirige por igual al pensamiento, a través de la información transmitida, y a las sensaciones y emociones, a través del tratamiento formal del libro. La interacción entre las iniciales, las ilustraciones, los ornamentos, la escritura misma, la composición y el formato de la página crean una unidad de expresión con importantes efectos de apelación y persuasión .

10. En la observación de los manuscritos medievales resalta una estrategia que nace de una visión del mundo y una intención comunicativa, cuyas características resultan sumamente modernas en la época actual, en la cual el libro reconsidera su acción comunicativa a través del mensaje visual que transmite. El libro contemporáneo busca recuperar la complejidad del impacto y de la lectura en el observador, planteando la realización del libro en una cultura visual que se

significa y muestra como una cultura de la integración de recursos, de la fusión en lo perceptivo de la información y de las emociones propias de un punto de vista subjetivo.

11. El estudio de los manuscritos medievales permitió comprender lo importante que es recuperar la condición artística del libro; es necesario que la intención de la comunicación artística interactúe con la intención de la comunicación informativa.

12. El diseñador gráfico debe contar con conocimientos sobre el funcionamiento de los recursos gráficos del libro a lo largo de la historia de la comunicación humana, para comprender que las interacciones tanto contextuales (externas), como formales (internas), que pueden darse a través de la construcción formal del libro. A partir de esta información y de la posible elección de referentes, puede construir su propia estrategia visual, no como una copia o un reciclaje, sino como una resignificación del procedimiento, en las condiciones actuales. La formación es el espacio ideal para ejercer este proceso.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ, Paulina, BOLADO, Alejandro y RAMOS, Miriam. Entrevista a David Carson. Págs. 86 – 87. En: Visual. N°91. Madrid.
- ALEMAN, Iván. Libro Visual: Zapping o conciencia cero. Lima (foto): 2006.
- PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. Winternitz, Las Huellas de un Maestro. Exposición Homenaje. Catálogo. Lima. 1993
- PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. Facultad de Arte. Archivo 1966 – 1980. Lima. 1980.
- ARGANI, C.G. Historia del Arte Contemporáneo. Barcelona. Editorial Planeta. 1975.
- BLACKWELL, Lewis. “Tipografía del siglo XX. Remix” 1998. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1998.
- CAJACURI, Jorge. Libro Visual: El sentimiento agónico de la existencia. Lima (foto): 2006
- CAMPOS, Lissy. Libro Visual: Zapping o conciencia cero. Lima (foto): 2006.
- CLAIBORNE, Robert. El Nacimiento de la Escritura. Barcelona. Ed. Folio, 1993.
- CORTI BADIA, Paola. Un Ejemplo Simbólico de la Iconografía Medieval: Las Horas de la Virgen en el Libro de las Horas de Catherine de Cleves. Págs. 237 – 243. En: Archivum, Revista del Archivo Histórico de Viña del Mar. Año3. Número 4. Año 2002.
- DAY, Lewis Foreman. Alfabetos antiguos y Nuevos. Madrid. M.E. Editores, 1997.
- DŽUROVA, Axinia. Miniatura Bizantina. Lunweg. 2001.

- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito. Historia Universal del Libro. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 1993.
- FRASCARA, Jorge. Diseño Gráfico y Comunicación. Buenos Aires. Editorial Infinito. 1996.
- GELB, Ignace Jay. Historia de la Escritura. Madrid. Alianza Editorial. 1982. Madrid.
- GONZÁLEZ RUIZ, Guillermo. Estudio de Diseño. Sobre la Construcción de las Ideas y su Aplicación en la realidad, Buenos Aires. Ed. Emecé. 1994.
- HODGES, Felice; STONE, Anne, DEN COAT, Emma, y SPARKE, Penny. Diseño. Historia en Imágenes, Madrid, Ed. Hermann. Blume. 1986
- Las Horas de Jean d'Evreux. New York. The Metropolitan Museum of Art. 1957.
- Las Grandes Horas de Rohan. France. Draeger Frères Éditeurs. 1973.
- Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry. France. Draeger Frères Éditeurs. 1969.
- MALDONADO, Daniel. Diseño & Comunicación Visual. Buenos Aires. Ñ Ediciones, 2001.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. Diccionario de Edición, Tipografía y Artes Gráficas. Gijón. Ediciones Trea, 2001.
- NEP, Víctor. Historia Gráfica del Libro y de la Imprenta. Buenos Aires. Editorial Víctor Lerú. 1977.
- NIEBIESKIKWIAT, Natasha. Especial David Carson en Buenos Aires. En: Clarín Digital 3 – 12. Buenos Aires. Octubre de 1997.
www.clarin.com.ar/especiales/Carson
- OLSON, Davis R. El Mundo sobre el papel. Barcelona. Ed. Gedisa, 1998.
- PÄCHT, Otto. La Miniatura Medieval. Alianza Forma. 1984.
- PÉREZ, Mariño. Libro Visual: Zapping o Conciencia cero. Lima: (foto). 2006
- PEVSNER, N. Pioneros del Diseño Moderno, de W. Morris o W. Groupis. Buenos Aires. Ed. Infinito. 1963.
- ROBINSON, Andrew. Historia de la Escritura. Barcelona. Ed. Destino, 1996.
- SATUÉ, Eric. El Diseño Gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días. Madrid. Alianza Editorial. 1990.
- STIERLIN, H. Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe. Madrid. Ed. Nacional. 1983.

TURNBULL, Arthur. Comunicación Gráfica, Tipografía, Diagramación, Diseño, Producción. México. Ed. Trillas, 1990.

VALENZUELA, Claudia. Libro Visual: Zapping o Conciencia cero. Lima: (foto). 2006



