

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
Seminario del Libro Alternativo

795524

*"Goya en el Metro: Personajes Caprichosos en un Libro Alternativo"*

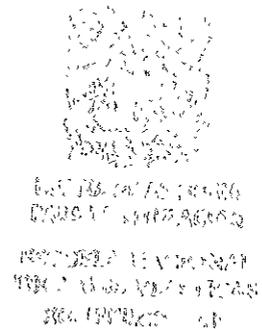
Tesis que para obtener el título de:

LICENCIADA EN ARTES VISUALES  
presenta: Mireya Corina Martínez Vargas

Director de Tesis: Dr. BBAA. Daniel Manzano Águila

Asesor: Mtro. Pedro Ascencio Mateos

México, D. F. 2001





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Porque Jehová da la sabiduría,  
Y de su boca viene el conocimiento y  
la inteligencia. Pr.2.6

GRACIAS A DIOS

A mis padres Manuel Martínez y Manuela Vargas, hermanos y hermanas por su compañía y amor. A cada maestro le agradezco su apoyo y asesoramiento a Daniel Manzano, Pedro Ascencio, Leo Acosta, Alejandro Alvarado, en especial a Alejandro Pérez Cruz por su valiosa ayuda, y a todos aquellos que me han apoyado y alentado a concluir esta carrera: A la comunidad de UBF en especial a Edith; a Hilda, Verónica, Margarita, Yadira, Angélica. A Ivette, Tania, Susan, Magda, José, Gustavo, Raúl, Mariana, Gerardo, Humberto y a cada compañera y compañero del seminario y de la carrera.

G r a c i a s .

# Introducción

El tema de esta investigación se centra en las implicaciones que los grabados de *Goya* tienen en la vida social urbana, y específicamente en el lugar donde con mayor densidad ésta se manifiesta. La propuesta es un tipo de análisis comparativo donde utilizo los personajes de algunos de *los Caprichos* (14,16,40,49,62,68. etc.), como actores principales de escenas que cotidianamente encontramos en el *metro* cuyo objetivo es evidenciar “vicios o errores humanos” ya familiarizados en este transporte, indicador de la realidad social. El interés de utilizar las imágenes de los *Caprichos* se debe a que la crítica registrada en ellos ha permanecido inalterable, vicios que constituyen una parte inherente a nuestra sociedad por cuanto reflejan de manera aguda la condición humana.

El objetivo general de esta investigación es hacer un *libro objeto*, que se integre con una serie de 12 imágenes estampadas en las que se recree la trayectoria cotidiana de un viaje en el *metro*, que va desde la compra del boleto hasta el final del recorrido. El espacio que supone el viaje permitirá el encuentro entre las imágenes de la serie de los *Caprichos*, y los escenarios y situaciones cotidianas que se presentan en este transporte.

Lejos de enjuiciar a esta sociedad, el objetivo particular que se persigue es relacionar ya sea en el tema o en la actitud del personaje *caprichoso* un hecho común en el *metro*, de similar situación con alguna estampa de los *Caprichos*; algunas de manera ironizada o satírica.

Para la realización de las imágenes fue necesario hacer uso de transferencias, de algunos dibujos de la obra de Goya, de apuntes y de fotografías del *Metro*. Las estampas están realizadas en litografía, xilografía y transferencias. Algunas de las ellas están

realizadas con más de una técnica, ya sea litografía- xilografía, litografía-transferencia, xilografías- transferencia.

El libro alternativo que contiene las estampas, está conformado por una caja de madera de forma irregular, al que se le define antes como objeto que como libro por lo cual se le denomina como *libro objeto*, cuya forma remite al *metro* y cobra sentido en con la interacción del espectador.

Para alcanzar los objetivos propuestos, el primer capítulo aporta información de los “Caprichos”, el contexto en que surgieron, sus antecedentes generales y las influencias procedentes de la literatura y el arte.

El segundo capítulo está enfocado a los libros y su definición. Cuenta además con una breve historia hasta llegar al surgimiento de los *libros alternativos*, o sea lo que fundamenta la propuesta de ésta tesis.

En el capítulo tercero se muestran los orígenes del Metro, la relación que tiene con Goya, algunas connotaciones simbólicas, y

también incluye la descripción y el desarrollo del libro - *Goya en el Metro: Personajes Caprichosos en un Libro Alternativo*

Para llevar a cabo ésta investigación fueron necesarias múltiples lecturas de distintas materias como sociología, etnología, e historia del arte. La información contenida está basada en distintas fuentes bibliográficas tales como la *Sagrada Biblia*, el *Trasmundo de Goya*, el *Viajero Subterráneo*, el *Diccionario de los Símbolos*, algunas tesis de licenciatura y de postgrado, de Internet me apoyé principalmente en imágenes y en diversas formas de enfocar los temas.

# Capítulo I " De los Caprichos "

# 1.1 Goya: Antecedentes Generales

*“Goya fue el gran biógrafo de su tiempo histórico. Retrató. Reyes y cortesanos, intelectuales, a la mesocracia, a la clerecía, al pueblo, al mundo de la criba, a los sueños de la demencia. Todo lo que era España en aquel tiempo”.<sup>1</sup>*

En este capítulo conoceremos brevemente el desarrollo artístico de Goya, pintor y grabador zaragozano de la España del siglo XVIII. Es importante prestar atención a su historia porque las obras, como sabemos, no nacen del aire, sino son pedazos de la vida. Como podremos ver en su trayectoria, vivió luchando por mejorar y desarrollarse como pintor. En Goya existía el concepto de artista como un *oficio* - grado que según decía, más rozaba con lo divino por su naturaleza creadora - *“porque se me ha puesto en la cabeza que debo mantener una determinada idea y guardar una cierta dignidad que el hombre debe poseer, con lo cual, como puedes creerme, no estoy tan contento”*<sup>2</sup> le decía en una carta a su amigo Bernardo Iriarte, en 1790.

José Francisco de Goya y Lucientes nació en Fuentedetodos, Zaragoza en el año de 1746. En la adolescencia inició su educación artística con José de Luzán, pintor del estilo rococó<sup>3</sup> y tardobarroco, por entonces estilos dominantes en Zaragoza y Madrid, los cuales influyeron en su formación influencia encontramos a Giaquinto<sup>4</sup>, Francisco Bayeu<sup>5</sup> y a su maestro José Luzán.

---

Juan de la Encina, *El mundo Histórico y poético de Goya*, México, 1939, p.16.

Ortega y Gasset, José, *Goya*, Madrid, 1963. p. 61

Movimiento artístico nacido en Francia en el s XVIII, que se extendió por toda Europa, la temática fue religiosa, vida mundana y cortesana. Contemplación a través de paisajes de una vida agradable y amante de la naturaleza.

Corrado Giaquinto, (1700 – 1765) Molfeta, Italia Estilo Barroco Italiano. Formó parte de los pintores extranjeros en la corte durante el siglo XVIII, trabajó en el palacio real al lado de Tiepólo y Mengs.

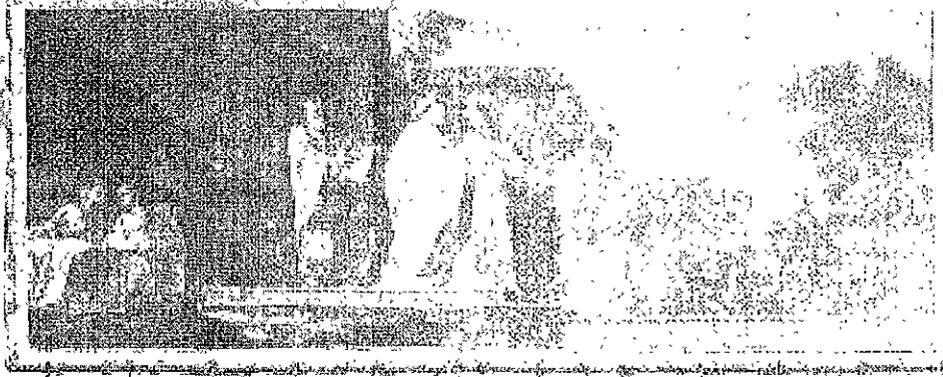
Francisco Bayeu y Subías, Zaragoza (1734 -1795)Estilo. Neoclasicismo Español

La formación de Goya fue la de cualquier estudiante de arte de su provincia y época, en ese momento el paso siguiente era viajar a Madrid, ya allí continuó estudiando pintura con Francisco Bayeu quien reforzó sus conocimientos dentro del estilo rococó, pidió una beca y al no lograrla realizó pinturas de temática religiosa encargadas por el clero, lo cual posteriormente le facilitaría su viaje a Italia en 1760 donde entraría en contacto con el clasicismo y el neoclasicismo.

En 1771 ganó el premio de la Academia de Parma el cual fue un logro académico que le produjo cierto reconocimiento, tras su regreso a España fue llamado a Zaragoza por Francisco Bayeu a decorar la Capilla del Pilar y los murales del Aula Dei.

Los temas religiosos y mitológicos que desarrolló en Italia, la influencia de la de temática de la sociedad burguesa española y la pintura de Tiepólo<sup>6</sup> se vería reflejada en esos frescos.

*Aníbal cruzando los Alpes.*



*Cartuja de Aula Dei*

<sup>6</sup> Giovanni Batista Tiepólo, (1691 – 1770) Venecia, pintor estilo rococó su temática se encuentran escenas mitológicas o religiosas.

La vida de Goya hasta entonces era la de un pintor de oficio, básicamente realizaba encargos, en lo cual tenía pocas expectativas. En 1776 Mengs<sup>7</sup> primer pintor de la Cámara de Carlos III le hizo su primer encargo de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Mengs determinó los temas a realizar, que estaban basados en cuadros costumbristas flamencos, donde se reflejaba la viveza y el encanto de un pueblo alegre, amante del placer y generoso: La sensibilidad rococó “majos y majas, orgullosos exponentes de la tradición española en la pequeña burguesía urbana de Madrid.”<sup>8</sup> Temas por entonces muy recurrentes.



El quitasol.

---

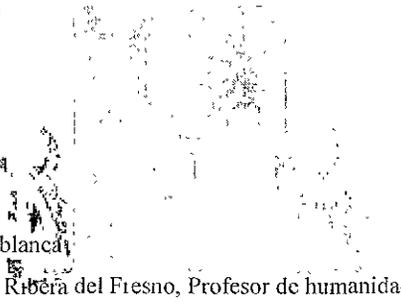
<sup>7</sup> Antonio Rafael Mengs (1728- 1779), teórico de la pintura neoclásica, llamado por Carlos III quien le permitió determinar los parámetros de la academia de la pintura española.

<sup>8</sup> Sigrun Pass –Zeidler, *Goya, Caprichos Desastres y Tauromaquia*, Barcelona, 1980, p.9.

En 1780 fue nombrado miembro de la Real Academia de San Fernando, allí conoce a Jovellanos reformista ilustrado, quien le habría de cambiar su perspectiva social, ya que formaba parte de los analistas críticos de la sociedad española: Saavedra, Urquijo, Floridablanca<sup>9</sup>, Meléndez Valdés<sup>10</sup>, Iriarte<sup>11</sup>, Moratín,<sup>12</sup> Ceán Bermúdez y desde luego Jovellanos<sup>13</sup>, son con quienes amplió su intelecto y se identificó para luego tomar partido por la Ilustración<sup>14</sup>.

En 1785 recibió el título de pintor del rey y en 1789 de pintor de la corte, estos títulos lo establecieron como uno de los mejores pintores de España. En este tiempo esencialmente realiza retratos.

“La vida y obra de Francisco de Goya se extiende a lo largo del reinado de tres Borbones: los monarcas Carlos III (1759-1788),



<sup>9</sup> José Muñino, Jurista Español; Conde de Floridablanca

<sup>10</sup> Juan Meléndez Valdés (1754-1817) nació en Ribera del Fresno, Profesor de humanidades en la Universidad de Salamanca en 1781

<sup>11</sup> Tomás de Iriarte(1750 –1791) Poeta, fabulista y dramaturgo español.

<sup>12</sup> Nicolás Fernández de Moratín, Madrid (1737-1780) estudió con los jesuitas, y se formó en la Universidad de Valladolid. Perteneció a algunos importantes círculos culturales de su tiempo, como la Tertulia de la Fonda de San Sebastián o la Sociedad de Amigos del País de su ciudad natal. Desde 1773 desempeñó labores docentes en la especialidad de Poética en el Colegio Imperial de Madrid. Su obra literaria abarca la poesía, el teatro y el ensayo.

<sup>13</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos Nació en Gijón en 1744 de familia noble y realizó sus primeros estudios de Filosofía en Oviedo, después en Ávila cursó Leyes y Cánones. residió en Madrid, frecuentando tertulias literarias e ingresando en varias Academias. En Asturias, desarrolló una gran labor cultural y de fomento. Fue nombrado por Godoy ministro de Gracia y Justicia, y consejero de Estado, en 1801 es encarcelado. Se niega a colaborar con los afrancesados. Muere el 29 de noviembre de 1811. su obra se divide en dos: creaciones puramente literarias y artísticas, y trabajos didácticos y doctrinales; su producción literaria abarcó el campo del teatro y el de la poesía.

<sup>14</sup> Periodo histórico del s. XVIII, Caracterizado por un optimismo por el poder de la razón y en la posibilidad de reorganizar la sociedad a base de los principios racionales.

Llevado por los sectores de la alta burguesía y de la pequeña aristocracia

Carlos IV (1789-1808) y Fernando VII (1808-1833). El siglo XVIII es llamado el siglo de las reformas o de las luces. La situación europea, a la que no resultaba ajena España, tras las guerras del XVII, demandaba actuaciones que mejorasen la situación existente en la economía, la sociedad y la política. Estas acciones fueron llevadas a cabo en España por el movimiento político conocido como Ilustración española.<sup>15</sup>

Se desarrolló en Goya una transformación intelectual e ideológica. Al relacionarse con la nobleza cambió su realidad lo que trajo consigo un continuo choque de ideas nobleza –ilustración, antagonismo que lo llevó a una evolución de en su obra. De esta manera, salió de las tradiciones, desarrolló su carácter introvertido acentuado por la sordera, proceso que desembocó en un análisis lúcido de su momento histórico, debido a su especial sensibilidad ante la realidad social y política; fue testigo de profundas transformaciones sociales.

Goya compartió las ideas políticas y sociales de la burguesía de su época por la estrecha relación que mantuvo con la Corte y con el partido ilustrado. Su crítica fue hacia los vicios y costumbres sociales, en su mayor parte del vulgo; a los poderes que abusaban de la ignorancia del pueblo, que a su parecer lo único que hacían era obstaculizar la necesaria reforma que proponía la ilustración.

La obra de Goya se caracteriza por su mensaje atemporal que se sobrepone a cualquier país y estilo, hay en ella una coherencia en su trayectoria: frescos, tapices, retratos, grabados, caricaturas, sátira social y política, brujería, efectos de la guerra; la compleja naturaleza humana. Se caracterizó por un continuo razonamiento que desarrolló a lo largo de su vida, sus obras fueron producto de su imaginación y personalidad.

---

<sup>15</sup> infogoya, <http://goya.unizar.es>

## 1.2 GOYA y sus influencias artísticas...

Goya no sólo destaca por su dominio de las técnicas pictóricas disponibles en su momento, sino por la variedad de géneros y temas que exploró. En los cartones se manifiesta el estilo rococó que heredó de su maestro Luzán, este estilo se caracterizó por representar la vida mundana y cortesana, agradable y amante de la naturaleza. Modificó el retrato al mostrar la parte psicológica de los retratados. En el manejo del espacio, la luz y la forma de aplicar el color se percibe la influencia de Velázquez.

Su obra gráfica muestra el dominio del Aguafuerte y del Aguatinta, el empleo del claroscuro está cimentado en Rembrandt; aplicó en algunas de sus planchas los elementos de composición utilizados por Tiepola en su serie *Scherzi*. En cuanto a la temática encontramos algunas caricaturas y poesías satíricas, y la representación de la comedia humana; en los caprichos maneja lo onírico y lo realista que manifiesta una enérgica crítica social, revela la crudeza de la guerra en *los Desastres*, nos muestra su mundo 'subconsciente' y lo lóbrego de la sociedad en las *Pinturas Negras* y en *los Disparates*.

La obra de Goya reúne y recrea a sus diferentes influencias, Ribera<sup>16</sup>, Zurbarán<sup>17</sup> y El Greco.<sup>18</sup> La tradición realista española de Velázquez se

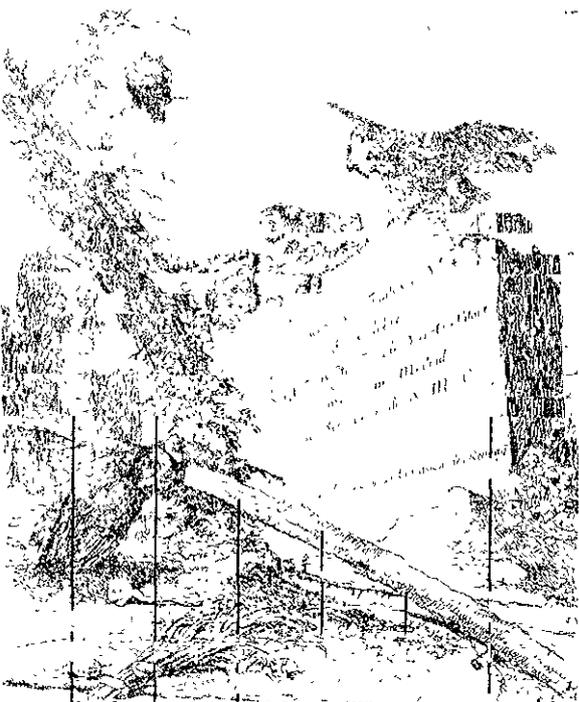


<sup>16</sup> José de Ribera (1591-1652) Valencia, pintó en tonos sombríos, escenas de la vida de los santos, sus martirios y éxtasis

<sup>17</sup> Francisco de Zurbarán (1598-1664) estilo tenebrista, pintor real su temática fue de monjes y escenas religiosas

<sup>18</sup> Domenico Theotocópulos (1540 – 1614) Creta, Pintor Barroco en su estilo se aprecia su influencia de iconos bizantinos

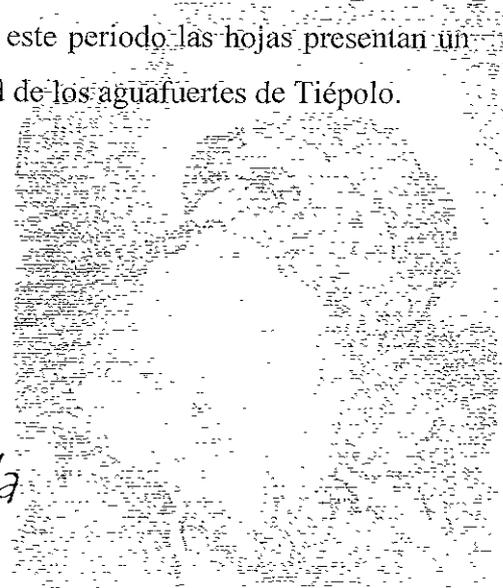
une a la italiana, donde Tiépolo y Mitelli renacen de nuevo bajo su punta, al adoptar el manejo de la aguainta dando un tono particular a los *Caprichos*, en el manejo del claroscuro, sigue el ejemplo de Rembrandt.<sup>19</sup>



Tiépolo lo influyó en su gusto por el grabado, durante su aprendizaje emplea de manera similar la composición y la construcción de la serie de grabados *Scherzi de fantasía*, en ellos contrapone el movimiento y reposo entre líneas y espacios positivos y negativos, y en el modo de entender la luz y su calidad. Los primeros grabados de Goya fueron temas religiosos, en este periodo las hojas presentan un fino aspecto plateado que recuerda la tonalidad de los aguafuertes de Tiépolo.

*De La Serie Scherzi*

*San Francisco de Paula*

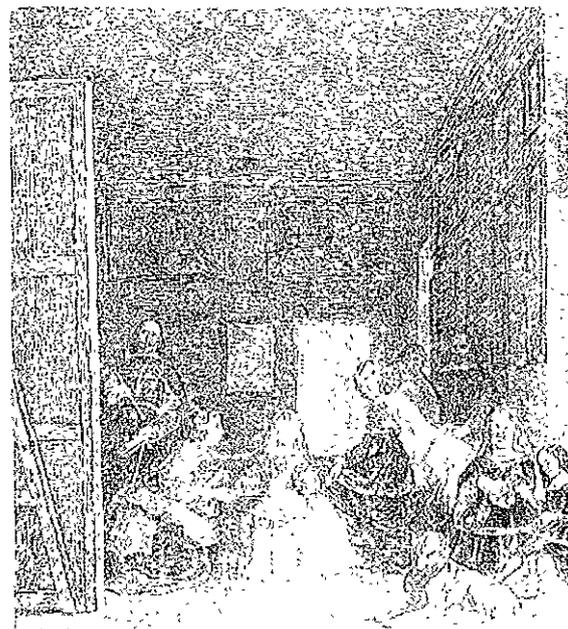


<sup>19</sup> Rembrandt Harmensz van Rijn (1606 – 1669) Ámsterdam, maestro del Claroscuro.

También grabó una serie de 16 copias de las obras de Velázquez<sup>20</sup>, en ellas adquirió el sentido de utilizar la punta de grabador para efectos pictóricos.



*Velázquez*



*Goya*

## *Las Meninas*

---

<sup>20</sup> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 –1660) pintor Barroco miembro de la cámara de Felipe IV, su obra se caracteriza por una atmósfera en que contraponen difuminados y figuras nítidas, manejo de pincelada libre.

En el siglo XVIII la noción de la calidad de la obra de arte estaba ligada con “la comunicación entre un ser humano y otro” Goya parece haber reflexionado con frecuencia sobre la naturaleza y con los cambios de su arte contribuyó a crear “lo pintoresco”<sup>21</sup> Se preocupó por problemas estéticos, ya que en ese momento, el lugar común de la crítica era señalar a la Pintura como poesía muda, a la vez que la poesía es pintura que habla.

Mitelli, artista contemporáneo de Goya, trabajó una serie de personajes de la comedia humana en la que sus protagonistas son movidos por el diablo “... este autor cuenta con una serie de estampas llamadas proverbios y otras, próximas cronológicamente a Goya, las que son caricaturescas de carácter revolucionario y antirrevolucionario, en la que personajes, gestos y actitudes recuerdan a los Caprichos; diablos y frailes volando, demonios con patas de macho cabrío, etc.”<sup>22</sup> En estas imágenes Mitelli trabaja la sátira, plástica y literaria.



<sup>21</sup> Edith Heleman encuentra esta relación de la definición de Prince, explica el placer que producen muchos objetos cuya naturaleza no se conforma en la definición de lo bello ni a la de lo sublime “este parecer se encuentra en aquellas pinturas que muestran “una imaginación brillante y fertilísima, unida al juicio y selección más exactas y a un profundísimo conocimiento de la naturaleza” Ref. Bozal, Valeriano, *Op. cit.* pp. 57-84.

<sup>22</sup> Valeriano Bonzal, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, 1994, pp. 108-109.

## 1.2.1 GOYA y su influencia literaria

Francisco de Goya fue un artista en continuo contacto con las ideas de su tiempo y de forma más concreta con las ilustradas: las tertulias, sus relaciones amistosas, las obras literarias o la prensa. Comenzó a ilustrarse frecuentando a Jovellanos -Juez, humanista y poeta-. La tendencia prerromántica en la literatura española siembran en él la necesidad de desarrollarse intelectual y emocionalmente.

En cuanto a las relaciones entre la obra de Goya y la literatura se han citado varias fuentes posibles de algunas de sus composiciones. Así, por ejemplo, F. J. Sánchez Cantón<sup>23</sup>, cita como fuentes literarias a Jovellanos, Addison<sup>24</sup>, Voltaire<sup>25</sup>, Cadalso<sup>26</sup>, Zamora<sup>27</sup>, Tixera, Gomarusa, Forner<sup>28</sup>, Ramírez de Góngora, Palissot de Montenoy y Francisco de los Arcos.

Sus grabados reflejan textos literarios – artículos, poemas o comedias- donde podemos encontrar errores y desaciertos no tanto en la realidad observada como en la sátira literaria de su tiempo; la sátira es un género en verso picaresco que censura los vicios y incoherencias de los hombres cuyo tema central se caracteriza por hacer una visión distorsionada de la persona, sociedad o hecho, su objeto es censurar mordazmente o poner en ridículo.

---

<sup>23</sup> Biógrafo de Goya. Ref. Helman, Edith, *Op. cit.*, p.53.

<sup>24</sup> Joseph Addison (1672- 1719) Escritor ensayista y político Inglés, divulgador de la cultura neoclásica

<sup>25</sup> Escritor y filósofo de talante liberal, portavoz del progresismo ilustrado, su literatura de marcado corte neoclásico.

<sup>26</sup> José Cadalso (1741-1782) Escritor español de obra dramática que sigue las normas de la tragedia neoclásica, en algunas de sus obras critica a la sociedad española; también incluye en su temática a la melancolía.

<sup>27</sup> Antonio de Zamora (1664-1728) Dramaturgo español. Nació hacia el 1664 en Madrid, poeta oficial de la corte desde 1694, partidario de los borbones, fue perseguido durante la guerra de Sucesión. Sus obras se dividen en religiosas, históricas y comedias de figurón.

<sup>28</sup> Forner y Sagarta Juan Pablo (1756 – 1797) Crítico literario y autor satírico español, nacido en Mérida. Su sátira llegó a hacerse tan violenta que en 1785 se le prohibió publicar más panfletos, sin que éstos pasaran antes por la censura. Con su obra *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (1782) ganó el premio de la Real Academia.

Edith Helman<sup>29</sup> menciona que en Goya las obras son autónomas. Aún cuando un texto literario le haya servido de punto de partida, el letrero está subordinado al grabado. Valeriano Bozal<sup>30</sup> manifiesta que entre los textos y las estampas los personajes consolidan su existencia.



El uso frecuente de refranes corrobora la actitud del pintor hacia las manifestaciones de la cultura popular de aquel entonces, también empleó canciones, siendo estas una manera de llegar más directamente al público.

La sátira y la picaresca abordada en los Caprichos tienen como base a Quevedo<sup>31</sup> y Garcíán del siglo XVII. Los Caprichos reflejan en su lenguaje su sentimiento barroco del mundo: inestable e inseguro, desorbitado, deshumanizado. Escritos importantes de este siglo fueron: La Celestina<sup>32</sup>, que hace una descripción muy acertada de su época y que pone de manifiesto el inframundo de la brujería, las prostitutas y los padrotes; otra influencia literaria fue El Lazarillo de Tormes, novela picaresca, anónima que se publicó en 1554, en la que se refleja la cruda y compleja realidad social de entonces. El personaje principal del Lazarillo es un ser conflictivo

<sup>29</sup> Helman, Edith, *Op. cit.* p.53.

<sup>30</sup> Bozal, Valeriano, *Op. cit.* p. 117

<sup>31</sup> Francisco de Quevedo (1580-1645), hijo de familia noble, estudió con los jesuitas, posteriormente asistió a las universidades de Alcalá y de Valladolid; en Valladolid fue cortesano y poeta. En 1613 fue desterrado de la corte, Con la publicación de sus obras en prosa, titulado La política de Dios (publicada en 1626), se hizo famoso como satírico; fue desterrado de nuevo en 1628. se preocupó por la decadencia de España, Quevedo elaboró en su poesía el tópico general del tiempo y de la muerte, que destruyen la hermosura y el amor; su lenguaje alcanza cumbres platónicas y estoicas así como bajeras burlescas y vulgares.

<sup>32</sup> Tragicomedia en veintidós actos escrita por el bachiller Fernando de Rojas donde se refieren los amores desgraciados de dos jóvenes, Calisto y Melibea, que llevan adelante su relación al margen de los padres y con la ayuda de sus criados y de la vieja Celestina.

en un universo igualmente conflictivo. Este libro se compone de siete «tratados» que corresponden a otras tantas fases de la vida del pícaro.

### *Poderoso Caballero es don dinero (Francisco de Quevedo)*

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Madre, yo al oro me humillo;  
él es mi amante y mi amado,  
pues, de puro enamorado,  
de continuo anda amarillo:  
que, pues, doblón o sencillo,  
hace todo cuanto quiero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Nace en las Indias honrado,  
donde el mundo le acompaña;  
viene a morir en España  
y es en Génova enterrado.

Y pues quien le trae al lado  
es hermoso, aunque sea fiero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Es galán y es como un oro,  
tiene quebrado el color,  
persona de gran valor,  
tan cristiano como moro;

pues que da y quita el decoro  
y quebranta cualquier fuero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Son sus padres principales  
y es de noble descendiente,

porque en las venas de Oriente  
todas las sangres son reales;  
y pues es quien hace iguales  
al duque y al ganadero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Mas, ¿a quién no maravilla  
ver su gloria sin tasa  
que es lo menos de su casa  
doña Blanca de Castilla?

Pero pues da al baxo silla  
y al cobarde hace guerrero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Sus escudos de armas nobles  
son siempre tan principales,  
que sin sus escudos reales  
no hay escudos de armas dobles;

y pues a los mismos robles  
da codicia su minero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Por importar en los tratos  
y dar tan buenos consejos,  
en las casas de los viejos  
gatos le guardan de gatos.

Y pues él rompe recatos  
y ablanda al juez más severo,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Y es tanta su majestad  
(aunque son sus duelos hartos),  
que con haberle hecho cuartos  
no pierde su autoridad:

pero pues da calidad  
al noble y al pordiosero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Nunca vi damas ingratas  
a su gusto y afición,

que a las caras de un doblón  
hacen sus caras baratas.

Y pues las hace bravatas  
desde una bolsa de cuero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Más valen en cualquier tierra,  
(mirad si es harto sagaz),

sus escudos en la paz,  
que rodela en la guerra.

Y pues al pobre lo entierra  
y hace propio al forastero,

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

Parte importante de su influencia fueron numerosos autores de versos, folletos y artículos satíricos de fines del siglo XVIII. Goya se formó una perspectiva sobre la realidad que le rodeaba, a través del *Censor*,<sup>33</sup> diario que pretendía observar directamente la realidad que criticaba, y declaraba que era verdad sólo lo que aprobaba la razón; descalificaba los errores y abusos que le parecían perjudiciales al bien común, mantenía una postura político-social. El *Censor* contribuye a formar en Goya una ideología propia.

La poesía lúgubre y sepulcral procedente de Inglaterra penetró en España en 1771, la caracterizaba la melancolía, que según decían, tiene capacidad para lo sublime. Lo sublime provoca terror en el alma. La pasión, que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con un grado de horror. Estas ideas estaban muy en boga en la última mitad del Siglo XVIII.

Jean Adhémar<sup>34</sup> señala la similitud entre los Caprichos y algunas poesías contemporáneas, indicio del gusto generalizado por la poesía fúnebre tétrica: “*sed tenebrosos*” era la premisa. Young<sup>35</sup> poeta inglés, quien trabaja con el Vampirismo. *Los Nigth Thoughts*, (poemas y traducciones de Escoquiz, Meléndez Valdés y Cienfuegos, muchos de ellos dedicados a Jovellanos) denotan una inspiración similar a la de Goya, quien lleva las contradicciones sociales a lo mitológico del mundo subterráneo, el tema lo sublima, lo lleva a la epidermis. En general esta temática fue adoptada por los artistas españoles del siglo XVIII.

---

<sup>33</sup> El *Censor* periódico que criticó los errores y abusos que le parecen perjudiciales al bien común, utilizó la sátira de una manera mordaz.

<sup>34</sup> Nordström, Folke, *Goya, Saturno y la Melancolía*, Madrid, 1989, p. 145

<sup>35</sup> Young Eduard (1683- 1765) Poeta inglés, Estudió Leyes en la Universidad de Oxford. Fracaso su intento seguir la carrera política. Debutó en la literatura en 1719, su obra de mayor éxito fue *La queja* (1742-1745), una serie de nueve volúmenes de versos de tipo didáctico, escritos en un tono lúgubre y elegíaco que sería después muy imitado por los escritores románticos de la escuela de la poesía de cementerio

Addison<sup>36</sup> creador del ensayo *'On the Pleasures of Imagination'*, traducido por José L. Munarriz, escribió: “cuando un accidente daña el cerebro o la mente se ve afectada por los sueños o por una enfermedad, la imaginación se desborda con ideas descabelladas y lúgubres y se siente aterrorizada por un millar de monstruos espantosos del mismo tenor”

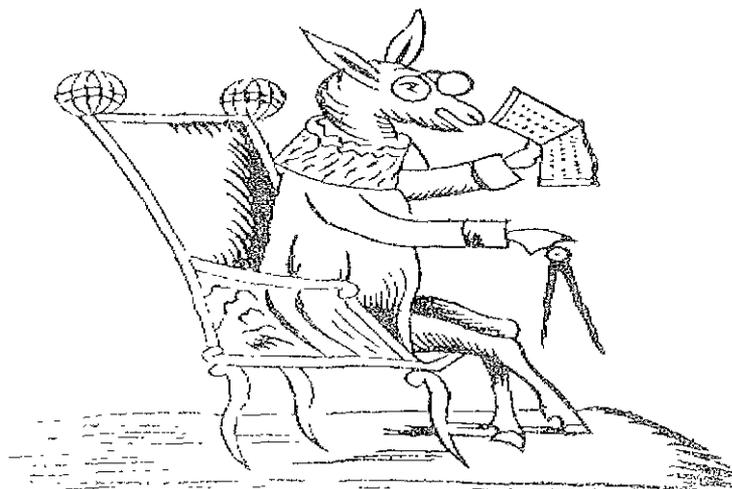
Ya en la temática de los caprichos vemos la influencia del poema de Nicolás Fernández de Moratín, *'El arte de las putas'*<sup>37</sup>.

Edith Helman declara la similitud de la forma de cómo aborda el tema del clero y el fragmento de la descripción del convento de las Carmelitas de Bilbao llamado *'El Desierto'*. Ella descubrió su fuente de Goya en la comedia de Cañizares, *'El domine Lucas'* donde se ridiculiza el orgullo nobiliario de dos representantes de una familia de linaje: Don Pedro Chinchilla y su sobrino Don Lucas.

Algunas obras literarias muy leídas en aquella época sirvieron de punto de partida, *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo<sup>38</sup> y *Memorias del insigne Academia Asnal* (folleto) del Dr. Ballesteros en 1792.

ACADEMIA ASNAL. 23  
 se mudará, en fortuna tendrás segura, que el saber  
 poco, te basta.....

Todo hombre es igual á otro hombre,  
 La virtud, y la razon  
 Hacen la real distincion,  
 Que toda otra lo es de nombre.  
 Solo un ilustre renombre  
 Causa el culto entendimiento;  
 Aun por mas la virtud cuento,  
 Y es una ilusion fatal  
 Distinguir á un racional  
 De otro por el nacimiento. *D. vi.*



Afinus Nobilis.

<sup>36</sup> Fco. de Goya, su obra y su tiempo, Zaragoza, 1997, pp. 79-80

<sup>37</sup> Bozal, Valeriano, *Op. cit.* p.122

<sup>38</sup> 1662-1714, Poeta y polígrafo español. Su obra literaria es sobre todo poética y se caracteriza por su tono moral y filosófico, con fuerte influjo de los grandes poetas del siglo XVII.



*Si quieres tu destino*

## *El arte de las putas (Moratín)*

*Mas porque putas hay tan imposibles  
al parecer (que en realidad ninguna  
hallarás imposible ni aun difícil);  
orque al hacer valer la mercancía  
pretenden ser rogadas, y el putero  
no ha de gastar ni tiempo ni dinero,  
más que comer, entonces son precisas  
las alcahuetas de rosario en mano  
que hacen novenas y oyen muchas misas.  
Estas te ponen el camino llano  
si no quieres cansarte en ir con ruegos*

## 1.3 Los Caprichos de

La situación de Europa debido a la crisis de la revolución francesa y los años siguientes desataron el <terror>, engendrando los “monstruos de la razón” de quienes hace alusión Goya, desembocando éstos en lo irracional y lo inhumano. Un clima de incertidumbre con los ministros de Madrid, el ambiente incierto de la corte y un ambiente de naufragio general precipitaron la crisis psicológica de Goya, acelerando el agobio y la desesperanza en que lo sumergiría su enfermedad del saturnismo<sup>39</sup>.

Todo ello agudizó su sentido de percepción de su momento histórico, y lo desarrolló desde un punto de vista típicamente español, esto generó una fuerza expresiva sensibilizada por crisis físicas y psíquicas.

En 1792, Goya se alejó de la Corte con el pretexto de pintar una iglesia en Cádiz, sin embargo las razones principales serían las contradicciones que sentía acerca de a quien servía y, las ideas que él quería impulsar. En Andalucía cae gravemente enfermo, debido a ésta y otras crisis de salud pierde el oído, ésta enfermedad en la que padeció trastornos del equilibrio lo marcó de por vida. En su periodo de recuperación pudo contemplar la gran colección de obras de arte de su amigo y coleccionista Sebastián Martínez; se conoce que allí fue su primer contacto con los grabados *Carceri* de Piranesi<sup>40</sup>. Es posible que en este tiempo halla visto las estampas de Mitelli<sup>41</sup>, que luego serían de gran influencia en sus grabados.

<sup>39</sup> Envenenamiento por el manejo cotidiano de albayalde, carbonato básico de plomo, blanco venenoso insoluble al agua.

<sup>40</sup> Giambattista Piranesi (1720- 1778) Aguafuertista, arqueólogo y arquitecto italiano, nacido en Venecia en 1720. Es uno de los más famosos artistas gráficos del período neoclásico italiano crea composiciones fantásticas de interiores de edificios, sus aguafuertes de concepción dramática de la ciudad antigua y moderna establecieron la pauta del paisaje romántico italiano. Su obra jugó un papel importante en la configuración de la imagen popular de la ciudad clásica; sus obras más originales fueron la serie de *Carceri invenzione (Prisiones imaginarias)*, fantásticas prisiones que empezó en 1745 y rehizo en 1761.

<sup>41</sup> Véase Goya y sus influencias artísticas.

Utilizó el grabado, único medio en el siglo XVIII para divulgar sus críticas sobre la sociedad en que le había tocado vivir. Los temas elegidos los caracterizó él mismo como "*aquellos que he creído son más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía al artífice*". La sordera motivó en el pintor nuevas visiones de ciertas facetas de la vida: "*Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me ha ocasionado,..., en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches.*"<sup>42</sup> Carta dirigida a Bernardo de Iriarte, el 4 de enero de 1794.



Su nuevo sentido de la observación, capricho e invención, le apartó del rococó. La sordera provocó que en él surgiera una fuerte crítica hacia la sociedad; agudizó su mirada irónica en las contradicciones que la realidad le ofrecía. Durante su estancia en la finca de la Duquesa de Alba, inicia una serie de dibujos: El "*Álbum de Sanlúcar*" o "*Álbum A*" (1796-1797) y el "*Álbum de Madrid*" o "*Álbum B*". En ellos realizó dibujos y apuntes con tinta china y aguadas que luego pasarían a la plancha de metal dando origen a los Caprichos.

<sup>42</sup> Helman, Edith, *Op. Cit.*, p.147.

*Para Goya significaba «capricho»...*

*Todo aquello que un pintor hace al margen de su oficio.*

Ortega y Gasset.

Los Caprichos son una serie de 80 estampas de crítica social, son un ataque a instituciones como la educativa y la política, y también a los malos hábitos del individuo. Goya tenía la perspectiva de la gente de la ilustración, creía al hombre capaz de resolver todos sus problemas, siendo el individuo y su desarrollo lo más importante, en *Los Caprichos* se expresa este sentir,



hacia el final de la serie, se ve que Goya empezaba a perder su optimismo por el antagonismo entre las ideas y aspiraciones de los ilustrados y el fracaso del hombre en la realidad.

Inicialmente esta serie habría llevado el nombre de *Sueños*, los fustigados vicios de la sociedad española; título bastante usual por aquel entonces en el arte cuando se pretendía criticar a la superioridad y evitar al mismo tiempo una seria represalia.<sup>43</sup> Finalmente se decidió por el de *Caprichos* y mezcló las láminas de manera que resultara una secuencia distinta, tal vez con la intención de difuminar el significado de las estampas. Inicialmente el capricho 43 era la introducción a la serie. El 'Ydioma Universal' que simbolizaban las habladuras generales del mundo español aún no ilustrado, dominado por prejuicios.

El día miércoles 6 de febrero de 1799 el periódico Diario de Madrid publicó en su primera página la venta de la serie de los *Caprichos* a un costo de 320 reales. Este anuncio describía el contenido de las estampas apoyándose en los principios estéticos vigentes, en donde declaraba: "*la crítica de las equivocaciones y de los vicios humanos, generalmente reservada a la poesía, puede ser igualmente objeto de la pintura.*" Especificó que contenían extravagancias y

<sup>43</sup> Paas-Zeider, Sigrun, *Op. cit.*, p. 18

equivocaciones humanas, seleccionado las más extendidas entre las personas; *producto de su imaginación*, pues al realizar su obra de arte *no pudo seguir modelos, ni copias de la naturaleza*, ya que estos vicios no existían hasta entonces. Dijo no pretender, en modo alguno, ridiculizar individuos concretos; que *la pintura, como la poesía, selecciona de lo común solamente aquello que sirve a sus metas*, circunstancias y peculiaridades que la naturaleza repartió en muchos individuos, esto lo reúne en una sola persona inventada, de llegar a un buen resultado *el artista merecería por ello el nombre de inventor y no el de copista servil*<sup>44</sup>.

López Rey analizó en este anuncio el interés de Goya de desahogar su creatividad al llevar al mundo de las formas plásticas aquellas formas y actitudes que hasta entonces habían existido sólo en '*la oscurecida y acalorada mente humana*'.<sup>45</sup>

Sobrepasando el hecho del ridículo social.



*Mata la muerte*

Los Caprichos son periodismo, comentario, contraste de lo real e imaginario, en ellos experimenta el silencio, en el que captó la condición humana y su entorno; costumbres, vicios y errores; absurdos y enfermedades de la razón. Apoyado en la Ilustración creía que se desterrarían sus males. Algunos Caprichos satirizan vicios universales: la borrachera, la lujuria, la vanidad, la hipocresía; otros versan en tópicos del momento, la defectuosa educación de los niños, prejuicios que resultan de la ignorancia y la superstición. El nombre de Caprichos estribaba en que no todas las escenas pertenecían al mundo irreal de los sueños, sino a su tiempo y circunstancia.

<sup>44</sup> Paas-Zeider, Sigrun, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>45</sup> López Rey, José, *Goya y el mundo a su alrededor*, 1947, p.27.

“Su intento sólo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar, con esta obra de los Caprichos, el testimonio sólido de la verdad”<sup>46</sup>

Los dos propósitos principales de poner en ridículo errores y extravagancias eran componer y ejercitar la fantasía, caprichos e invención, con ella creaba figuras y actitudes de brujas, duendes y otros monstruos albergados en la mente humana, al mismo tiempo usaba esas figuras y actitudes como expresión de un mundo negativo que la razón debía eliminar.

La Razón era considerada como un enemigo devastador en muchos círculos que trataban de detener su avance o ponerlo al servicio desde el punto de vista religioso. La España de los tribunales de las brujas, obligaba a Goya a actuar de esa manera.

En 1803 Goya por temor a la Inquisición y a sus represalias por la crítica que hay en los *Caprichos*, las retiró de la venta y las ofreció al Rey en donación a la Real Calcografía, donó las 80 planchas y las estampas editadas aún no vendidas para que se pudieran conservar a cambio de la educación de su hijo, quien recibió una pensión de 12 mil reales.

Gran parte del significado de los Caprichos hay que buscarlo como expansión de sentimiento ‘enciclopedista’ contra los prejuicios. Existen tres comentarios manuscritos,

dos de ellos con letra de Goya, que se conservan en el Museo del Prado, en la Biblioteca Nacional y otro en la Colección Ayala, en éstos “se aclara” el mensaje de la estampa y título que va inscrito al pie de cada una ellas, no se puede confiar en estos esclarecimientos ya que suavizó mucho su crítica a la hora de escribirlos.

<sup>46</sup> Paas-Zeider, Sigrun, *Op. cit.*, p.11

## 1.3.1 Temática y personajes

En la temática que Goya abarca hay una representación de personajes que encarnaban no sólo a la sociedad madrileña, sino a toda la europea, en ella exployó su imaginación en las que creó figuras, escenas, actitudes enajenadas por las pasiones o la sin razón del hombre. Llevó a sus láminas lo grotesco hasta las zonas de lo absurdo, ejerció la crítica y la sátira social. En la sátira los temas centrales son los usos y costumbres, en ella se ridiculiza para corregir y moralizar. El autor toma el papel de testigo más que de protagonista.

En la sociedad española del siglo XVIII la picaresca y la vagancia formaron parte de la convivencia diaria, en ellas se hacían evidentes la ignorancia y la decadencia. Goya como hombre ilustrado atacó consecuentemente los problemas económicos, sociales y políticos más apremiantes de España: los vicios del clero, la incultura de gran parte de la nobleza, la represión de la inquisición, los excesos de la guerra, la explotación de la mujer y la prostitución, el oscurantismo y la superstición.

*“Su yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la verdad”<sup>47</sup>*

<sup>47</sup> Helman, Edith, *Op. Cit.* p. 50.

Las primeras treinta y seis estampas de los Caprichos se refieren al amor y la prostitución, la mala educación de los niños, el matrimonio por conveniencia, la crueldad materna, la avaricia, la glotonería de los frailes y el contrabando. A partir de la estampa treinta y siete personifica asnos, brujas, duendes, frailes y diablos.

Las imágenes de Goya narran acontecimientos, personajes, y / o textos contemporáneos que él recrea desde su perspectiva, es entonces según Bozal, cuando comienza a aparecer lo grotesco en su obra.



El diccionario define grotesco como: Extravagante, raro, deforme, singular en grado impresionante. Para Valeriano Bozal lo grotesco en la obra de Goya es el sarcasmo y lo patético, la deformación de una actitud que revela su verdadera condición.<sup>48</sup>

El recurso del sueño era una práctica frecuente de la época, para representar el mundo bajo el velo de la imaginación del artista, sin referentes a una realidad concreta. Goya retomó esta idea en las estampas, que son concebidas como fruto del ingenio del autor, su connotación artística del ‘sueño de la razón’ está subrayada en su comentario:

*“La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y el origen de las maravillas”<sup>49</sup>*

Esta idea señala los peligros que supone para un artista rebasar los límites concedidos a la imaginación, transmite la verdadera esencia del credo clásico de la lucidez, tan característica de muchas obras teóricas de arte y poesía.

<sup>48</sup> Bozal, Valeriano, *Op. cit.* p.100.

<sup>49</sup> Nordström, Folke, *Op. Cit.*, p. 141

*Los sueños de la razón producen monstruos...* composición que hubo de ser imaginada por los años en que la revolución francesa pugnaba por imponer a la vida social los criterios racionalistas de la enciclopedia. Goya vivía en un Mundo intelectual donde compartía la fe en la virtud mágica de la razón lo que constituiría la religión del S. XVIII, donde el espíritu de reforma es enemigo de los prejuicios, y la razón es la eficaz ordenadora...<sup>50</sup>



<sup>50</sup> Sánchez Ribero , Angel , *Op. cit.* p.68.



‘infausto delirio’<sup>51</sup>.

Goya estaba familiarizado con el significado iconológico de los animales. Tradicionalmente se asociaba al murciélago con la melancolía, ya que aparece al anochecer y vive en lugares desolados, oscuros y decadentes; el lince era también símbolo de la fantasía. Esto explica porque Goya empleó murciélagos, lechuzas y linceas, en contraposición con criaturas imaginarias.

Folke menciona en *Goya, Saturno y la melancolía* que “... la composición de Goya es un reflejo de la elegía de Valdés, con los animales nocturnos - ‘penas, sollozos’, ‘angustia, aflicción y amargas quejas’- llegando desde atrás y sojuzgando al artista, víctima de su

Otro de los temas fue el amor mercenario, cortejos a “mocitas” del rumbo, de celestinas de galanes riojanos. La Celestina promotora principal de los amores ilícitos es la alcahueta que se presenta en gran parte de *los Caprichos* a la que Goya inmortaliza, y es aquí donde refleja a Quevedo. La alcahueta y la bruja se encuentran como conexión en sus grabados, por ser la más ilustrativa de las raíces tradicionales.



<sup>51</sup> Nordstrom , Folke, p. 147.



## *La Prostitución*

A partir de las estampas treinta y siete hasta la cuarenta y dos, uno o varios de los personajes son asnos. El asno refiere al necio, la imagen del político y del magistrado que están sumidos en la insensatez. Suele utilizar la sátira política para criticar posturas contrarias en un intento de convencer a su público con su poder de propaganda, la cual utiliza como medio activo de oposición al poder.



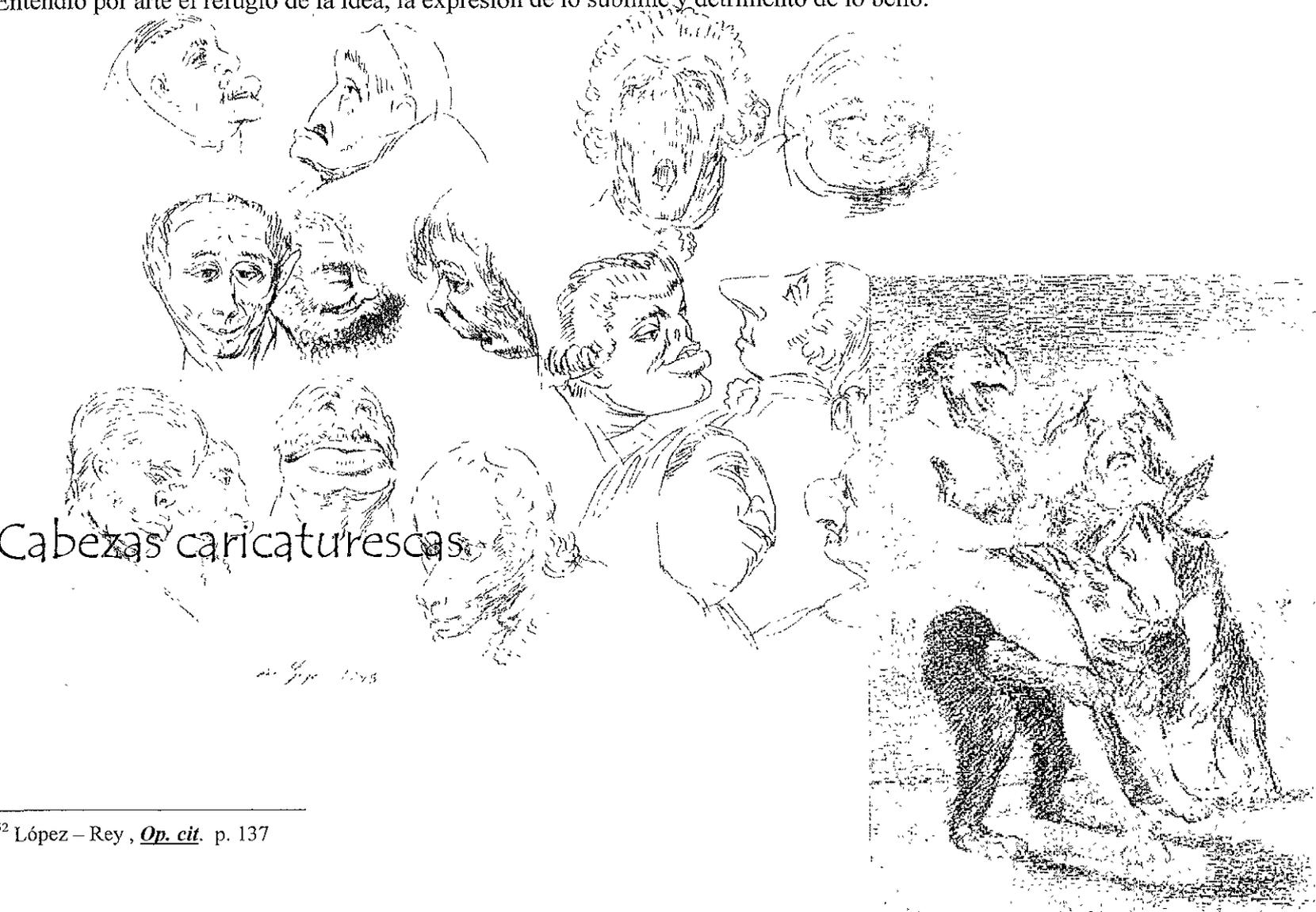
*Tu que no puedes*



*L'Indesinabile*

## Las asnerías

“Estaba de moda descubrir el carácter de una persona observando la analogía de sus rasgos fisonómicos con los de alguno de los animales a los que se consideraban como encarnaciones de los diversos temperamentos<sup>52</sup>,” la semejanza no se limita a la cara. Entendió por arte el refugio de la idea, la expresión de lo sublime y detrimento de lo bello.



<sup>52</sup> López – Rey , *Op. cit.* p. 137



*Alcahueta con Niños*

La brujería en Goya es la hija de la realidad de mujeres descuidadas tenebrosas. Las Brujas son las mujeres que envejecen torcido, las mujeres que han sido intrigantes, chillonas, chismosas, las que levantan falso testimonio, calumniadoras, es elemento contrastador con lo sublime, Goya representaba en ellas la mala inspiración de la vida, guardadoras de las bellas, solapadoras de consejos, perturban, meten miedo, ayudan a dar tormento, enemigas del progreso, cínicas empedernidas que obstaculizaban la vida, se reían de todo y todo lo rebajaban.

Goya utiliza la imagen de las viejas, beata, hipócrita o agente del demonio en forma de alcahueta o bruja.



Mucho hay que chupar

La obra de Goya, que remite a lo macabro, lo prohibido y lo clandestino, es manifestación de su inconformidad con las estructuras políticas. Esta expresión la encuentra como solución contra el poder corrompido, estar de lado de los marginados, de las fuerzas ocultas, refugiándose en ellas como único medio de la aceptación de su existencia.<sup>53</sup> Helman, cree que su propósito es satírico relacionado con la vivencia psicosocial de su tiempo.



soplones



Ya es hora

En los Caprichos el pensamiento ilustrado se muestra anticlerical, lo que simboliza el santo oficio es el control del pensamiento y de la creencia, los representa como ignorantes y brutales, institución que perpetua la barbarie y el fanatismo. La sátira anticlerical puede considerarse, en esencia, la crítica al poder prepotente.

<sup>53</sup> González Zarate, Jesús Maria, *Goya de lo bello a lo Sublime*, Vitoria-gasteiz, 1990, p. 51

# Conclusiones

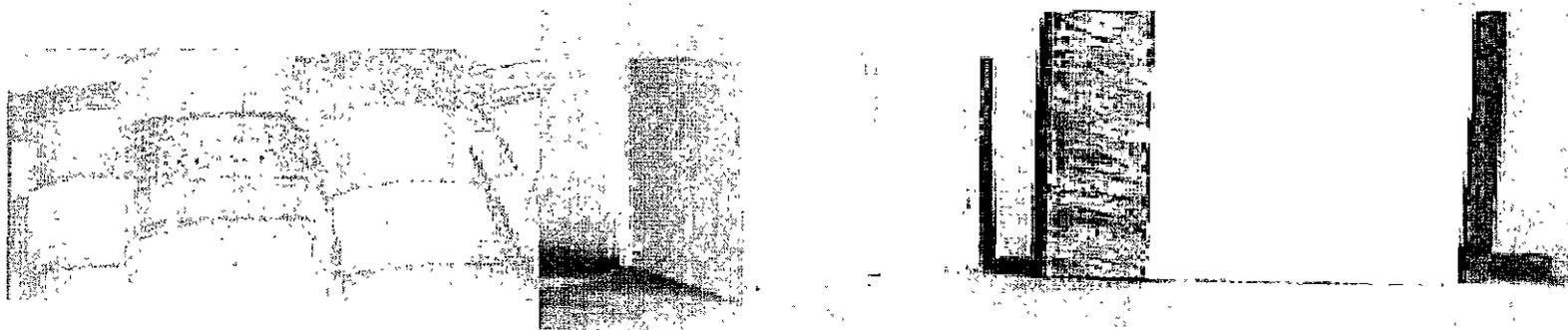
En los *Caprichos Goya* registró detalladamente “vicios y errores humanos” que han permanecido constantes en diversas esferas, en esta serie mora una aguda visión social que rebasa su tiempo por cuanto exhibe la condición humana en la que nos vemos envueltos. Como veremos más adelante, estas constantes se manifiestan en el *metro*.

En los *Caprichos Goya* consolida obra y pensamiento. Su crítica es comprometida, uno de sus propósitos es hacer reaccionar al pueblo de la mediocridad en que viven, esto a través de la exaltación de lo burdo, lo patético y lo deforme de sus personajes. No es simplemente intransigente o censor, sino que propone a la razón como el eje y la solución.

## Capítulo II "De libros... alternativos"

## 2.1 Definición De Libro

Coexisten diferentes concepciones sobre como referir un *libro*, entre ellas nos encontramos la que hacen alusión a su apariencia, como un conjunto de páginas impresas encuadernadas que pueden contener imágenes, textos, música; con un seguimiento de lectura ideados para publicarse y acceder a una información determinada.



Para el escritor, el libro es el portador de sus ideas, para quien lo lee, es el que recrea mundos reales en espacios imaginarios. Los libros son ideas, imágenes, conceptos que penetran en el entendimiento e interpelan la razón. Y todavía después de la razón, los libros son emociones, olores, sabores; certidumbres y dudas; angustia y serenidad.<sup>1</sup> Umberto Eco<sup>2</sup> considera, que el libro pertenece a los instrumentos que, una vez inventados, ya no se pueden mejorar; como las

---

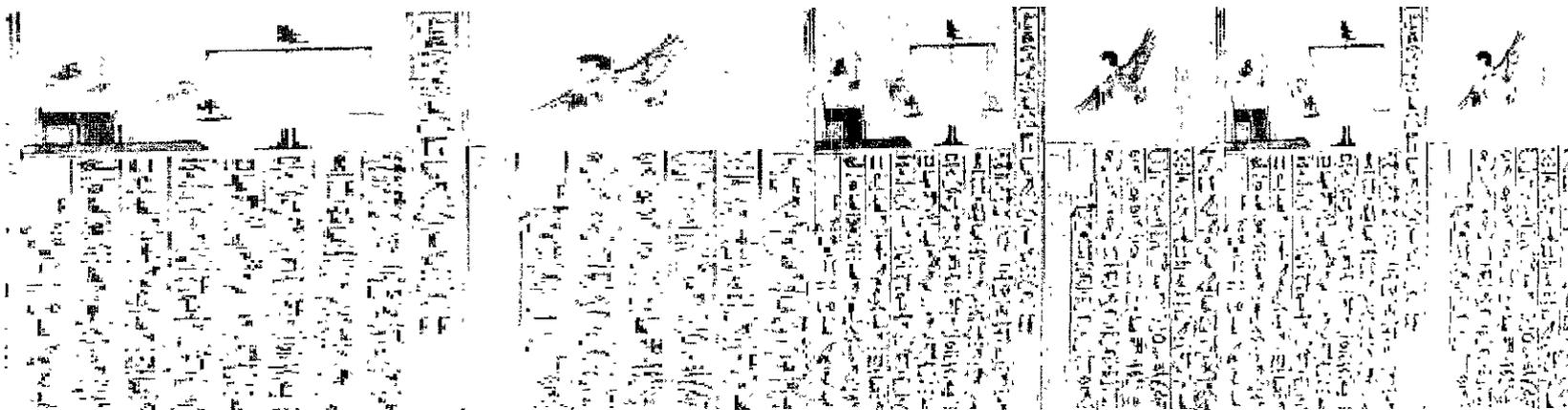
<sup>1</sup>“ ¿Qué es el libro? ” <http://Clubs.infosel.com/libros>, 1998.

<sup>2</sup> ¿ Que futuro tiene el Libro? **Ibid.**, Apud, artículo de la conferencia que Umberto Eco impartió durante su intervención en la Escuela de Libreros y Editores de Umberto y Elisabetta Mauri, 1998, en la Fundación Cini de Venecia y fue publicado en el número 8 de la revista italiana Effe (pp 45-47). Tr. Laura Cisneros.

tijeras, el martillo, la cuchara y la bicicleta. El *libro* es entonces, la forma más manejable, la más cómoda para transportar la información.

El libro representa el saber, recrea la imaginación, en diferentes civilizaciones se encuentra como parte fundamental de su cultura; En los libros que conforman las Sagradas Escrituras, “*La Biblia*”, el término *libro* se utiliza de manera simbólica, remitiéndose a su contenido ya sean profecías o predicciones, por ejemplo en el *libro de la vida* del Apocalipsis, es donde se encuentra el registro de personas como vivientes, también se mencionan varios libros desaparecidos; ejemplo de ello es que Ezequiel y Juan recibieron la orden de comerse unos libros que les fueron presentados. Ez 3: 2-3<sup>3</sup>, Ap. 10: 9-10.

Por otra parte, para los egipcios ‘*El libro de los muertos*’ fue un texto funerario escrito para guiar las almas. En los *libros sibilinos*, los romanos creían encontrar repuesta a sus angustias.



Fragmento del libro de los muertos data de unos 1800 años a. C.

<sup>3</sup> “Y abrí mi boca, y me hizo comer aquel rollo. Y me dijo: Hijo de hombre, alimenta tu vientre, y llena tus entrañas de este rollo que te doy. Y lo comí, y fue en mi boca dulce como la miel”

En todos los casos el libro aparece como símbolo del secreto Divino que sólo se revela al iniciado,<sup>4</sup> la ordenada agrupación de conocimientos, la síntesis de tesis o antítesis, la búsqueda y el encuentro.

A partir de los años sesentas surge una nueva forma de concebir a los *libros* Ulises Carrión<sup>5</sup> los define como los “*otros libros*” ya no como meros recipientes de información, despojándolo así de su sentido utilitario, constituidos por una secuencia de espacios temporales y de estructura secuencial, esta vez, para desarrollar así la otra alternativa, la de los *libros alternativos*.

## 2.2 Breve Historia Del Libro

El carácter de permanencia en el hombre ha sido constante desde su existencia, así como la necesidad de comunicarse y expresarse, para esto se ha valido del lenguaje, signos y símbolos, desde la prehistoria hasta nuestros días. En el devenir humano los libros han desempeñado el “papel” de albergar y transmitir el conocimiento, las tradiciones y el sentir de un individuo o una sociedad de un tiempo determinado.

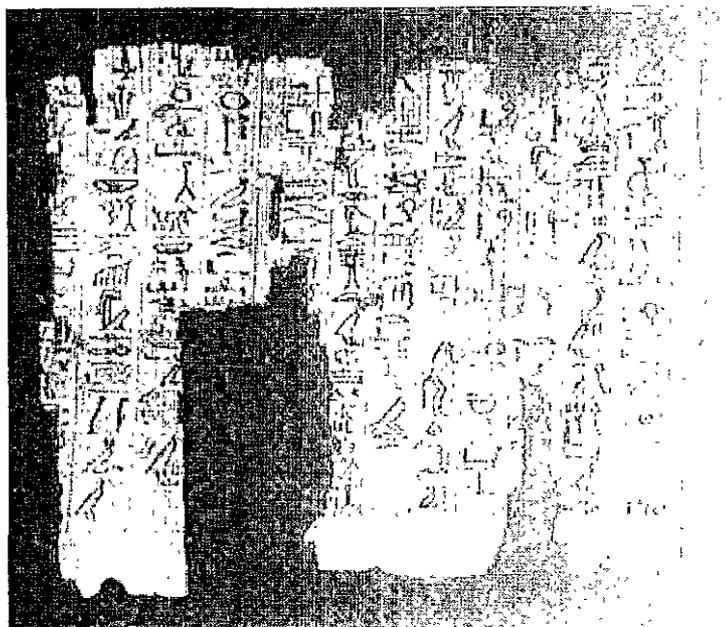
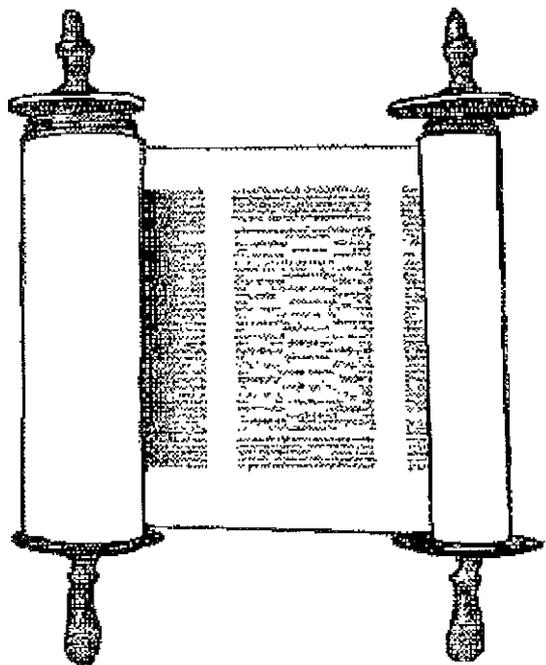
En las distintas épocas y culturas muchos han sido los soportes que se han utilizado: la piedra, el bronce, la arcilla, la madera, el papiro, la seda, la piel y el papel; en nuestros días el libro ha tomado nuevas formas por los avances en los medios electrónicos. Los materiales dependieron de la región, en Egipto fue el papiro, en China la seda, en Medio Oriente el barro cocido y el pergamino y hasta nuestros días ha permanecido el papel.

---

<sup>4</sup> Chevalier, Jean/ Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, 1991. pp. 644-645.

<sup>5</sup> Carrión Ulises, *El Arte nuevo de Hacer libros*, México, 1988

La forma primigenia de los libros fue en rollos, los formaban largas tiras de papiro<sup>6</sup> que tenían entre 6 y 9 m. de extensión. Se utilizaron principalmente en Egipto, Italia y Grecia, estos libros fueron escritos a mano, sobre una sola cara de

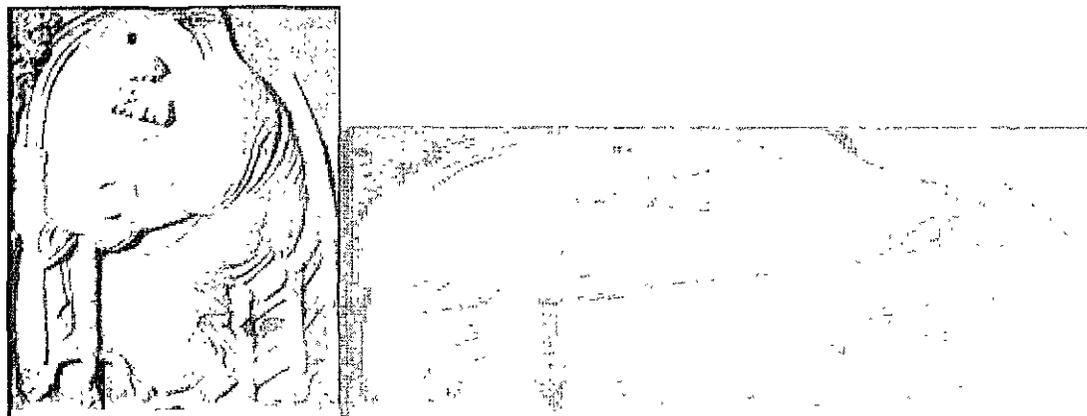


*Los papiros se pegaban unos a otros y se guardaban enrollados formando volúmenes. Se escribía en columnas, a lo largo de la página*

<sup>6</sup> Planta de la familia de las Ciperáceas. Alcanza entre 1 y 3 m de altura crece en Egipto, Etiopía, el valle del río Jordán y Sicilia; con la que se elabora un soporte de consistencia parecida al papel. El papiro egipcio se fabricaba a partir de capas celulares de la médula; el conjunto se impregnaba en agua, se prensaba, secaba y se frotaba suavemente con marfil o con una concha lisa. El tamaño de las hojas de papiro oscilaba entre 12,5 por 12,5 cm y 22,5 por 37,5 cm. Rf. Enciclopedia Encarta.

la hoja; la cultura griega del papiro floreció extraordinariamente durante el periodo helenístico, los sabios se dedicaron a la producción científica y literaria. Fue así como surgió la colección de la biblioteca de Alejandría. El papiro fue sustituido poco a poco por el pergamino<sup>7</sup>, por la resistencia que este material ofrecía. La forma de estos libros explica porque un libro podía tener varios sellos, se enrollaba una porción de libro y se le fijaba con un sello; consecuentemente se comenzaron a cortar y a coser estos materiales a los que se les contenía en placas de madera, a este modelo se le conoció como *códice o codex* y surgió por la influencia de los cuadernillos romanos y griegos, ésta es la raíz más próxima a lo que conocemos ahora como libros, pues en este formato se comenzaron a utilizar ambos lados de la hoja, lo que permitió un mejor manejo.

Lo emplearon durante un largo periodo para escribir textos sagrados y literarios, desde pueblos antiguos hasta los medievales. Para llevar a cabo esta tarea, se valieron de distintos instrumentos dependiendo el país y la época, tales como la caña, el pincel o la pluma.



La manufactura fue lenta y costosa, en Europa realizada principalmente por monjes hacia finales de la edad media; en libros medievales se realizaban dibujos en tintas doradas y de otros colores, que servían para indicar los comienzos de cada

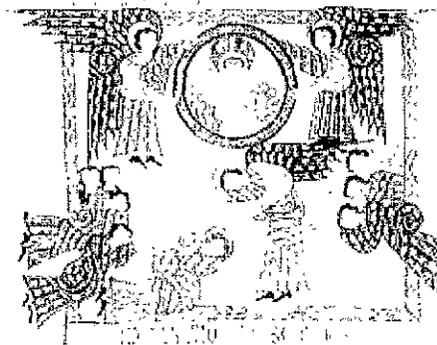
---

<sup>7</sup> Hecho con pieles de animales, especialmente preparadas y sin curtir, por lo general de ovejas, terneros o cabras. Su nombre deriva de la ciudad griega de Pérgamo.

sección, para ilustrar los textos, o para decorar los bordes del manuscrito. Los cubrían con portadas de madera reforzada con metal, las cuales cubrían con piel, y algunas veces decoradas con orfebrería en oro, plata, esmaltes y piedras preciosas, poseían cierres en forma de botones o candados. La producción de libros era escasa y se realizaba sólo por encargos a quienes pudieran solventar los gastos<sup>8</sup>.

A partir del siglo XV se promovió el uso del papel<sup>9</sup> en Europa, compuesto de trapos o fibras, siendo esta una aportación de los árabes (s. XIII) que a su vez aprendieron de los Chinos, quienes lo descubrieran doce siglos antes.

En Europa durante la edad media se comenzaron a imprimir trabajos a partir de bloques de madera, idea que debió llegar como consecuencia de los contactos que por entonces ya se tenían con Oriente. Los libros impresos con bloques de madera, solían ser obras religiosas con grandes ilustraciones y escaso texto.



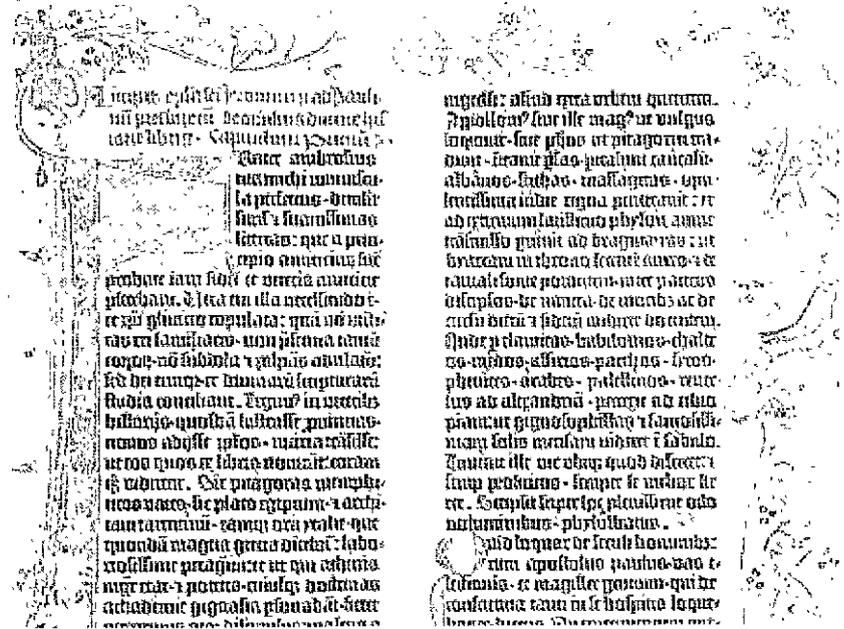
<sup>8</sup> Enciclopedia Microsoft® Encarta, 2000. 1993-1999 Microsoft Corporation

<sup>9</sup> El papel más antiguo conservado se fabricó con trapos alrededor del año 150 en China; hasta el año 610 se introdujo en Japón, y alrededor del 750 en Asia central. El papel apareció en Egipto alrededor del 800, pero no se fabricó allí hasta el 900

Una vez más en China se había descubierto este sistema con anterioridad, pero por la complejidad de sus caracteres lingüísticos no fue funcional. Se cree que los países que reinventaron la técnica fueron Egipto o Turquía, utilizándola para decoración de telas; expandiéndose posteriormente por Italia y Francia.<sup>10</sup>

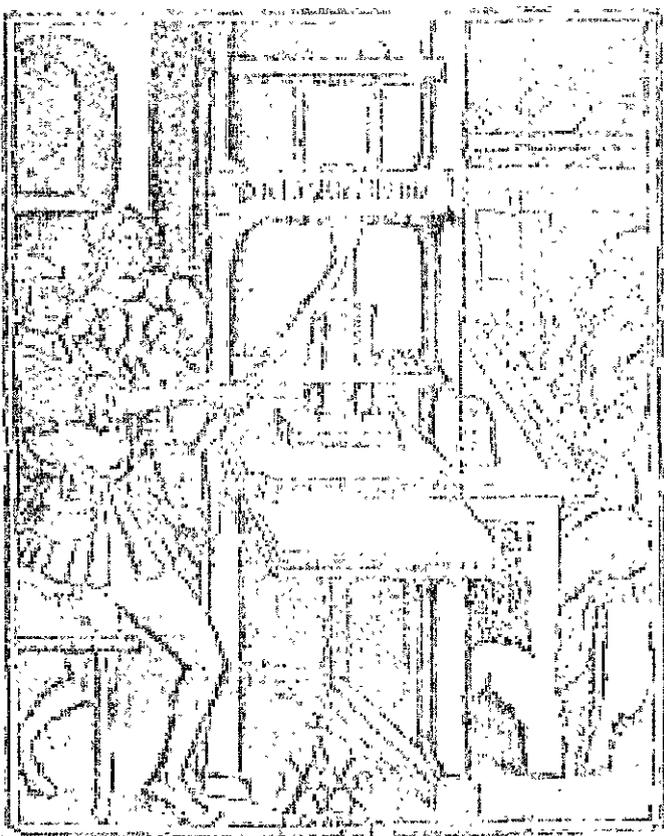
La cultura Occidental ostenta que la primer imprenta fue realizada en Alemania, inventada por Gutenberg, y se complementó con la prensa y la utilización de tinta-grasa; pero hay antecedentes en la cultura China en el siglo VI a. C. donde ya se imprimían textos utilizando pequeños bloques de madera con caracteres incisos, posteriormente en el siglo XI inventaron también la impresión a partir de bloques móviles, que podían ensamblarse y desensamblarse entre sí.

La imprenta llegó a ser a el libro más permisible, debido a la relativa facilidad con que se hacía, permitió una mayor producción llegando a ser de esta manera, más accesible para la mayor parte de la población. A esto se sumó la alfabetización que trajo consigo el Renacimiento, las reformas protestantes para que cualquiera pudiera tener acceso a la Biblia y darle su propia interpretación; la Biblia de Gutenberg fue el primer libro impreso realizado con este sistema y se publicó entre 1450 y 1456.



<sup>10</sup> Enciclopedia Británica, Publishers, Kentucky, 1995, Vol. II,

<sup>11</sup> *Ibid.*



La imprenta española registró su primer libro impreso en el año de 1475, por una imprenta valenciana. La imprenta se desarrolló gracias a la política cultural de los Reyes Católicos; llegó a América en 1539, año en que comenzó a funcionar la primera en México, fue traída por Juan Pablos y se instaló en la Casa de las Campanas, localizada en las calles de Moneda y cerrada de Santa Teresa. Aparecieron las primeras producciones tipográficas dedicadas al abecedario, cartillas y doctrinas destinadas a la catequización de los indígenas; libros piadosos y algunos tratados de carácter jurídico, con el apoyo de Fray Juan de Zumárraga y del virrey Don Antonio de Mendoza.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> El libro en México, [www.informador.com mx/Lastest/ene98/08ene98/CULTURA.htm](http://www.informador.com.mx/Lastest/ene98/08ene98/CULTURA.htm) el informador, Guadalajara, 1998

El historiador Ernesto de la Torre Villar explica en el texto "*El Libro en México*", que los libros de caballería impulsaban a los europeos a aventuras extraordinarias que les abrían nuevas tierras y nuevas épocas, los libros de devoción y de derecho les vinculaban con recias tradiciones, con un pasado lleno de valores de los que resultaba difícil desprenderse.



Los indígenas mesoamericanos, plasmaron sus ideas, conceptos del hombre y del cosmos en los Códices, en ellos fijaron su lenguaje a través de un complejo sistema de escritura en la que básicamente emplearon la imagen codificada, derivada de sus convenciones artísticas. Al respecto Joaquín Galarza<sup>13</sup> expresa: los códices son fuentes históricas de primera mano en los que las sociedades indígenas, por intermedio de escribas con la habilidad para pintar con gran maestría, dejaron constancia fiel de sus logros y avances culturales y científicos, e informaron sobre una multitud de aspectos, como las creencias religiosas, los ritos y ceremonias, la historia, el sistema económico y la cronología, entre muchos otros.

Los especialistas en escritura que estuvieron encargados de realizar los “manuscritos” fueron los llamados Tlacuilos, mujeres y hombres escogidos a muy temprana edad sin distinción de clase social, donde el requisito o condición para realizar esta actividad era mostrar habilidades para pintar o dibujar. Con el transcurrir del tiempo adquirirían conocimientos profundos de su lengua y de su tiempo.

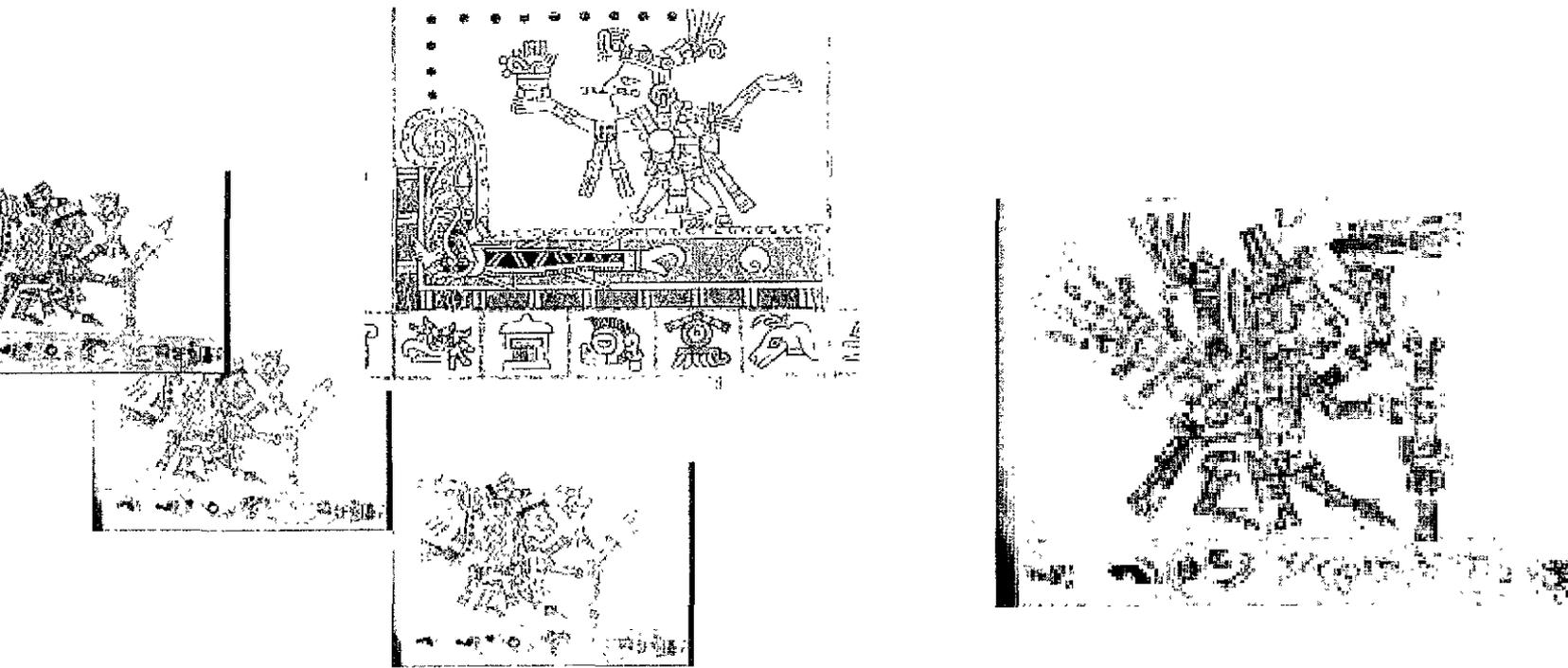
---

<sup>13</sup> Doctor en Letras por la UNAM y en Etnología por la Universidad de París.

Este sistema no terminó con la Colonia sino se siguieron elaborando hasta el siglo XVIII, por ello los Códices se dividen en prehispánicos y coloniales; los materiales que emplearon en los códices prehispánicos fueron papel amate, papel de venado, tela de algodón y papel de maguey, mientras que los códices coloniales fueron elaborados con papel europeo, tela industrial y pergamino.

El dechado, el ejemplo, lo admirable, lo que es la raíz, lo que tiene significación, tinta negra, tinta roja, el libro, lo pintado, lo escrito, lo que pintaron, lo que escribieron: nunca se olvida, nunca perece, su gloria, su fama, su nombre, su

historia".<sup>14</sup> *Huehuetlahtolli*



<sup>14</sup> [www.codices.mx](http://www.codices.mx)

El ser humano se ha valido de los distintos materiales que ha tenido a su alcance para plasmar su sentir, adecuándose a ellos en la exploración de diversas técnicas; considerando esto encontramos en la evolución del *libro* su devenir y conocimiento humano. En este proceso aparecen los *libros alternativos*, los que retoman materiales de cualquier superficie imprimible y accesible por su rapidez y economía, en ellos no hay limitación de materiales, ni regla a seguir entre las tapas. La materia prima en que convergen libros antiguos y alternativos ha sido el papel, actualmente la informática ha modificado algunas prácticas sociales, consecuencia que llevó al desarrollo de los libros digitales, esta vez remplazando al papel por un monitor de computadora.

## 2.3 Surgimiento de los Libros Alternativos.

Los libros alternativos son condiscípulos de los libros realizados por las primeras civilizaciones con diferentes concepciones de su realización, pero aunados en la necesidad de expresar sus pensamientos valiéndose de cualquier soporte, desde sus comienzos el *libro* ha estado ligado a las imágenes sirviendo éstas en algunos casos como apoyo o explicación del texto y, en algunos casos tenían una finalidad puramente estética.

El *libro de artista* forma parte de los *libros alternativos*, surge como una respuesta al desacuerdo social junto con los movimientos vanguardistas de los años sesentas. El concepto de '*Libro de Artista*', se utilizó desde principios del siglo XX; esta vanguardia incluía a medios de impresión como la fotocopidora, con el objetivo de llegar a un público masivo.<sup>15</sup> El *Libro de Artista* se deriva del libro ilustrado y recibe la

---

<sup>15</sup> Wilson, Martha, *Libros de Artistas*, p.17

influencia directa de los futuristas, surrealistas y constructivistas<sup>16</sup> rusos. Los futuristas determinaron a la página como espacio artístico en el que experimentaron con la tipografía, confeccionaron un periódico en el cual difundían sus ideas políticas, de esta manera es que hicieron el arte accesible a las masas. En la década de los 50's el artista suizo Dieter Rot, se preocupó por el formato del libro y de la página, él los consideraba un "material infinitamente dúctil para las ideas artísticas"<sup>17</sup>. Este planteamiento lo llevó en 1961 a realizar la encuadernación con diferentes materiales; tales como: hojas de viñetas, álbumes, periódicos, en estas ediciones es característico el manejo de materiales muy comunes de los medios de comunicación masivos, estas ediciones aparecen firmadas y numeradas; al siguiente año el artista Edward Ruscha publicó una serie de fotografías en blanco y negro, integrada por 26 de gasolineras sin firma, ni limitación numérica.<sup>18</sup>

El grupo Fluxus, promovió una serie de acciones que permitieron democratizar el arte, utilizaron al libro como un medio para denunciar. Para lograr su objetivo en 1962 fabricó y distribuyó libros de bajo costo, básicamente en fotocopias, su precio condescendió una buena distribución, y le permitió la independencia de las librerías establecidas, estas acciones permitieron hacer el arte accesible a las masas, de esta manera ponían en práctica las tesis dadaístas, de forma primordial las ideas de jerarquía en el aspecto artístico y la vida cotidiana. Estas acciones se desarrollaron principalmente en Estados Unidos y Europa.

---

<sup>16</sup> Constructivismo: planteamiento artístico de índole abstracta y expresión matemática, surge a partir de 1913.

<sup>17</sup> Wilson, Martha, *Op. cit.* pp. 8-11

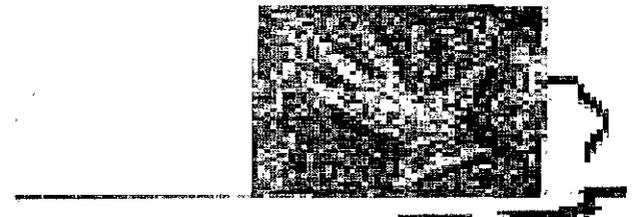
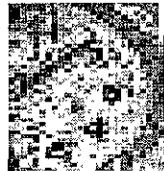
<sup>18</sup> Manzano, Daniel, Introducción, s.p.i. (material fotocopiado)



‘El Libro de Artista’ es una consecuencia de las tendencias artísticas de

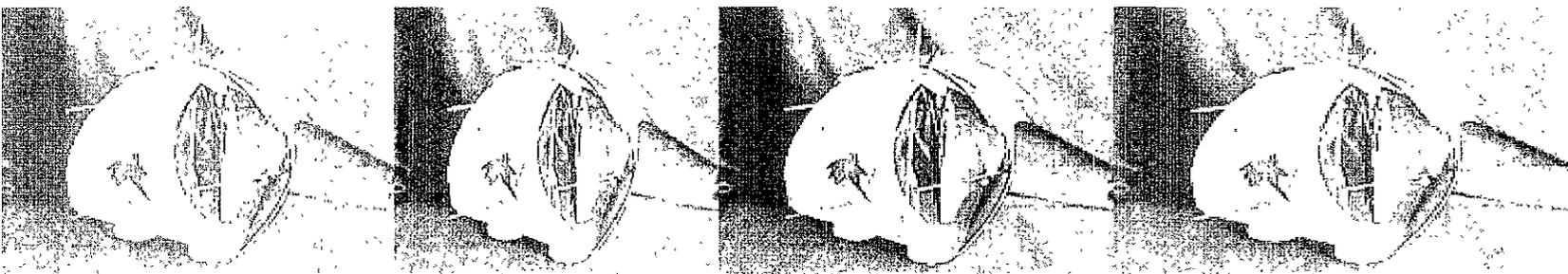
las décadas sesentas y setentas, en este tiempo convergen la ideología y la tecnología, este género artístico surgió como resultado de la confirmación documental y manifestación tangible de algunas obras y manifiestos, adquiere la dimensión temporal de las artes<sup>19</sup> Fue hasta 1970, tomado en cuenta por los historiadores en el que aparece un ensayo crítico sobre el tema, su aparición y su desarrollo.

‘El Libro de Artista’ es ante todo uno de los productos que aporta el arte contemporáneo, por su condición interdisciplinaria, es el medio de expresión de cualquier tipo de lenguaje siendo las



<sup>19</sup> Martínez, Moro Juan, *Un Ensayo Sobre Grabado A Finales Del Siglo XX*, Santander, 1998, p103.

principales vertientes el Neo-dadaísmo y espíritu conceptual; para los artistas conceptuales es un soporte de contenido principalmente documental, en el que registran experiencias específicas. Mientras que el neo-dadaísmo fue utilizado como campo de experimentación multimedia, así como de la intervención, al tratarse de un soporte de una gran carga simbólica<sup>20</sup> los *libros de artista* contienen el lenguaje plástico de sus creadores, y sus cualidades dan paso a la experimentación plástica al explotar la página como espacio artístico permitiéndoles la integración de varios lenguajes y la experimentación de materiales plásticos.



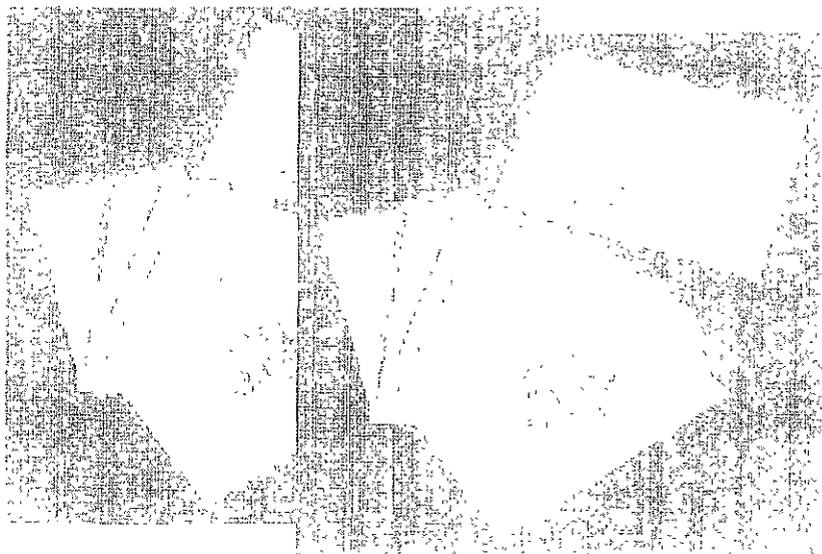
La producción de libros de artista en México se inició marginalmente en 1968 con la llamada "gráfica del 68" estas ediciones se realizaban con mimeógrafo; "La Máquina Eléctrica", fue la primera editorial que

---

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 102

puso las bases del movimiento que conformaron un grupo de escritores, que buscaban un medio de expresión libre a su obra, principalmente poética<sup>21</sup>.

En esta área han surgido varios artistas mexicanos de primer nivel, cabe señalar que uno de los primeros teóricos y difusores en esta materia ha sido Ulises Carrión. Uno de los promotores mas destacados en la realización de libros alternativos en México es Felipe Ehrenberg que define *"Los libros no sólo exponen sino que detallan, no sólo instruyen sino que enseñan, no sólo complementan sino que inquietan, no sólo entretienen sino que contienen -eso es: mis libros me contienen: obviamente por eso los hago"*<sup>22</sup>.

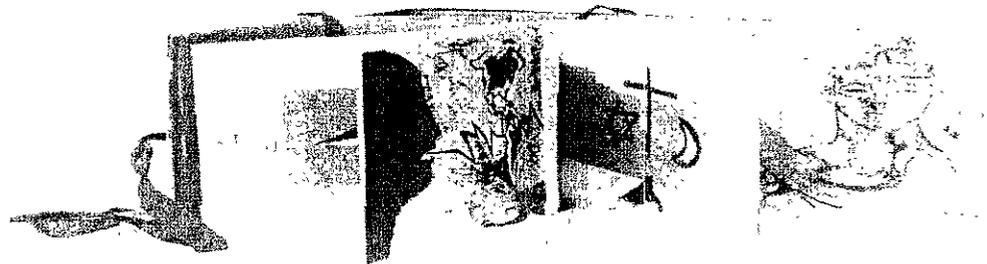


<sup>21</sup> Renan, Raúl, *Los otros libros*, México, p.15

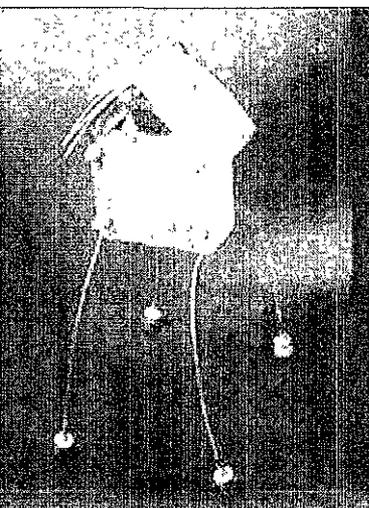
<sup>22</sup> [www.artepostal.mx](http://www.artepostal.mx)

## 2.3.1 Definición del Libro Alternativo

El Libro es estructura secuencial. Todo lo que existe son estructuras y nada existe aisladamente. El libro es una secuencia espacio-temporal, existió originalmente como un recipiente de textos, pero no se puede limitar a esto, la significación en los libros de artista no depende sólo del texto, como objetos que sólo están sujetos a condiciones de percepción, se exploran como realidades autónomas, “autosuficientes” su lenguaje se remite: valora el color y la forma, el espacio, el signo y los símbolos, todos estos elementos forman parte de su estructura, y están subordinados a los valores de percepción del receptor por cuanto requiere de condiciones específicas de lectura, el “lector” puede figurar como el nuevo creador de la obra.



El libro alternativo puede contener cualquier sistema de signos, acaso ello acentúe su forma. Las palabras no transmiten ninguna intención; sólo sirven para formar el texto, un elemento más que conforma a el libro, y esto en su totalidad, transmite la intención del autor, el lenguaje que utiliza desentiende las intenciones de utilidad, pues a diferencia de los libros convencionales en donde el lenguaje se emplea para remitir a imágenes: *imágenes mentales*, en los libros alternativos el *lenguaje es palpable*: de percepciones y sensaciones que dan paso a nuevos códigos de comunicación visual cuyo contenido se vuelve sobre sí creando estructuras, que dan forma e identidad a estos libros.

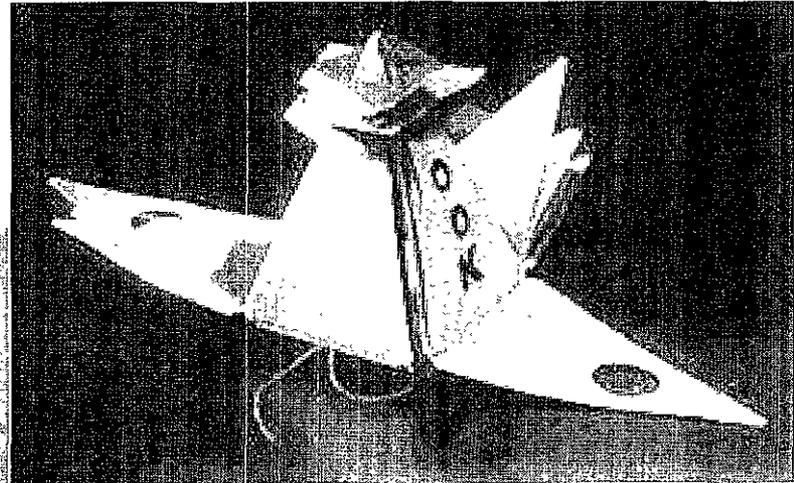


“El libro es un espacio visual donde está integrado como parte propia de la temporalidad, un tiempo de lectura, que al irse secuenciando los significantes, los modifica, los retrabaja, los adecua. El *Libro de Artista*, los libros-objeto, son así estructuras temporales de carácter solamente visual, que requieren la iteración del espectador en algunos casos táctil o de algún otro de los sentidos cuya condición literaria no necesariamente es primordial.”<sup>23</sup>

Estas condiciones de lectura llevan implícita la sensación, incitando a crear lenguajes propios o sistemas de lenguajes a través de sus funciones, apreciando de manera continua su

<sup>23</sup> Kartofel, Graciela y Manuel Marín, *Ediciones De y En Artes Visuales*, México, 1992, p. 60.

estructura como la concepción misma del arte, así como variaciones en los estilos de las diferentes expresiones de artistas en el mundo, encontrando los posibles significantes que se conforman en sus espacios.



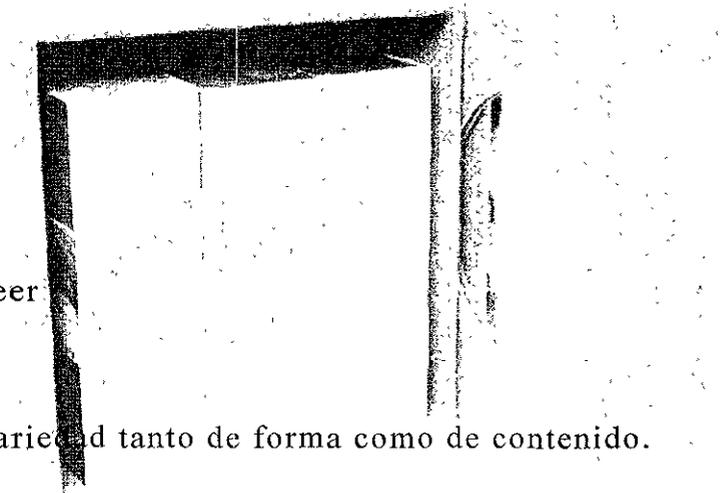
“En consecuencia el libro es ya la forma de un objeto y el contenido queda al margen de la forma,... leer significa también discernir o estar advirtiendo, de tal forma que ya sea materia impresa o representación en directo, es menos significativa que el contenido específico<sup>24</sup>”.

En cuanto a su temática hay una extensa gama sólo limitada por la imaginación, “ va desde lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso”<sup>25</sup> Bárbara Tannenbaum define como rasgos formales a las características las que un libro se distingue siendo estas: la tactilidad, la pequeña

<sup>24</sup> Goldstein, Haward, *Libros de Artistas*, España, 1982, p.32.

<sup>25</sup> Tannenbaum, Bárbara, *Op. cit.* p. 18

escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección, y memoria aunque no debe tomarse como una fórmula. La variedad de libros que puede haber, es como el artista los pueda concebir. Tania de León<sup>26</sup> los define como "contenedores" de medios diferentes, en los que se integran y dan como resultado algo más allá que la suma de sus elementos... encuentro de trabajo y de expresión plástica.



Para José Caño<sup>27</sup>, *El Libro de Artista* no es un libro para leer sino para mirar, un libro visual.

Aun así lo trata de un interrogante, pues hay una infinita variedad tanto de forma como de contenido. puede que sea el más completo (visual, táctil, descubrimiento al abrir, magia...)

Dice: Un *Libro de Artista*, no solo es una obra más bien “*es una completita exposición,*”.

El libro de artista abarca todo: un microcosmos una apuesta, un puente y una aventura, afirma Stefania.<sup>28</sup> Un microcosmos porque es un pequeño mundo, un pequeño sistema autosuficiente con reglas y

---

<sup>26</sup> Licenciada en Artes visuales, fue miembro del V Seminario del Libro Alternativo de la ENAP.

<sup>27</sup> Artista Visual español, Becario de la Scuola Internazionale di Grafica en Venecia Italia

leyes propias. en un libro de artista todo tiene valor es semántico y no hay nada que ha sido creado al azar. Una apuesta de parte del artista Creador que busca y tiene el empeño de encontrar el camino para poder llegar al espectador, entrar en él, trasladarlo en su mundo, pero sobre todo en su lenguaje. Es una apuesta porque no siempre dos entidades logran comunicar realmente y si el artista logra hacerlo la apuesta esta vencida

Un puente porque un *libro* une dos o más personas, en el tiempo y en el espacio, una aventura porque la creación de un *libro* abre la puerta a algo que tiene que todavía ser conocido y quiere hacerse conocer.

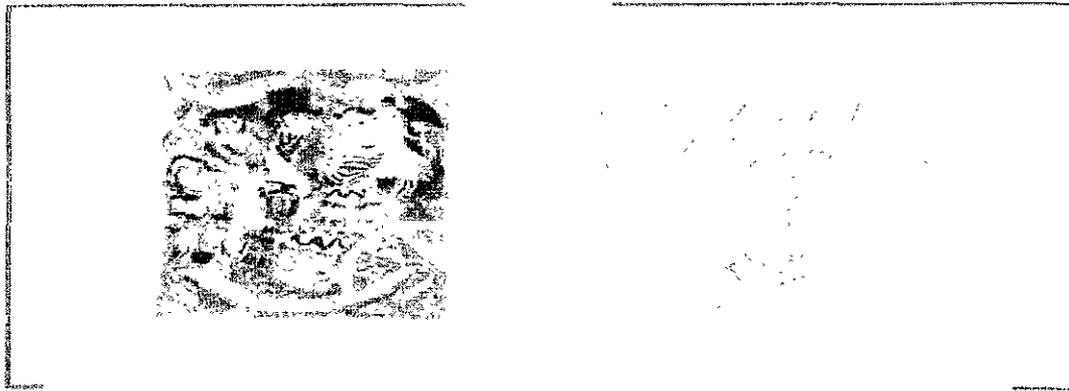
Un Libro puede ofrecer infinitas variantes en su construcción, cada tipo de material habla de una manera, cada tipo de técnica, cada tipo de carácter tipográfico. Es claro que por ser tantos los elementos que constituyen un libro, tantas son las soluciones. Cada solución manda un determinado mensaje. Descubrir todo esto me ha abierto un mundo.



<sup>28</sup> Missio, Stefania, Artista, Scuola Internazionale di Grafica Galcra, curadora de la "2° Rassegna Internazionale Di Libro D'artista" Venecia, Italia.

## 2.3.2 Modalidades de los Libros Alternativos

El *libro ilustrado* es el antecesor de los libros de artista, aunque con un carácter meramente preciosista es el resultado de la colaboración de un escritor y un grabador, de tiraje limitado sobre un papel especial y cuidadosa impresión, nace a finales del siglo XIX en Francia.



El término *Libro Alternativo* abarca las diferentes posibilidades del *libro: de artista, objeto, híbrido*, convergen todos en su condición de producto realizado por un artista. *El libro de artista* es creado y elaborado por el artista plástico quien es el que se encarga de crear la secuencia de espacios, condición que implica a todos los libros alternativos. Recibe el nombre del *libro* por su calidad de contenedor, aunque

esta vez, rebasa esta mera utilidad, pues como más de una vez se ha definido, es en sí mismo, o se le dota de esta capacidad, pues todo en él transmite, ya no remite, cediendo paso a la percepción. Texto, si hay texto, imágenes, estos dos elementos cobran igual valor, en un libro de artista, ya ninguno se subordina.

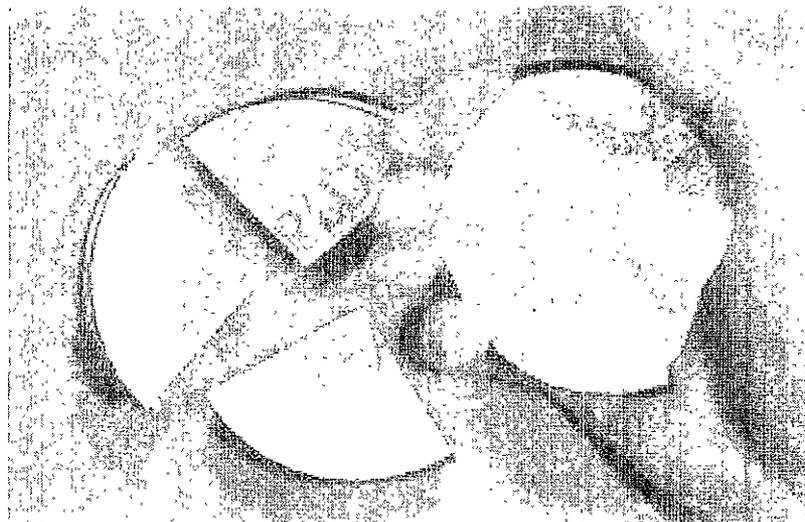
## *El libro Objeto*

Tradicionalmente el libro ha sido un contenedor de información, que utiliza el lenguaje para explicar algo que no es, en el *libro objeto*, todo forma parte de su discurso, la forma, la estructura y la su textura;<sup>29</sup> en él está implícito el concepto estético, que se desarrolla en cada segmento del libro. Es pues la fusión de forma y contenido las que dan su significado, independizándose así de su condición literaria. Los Libros objeto, generalmente son ejemplares únicos y por su apariencia exterior se define como objeto mas que como libro.

---

<sup>29</sup> Coleman, Catherine, Catálogo Libros de artistas, 1982, pp. 40-41.

Philip Smith sugiere contemplar lo que un objeto da a un "*Libro Objeto*" para definir un libro en lugar de decir, un '*Libro Objeto*' es esto y esto y esto y esto," quizá nosotros debemos estar diciendo, un '*Libro Objeto*' CONSISTE en esto o este o este o esto."<sup>30</sup>

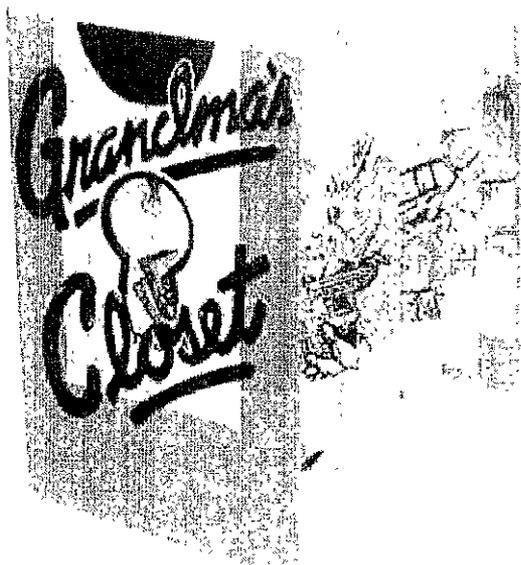


Los Libros objeto y la poesía, tienen su origen común en las vanguardias clásicas, las poesías concreta visual y experimental son descendientes directas de la «parole en liberté», futurista y los «poèmes-pintures», surrealistas. La poesía experimental se centra en la fusión de palabra e imagen en una sola

---

<sup>30</sup> <http://www.artistbooks.com>

página, entendiéndola como una superficie plana, sin necesidad de explotar el formato del libro, cuyas propiedades formales (3d, espacio-tiempo, secuencia) son imprescindibles para el artista plástico <sup>31</sup>

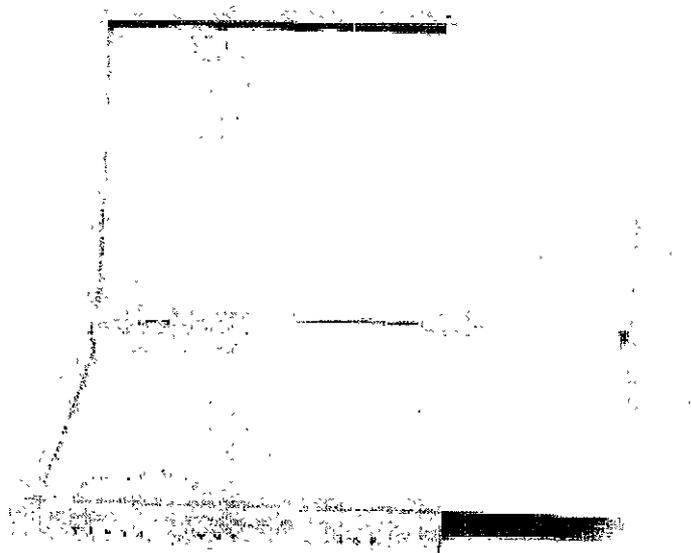


Hay dos clases de 'libro objeto' una remite a los poemas objeto de los surrealistas y a las encuadernaciones realizadas a mediados de los años 30', por Georges Hugnet<sup>32</sup>, a los que les llamo 'libros objeto' cuyo rasgo es estar impreso sobre un papel artesanal y que algún artista produzca la cubierta del libro, enriqueciendo la presentación. En la otra influye el collage del Arte Pop, de las acumulaciones del Nuevo Realismo o del

<sup>31</sup> *Ibid.* p.39

<sup>32</sup> Paris, 1906-1974, artista surrealista. Manzano, Daniel, *Op. cit.*, s.p.i

uso de materiales reciclados del Arte Póvera, el libro es considerado como un objeto en forma de un libro sin su condición literaria, acentuándola antes la dimensión de objeto antes que del libro, es decir, la realidad sensible del material.<sup>33</sup>



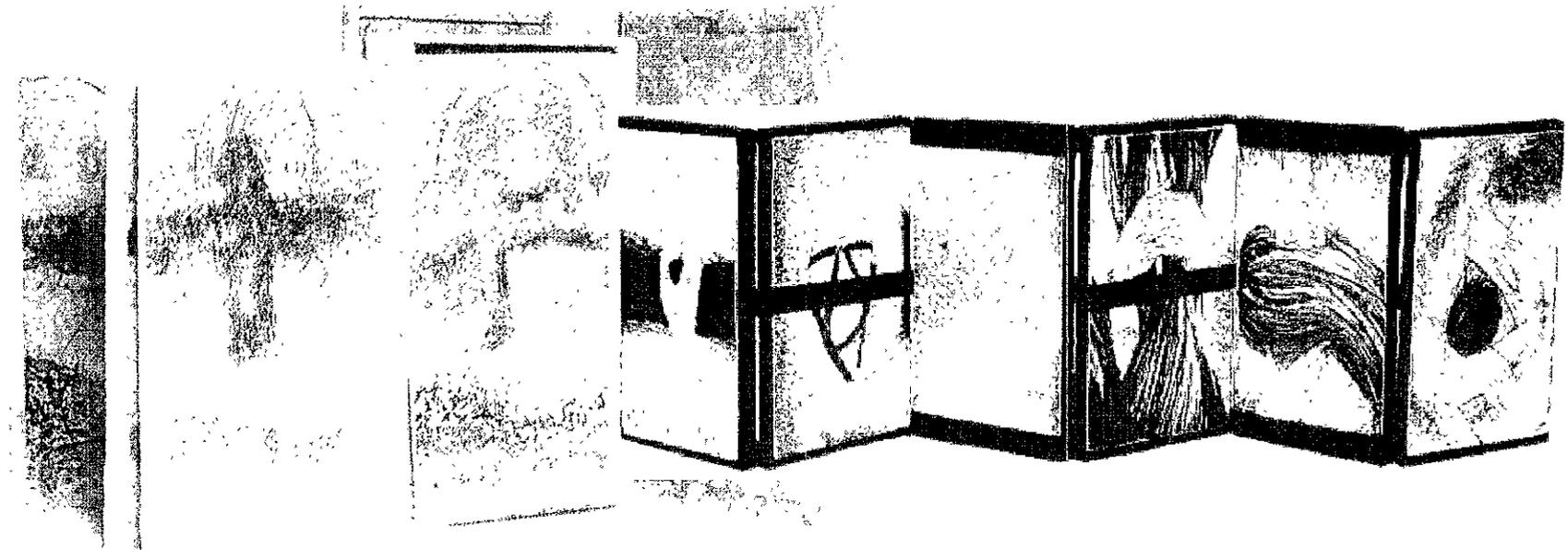
José Emilio Atón<sup>34</sup> propone distintas maneras de clasificarlos Libros alternativos, primeramente los define básicamente como libros de artista, los cuales se podrían dividir en: Únicos y seriados, la otra forma sería

---

<sup>33</sup> *Ídem*

<sup>34</sup> <http://www.abaforum.es/mcrzmail/libro.htm>

por su técnica, estilo, temática, etc. Creo que por el vasto repertorio que hay y su infinidad de posibilidades nos se le puede encerrar ni limitar a tales o cuales características pues van cada día en aumento, la manera mas acertada según creo es la de *Libros de Artista* ya que de manera muy general que implican a los libros ya sean objeto, ilustrados, únicos, en serie, lo que los caracterizará es que es el discurso visual y palpable de su creador estará contenido en un espacio determinado, por él propuesto.



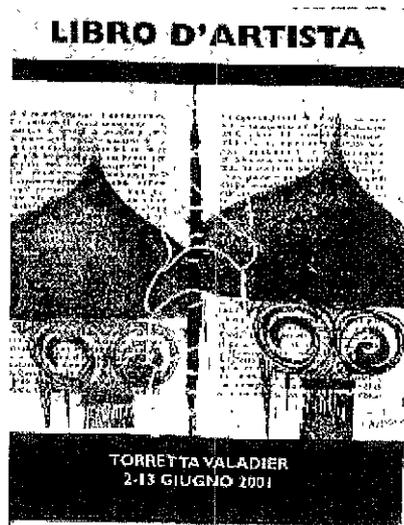
# Conclusiones

Desde tiempos remotos el hombre ha tenido la necesidad de expresarse, de materializar su sentir, para ello se ha valido de distintos materiales, formas y manifestaciones derivadas de su entorno y de su momento histórico.

La evolución del *libro* muestra el proceso y el conocimiento humano, los libros son la memoria de su devenir. En ellos se alberga el pensamiento, la historia, la imaginación, los sueños de sus contemporáneos. Han sido guía, búsqueda, referencia, recreación. Como parte de este proceso surgen los libros alternativos, en éstos se pueden conjugar todo tipo de lenguajes, los que desarrollan otras tantas posibilidades de lectura, en las que participan las sensaciones del “lector” siendo este el que modifica el desarrollo y la significación de la obra, pues todos sus elementos transmiten, su forma, su textura. Estas características hacen de los *libros alternativos* portador de todo tipo de expresión.

# Entrevistas

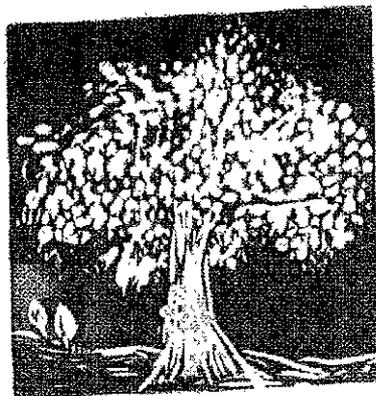
Stefania Massio: curadora de la 2º rassegna internazionale di libro d'artista" exposición de libros objeto de todo el mundo.



2º rassegna internazionale di libro d'artista" che ho personalmente curato. E' stato stampato un bel catalogo Si tratta di una esposizione di circa 60 libri da tutto il mondo e comprende sia il libro costruito piu' tradizionalmente sia il libro oggetto.

Ciao corina, apro questa e-mail con una cosa che forse puo' interessarti oltre l'intervista alla quale ti rispondero' subito . Pochi giorni fa a roma si e' chiusa la

PASSO ALLE RISPOSTE:



IAGO E DAFNE  
DIVENUTI  
COMPAGNI  
COSTANTI

"DAFNE GUARDA CHE  
GL'ERCI...

"E' GERMOGLIATA OGGI!"

1. definisco il Libro d'Artista innanzi tutto un microcosmo, una scommessa, un ponte ed una avventura. Un microcosmo perchè è un piccolo mondo, un piccolo sistema autosufficiente con regole e leggi proprie. In un Libro d'Artista tutto ha valore semántico e non c'è nulla che è stato creato a caso Una scommessa da parte dell'Artista Creatore che cerca ed ha l'impegno di trovare la via per poter arrivare allo Spettatore. entrare in lui, trascinarlo nel suo mondo , ma soprattutto nel suo linguaggio. E' una scommessa perchè non sempre due entità riescono a comunicare veramente l'Artista riesce a farlo la scommessa è vinta. Un ponte perchè un Libro

unisce due o più persone, nel Tempo e nello Spazio Un'avventura perchè la creazione di un Libro apre la porta a qualcosa che deve essere ancora conosciuto e vuole farsi conoscere.

1. defino ante todo el Libro de artista todo un microcosmos una apuesta, un puente y un aventura. un microcosmos porque es un pequeño mundo, un pequeño sistema autosuficiente con reglas y leyes propias. En un libro de artista todo tiene valor es semántico y no hay nada que ha sido creado al azar. Una apuesta de parte del artista Creador que busca y tiene el empeño de encontrar el camino para poder llegarle al Espectador, entrar en él, trasladarlo en su mundo, pero sobre todo en su lenguaje. Es una apuesta porque no siempre dos entidades logran comunicar realmente y si el artista logra hacerlo la apuesta es vencida

Un puente porque un Libro une dos o más personas, en el Tiempo y en el Espacio Una aventura porque la creación de un Libro la abre la puerta a algo que tiene que todavía ser conocido y quiere hacerse conocer.

2. Il mio incontro con il Libro d'Artista è avvenuto a Venezia nel 1999. Inizialmente avevo una concezione più tradizionale: pensavo si trattasse di un'opera che ha a che fare con la manualità, ma non credevo potesse avere risorse assolutamente rinnovabili ogni volta. Non ho visto subito le infinite varianti che la costruzione di un Libro può offrire. Ogni cada tipo di materiale parla diversamente, ogni tipo di tecnica, ogni tipo di carattere tipografico. E' chiaro che poichè sono tantissimi gli elementi che costituiscono un libro, tantissime sono le soluzioni. Ed ogni soluzione manda un determinato messaggio. Scoprire tutto questo mi ha aperto un mondo

2 Mi encuentro con los libros de Artista, fue en Venecia Inicialmente tenia una concepción más tradicional: pensaba que se trataba de una obra que a hacer con la manualidad, pero no creí pudiera tener recursos absolutamente renovables cada vez No he visto enseguida las infinitas variantes que la construcción de un Libro puede ofrecer. Cada tipo de material habla de otra manera, cada tipo de técnica, cada tipo de carácter tipográfico. Es claro que por ser tantos los elementos que constituyen un libro, tantas son las soluciones. Cada solución manda un determinado mensaje. Al descubrir todo esto se me ha abierto un mundo.

3. I Libri che ho realizzato dal 1999 sono diversi Il mio lavoro più impegnativo è stato stampato in 10 copie a Venezia, con illustrazioni in linoleumgrafia e chine colleè. Avevo creato anche dei caratteri tipografici in gomma che ho riusato per diverse mie opere , sia Libri che quadri. Alcuni Libri, tra cui questo , hanno in sè una storia scritta. Altri contengono solamente immagini , altri ancora sono dei libri oggetto. *I miei temi generali riguardano la continuità , intesa sia graficamente sia pittoricamente; la comunicazione - quindi continuità linguistica, astratta, relazionale; il linguaggio, i segni grafici convenzionali . I materiali che uso più di frequente sono la carta giapponese,tela, fili, a volte anche legno; tecniche : pastello, linoleumgrafia, incisione, matita, gomma lacca ed altro .*

Los Libros que he realizado del 1999 son diferentes mi trabajo más laborioso ha sido impreso 10 copias en Venecia, con ilustraciones en linografía y chinas (colleè.) También creé caracteres tipográficos de goma que he reusado en diferentes obras mías, sea Libros o cuadros. Algunos Libros, tiene en si una

historia escrita. Otros sólo contienen imágenes, otros ahora son libros objeto. Mis temas generales conciernen la continuidad, acuerdo sea gráficamente sea pictóricamente; la comunicación - por lo tanto continuidad lingüística, abstracta, relacional; el lenguaje, las señales gráficas convencionales. Los materiales que empleo más a menudo es el papel japonés, tela, hilos, a veces también madera; técnicas: pastel, linoleum, incisión, lápiz, goma laca y otros.

4. La risposta della gente è stata positiva, ma non ti parlo solamente dei miei libri. Mi riferisco alle mostre di libro d'Artista che organizzo, in cui viene sempre molta gente incuriosita . Ciò che è sorprendente è la partecipazione delle persone che vengono alla mostra, in cui si lasciano trasportare completamente. Una mostra di Libro d'Artista , dove si interagisce con l'opera , è molto diversa da una esposizione di quadri. Forse perchè l'arte oggi non è sempre così chiara, mentre un libro oltre ad essere un'avventura è anche una specie di guida all'avventura stessa.

4 La respuesta de la gente ha sido positiva, pero no te hablo sólo de los mis libros. Me refiero a las exhibiciones de libro de artista que organizo, en que siempre viene mucha gente interesada. Lo que es sorprendente es la participación de las personas que vienen a la exhibición, en que se dejan transportar completamente. Una exhibición de Libro de artista, dónde se interacciona con la obra, es muy diferente de una exposición de cuadros. Quizás porque hoy el arte no está siempre así claro, mientras un libro además de ser una aventura también es una especie de guía a la aventura misma.

5. La mia influenza maggiore viene da un'Artista sarda che si chiama Maria Lai . Sul catalogo che vorrei spedirti c'è anche un suo libro, forse uno dei più belli. E' un'Artista vivente , ha 82 anni ed ha vissuto oltre che in Sardegna , anche a Venezia e a Roma . Questi tre luoghi sono stati i luoghi dove ho vissuto anche io , una strana coincidenza.

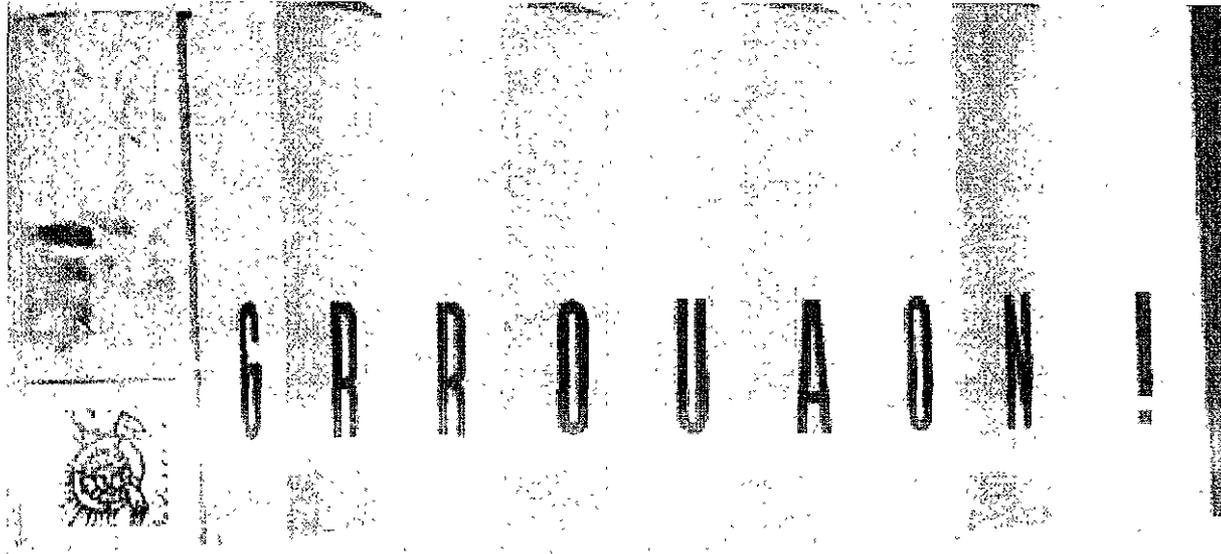
5. Mi influencia mayor viene de una artista sarda que se llama a Maria Lai. Sobre el catálogo que querría enviarte también esta su libro, quizás uno de los más bellos. Es una artista viviente, tiene 82 años y tiene experimentado más allá de que en Cerdeña, también a Venecia y a Roma. Estos tres lugares han sido los lugares dónde yo también he vivido, una extraña coincidencia.

6. Il mio suggerimento a chi non lo ha mai fatto è certamente di incoraggiamento a farlo. Può essere anche un solo episodio in tutta la vita di un Artista o forse un punto di partenza a farne altri . Per quanto riguarda il "come" credo ci siano diverse vie: un corso di Libro d'Artista è sicuramente un buon punto di partenza, ma soprattutto interessarsi ai Libri degli altri Artisti, cercare di parlare con loro, essere fortunati di trovare mostre di Libro. Credo che la ricerca sia ancora tutta aperta e soprattutto stimolante.

6. Mi sugerencia a quién no ha hecho nunca es ciertamente de estímulo a hacerlo. También puede ser un solo episodio en toda la vida de un Artista o quizás un punto de salida a hacer otros. Por cuánto concierne el "como" creo nos sean diferentes caminos: un curso de Libro de artista es indudablemente un buen punto de salida, pero sobre



José Caño, artista



¿Cómo defines los libros alternativos y/o de artista?

Una definición rápida, El libro de artista no es un libro para leer sino para más bien para mirar, un libro visual.

Aun así se trata de un interrogante, hay una infinita variedad tanto de forma como de contenido.

Alguna de sus características es que es táctil, otro sentido aparte del visual que hace de complemento para que de significado, de pequeña dimensión da una intimidad al medio y lo hace adecuado para un contenido personal,

portabilidad, serialización (democratización), progresión, dirección y memoria.

He trabajado sobre todo libros xilográficos pero a la hora de exponerlos puede que cambien de forma y contexto ¿? y se transforman en libros-objeto.

Un libro de artista, no sólo es una obra más bien es una completita exposición, CHALE!!

Que tipos de libros has hecho? Xilográficos, por comodidad una de las causas y porque donde haya una plancha de madera de cerezo que se quite tó! por el tacto y su dureza a la hora de tallar, "mi piace il legno" ó una plancha pulidita de cobre que se quieten ácidos y demás tinglados, la calidad y sensibilidad de la punta seca es fantástica, aterciopelada como sucede con las manchas negras de un buen mezzotinto HUUUUMMMM.....

¿Cuál ha sido tu experiencia con los materiales?

He trabajado con materiales tradicionales, papeles de todo tipo, plásticos y un material con el que me encuentro muy a gusto es con la tarlatana.

¿Cómo fue tu encuentro con ellos? Muy duro, el proceso fue largo y angustioso, como te decía antes cada libro es una exposición.

Al final valió la pena el parto, de algunos realmente contento, sobre todo de los últimos pienso que debe ser del proceso de trabajo.

¿A quien reconoces como influencia?

me has pillado porque todo o casi todo me influye de todo el mundo lo que me motiva a hacer no sabría decirte...He visto libros de Kiefer, Barcelo, Miro...y gente que ha trabajado conmigo en los talleres...

Tú y gente que ni se imagina, que ha dejado huella en mi, queda en el anonimato de mis obras.

¿Que temática has utilizado?

Casi todos los libros autobiográficos, intimista e ironía.

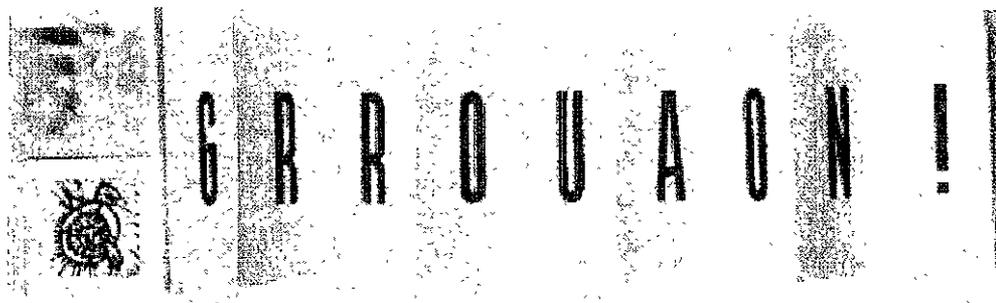
¿La has adaptado a la técnica? Sii!

¿Cuál ha sido el recibimiento de la gente?

¿El primero de no saber como se abre? Que es esto?

Afectivo, más que una obra pintura, escultura. puede sea más completo (táctil, visual, descubrimiento al abrir, magia...) Que recomendarías a los que vamos iniciando?

Como yo, continuar iniciándose porque al iniciarse uno busca, experimenta y encuentra.



## Capítulo III " Goya en el metro "

### 3.1 De la Ciudad, breve paréntesis.

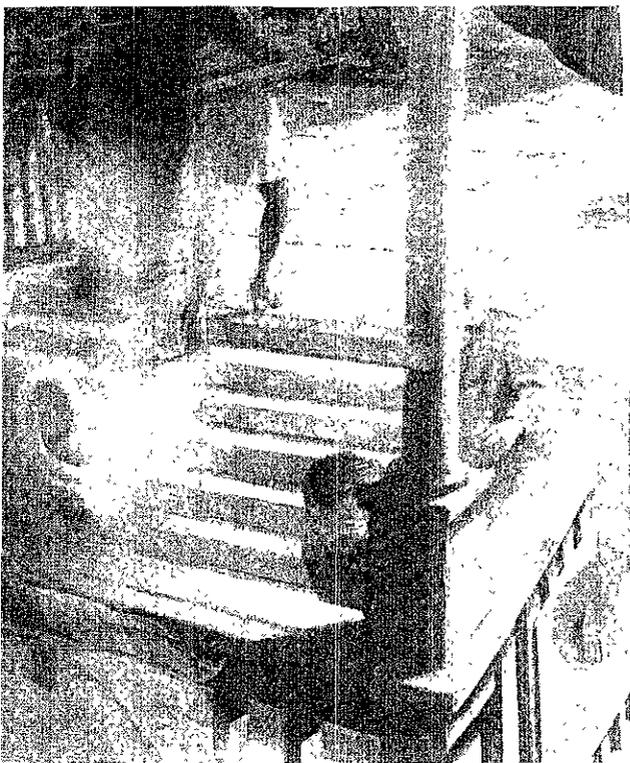
Las ciudades se caracterizan por ser centros políticos, económicos y culturales de un país; la Ciudad de México desde su fundación en 1325

fue el núcleo central del imperio azteca, en 1521 ya contaba con una población de 30 mil habitantes, actualmente hemos superado los 18 millones, aunque claro, la mancha urbana se ha extendido hasta ocupar 1500 Km.<sup>2</sup> esto debido a que se fueron incorporándose zonas aledañas. La sobre población se inicio por las grandes migraciones que llegaron con la esperanza de nuevas y mejores oportunidades, “ventajas” que incluía vivir en la ciudad, la política económica de modernización del país derramó la urbe.

La diversidad contenida en una ciudad es el resultado de las distintas etapas de su proceso histórico, el esquema de la ciudad va modificándose conforme al vivir de sus habitantes, lo que se evidencia en la

forma de manejar el espacio; éstas influencias socioespaciales determinan la mayoría de las veces la conducta de sus habitantes, que conforme se apropian del espacio urbano van adquiriendo roles y status.

Toda persona se arraiga espacial, social y culturalmente, en su entorno urbano de modo que “la crisis de la ciudad es indicador de crisis social en primer termino de la crisis del hombre.”<sup>1</sup> La ciudad es pues un



producto de la naturaleza humana.

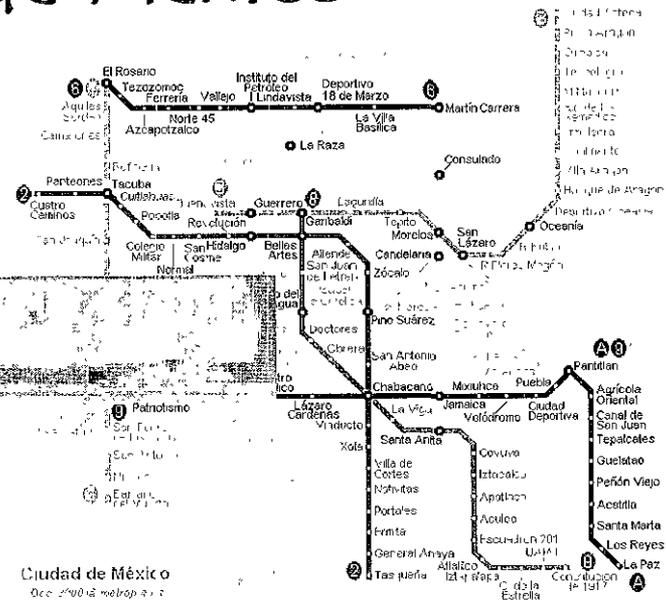
Pensar en ciudad remite a asentamiento de gente, a aglomeración, paradójicamente es en la ciudad donde predomina la impersonalidad. Simbólicamente es la madre que brinda protección y establece los límites, se vincula con lo femenino por poseer a sus habitantes, la ciudad tolera a un no participante, al recién llegado lo provee de anonimato, esta es la experiencia más común y compartida entre sus habitantes.

El arte ha empleado al lo largo de su historia a la ciudad como escenario de las transformaciones humanas a través de él podemos ver los modos de vida que llegaron a desarrollarse.

---

<sup>1</sup> Del Acebo Ibáñez, Enrique, *Sociología del Arraigo*, material fotocopiado, p 200 (s.p.i.)

## 3.2 El *Metro* de la Ciudad de México



El *Metro* fue la solución a los grandes problemas de congestión de la Ciudad, su construcción empezó en el año de 1967 por decreto presidencial de Díaz Ordaz.

Su cimentación implicó enfrentarse con una serie de problemáticas del subsuelo, fangoso e inestable y, a la reacomodación de algunos servicios públicos que estaban allí instalados; aunque tuvieron sus respectivas recompensas por los hallazgos entre ellos: Mamuts y piezas prehispánicas.

Con la ayuda de técnicas de otros países como Francia, Canadá y Estados Unidos; de ingenieros civiles, arquitectos, arqueólogos, urbanistas, diseñadores, metalurgistas, electricistas y un sin fin de gente se hizo posible su realización, la que se vio inaugurada en septiembre de 1969.

Los recorridos se planearon tomando en cuenta la densidad de población y los desplazamientos que realizaban de la periferia al centro. Se construyeron tres líneas cuyo trayecto fue: La Línea 1 de Zaragoza a Observatorio, la Línea 2 de Tacuba a Taxqueña y la Línea 3 de Tlatelolco a Hospital General, cabe destacar que en algunos trayectos de la línea fueron tomados en cuenta los trazados de las antiguas calzadas prehispánicas<sup>2</sup>.

Así comenzó su trayectoria del *Metro*, la que ahora cuenta con once líneas dos de las cuales salen del Distrito Federal. El *Metro* forma parte imprescindible del ejercicio diario de la vida urbana, Monsiváis afirma que “El *Metro* es la ciudad y en el *Metro* se escenifica el sentido de la ciudad”<sup>3</sup>; es lugar en que la pluralidad cobra vida, por ser el punto de encuentro con de los mas variados personajes, lleno de contrastes

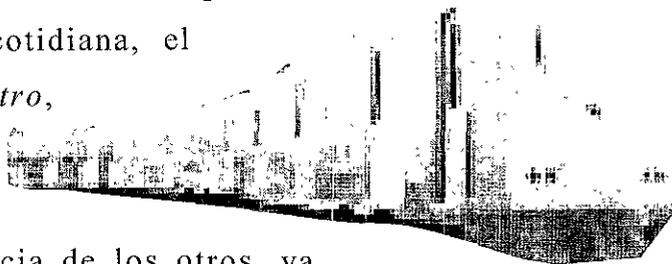
---

<sup>2</sup> Las calzadas partían del centro de la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales, las más importantes eran: Iztapalapa, al sur; Tlatelolco-Tepeyac, al norte; Tacuba, al poniente y Texcoco, al oriente. Existían también comunicaciones entre Tlatelolco y Atzacapotzalco, Tenochtitlán y Chapultepec y entre Tacuba y Atzacapotzalco. Rf. [www.metro.gob.mx](http://www.metro.gob.mx)

<sup>3</sup> Monsiváis, Carlos, Los Rituales del caos, México, 2000, p 111

en escenarios compactos que nos advierten el devenir de nuestra sociedad. Historias, anécdotas y un sin fin de eventos que se entretajan en derredor de él, espectáculo inmediato de desconocidos que escenifican la sociedad a pequeña escala, ya le definió acertadamente Juan Villoro<sup>4</sup>

“Ciudad que se desplaza”, este lugar común, familiar, forma parte de nuestro paisaje diario, de nuestra humanidad cotidiana, el etnógrafo Marc Augé manifiesta que el *Metro*, funciona como vidrio de aumento de lo que es o puede ser la sociedad pues, “los hombres solo cobran conciencia de sí mismos al cobrar conciencia de los otros, ya que no hay conciencia individual que no sea social”.<sup>5</sup>



El *Metro* de la Ciudad de México es de los diez más extensos y concurridos del mundo, puesto que la ciudad forma parte de las cinco de mayor población mundial, dadas las dimensiones los pasajeros cotidianos suman 4.8 millones, esta la multitud de pasajeros sobrepasa las dimensiones de los vagones, en los horarios que determinan su aglomeración: exceso de gente, empujón, contacto, crea un modo de relación fortuita y fugaz; la manera prosaica en que Marc

<sup>4</sup> Sistema de Transporte Colectivo. Informe 1991. México.

<sup>5</sup> Augé, Marc, "el viajero subterráneo" Argentina, 1987, p.69



Augé percibe *Metro* es como la  
“colectividad sin festejo y soledad sin  
aislamiento”<sup>6</sup>

Donde se conjugan historias que se  
adivinan, itinerarios de hoy se cruzan con  
los de ayer, trozos de nuestra historia,  
caminos marcados por la memoria colectiva,  
puntos de referencia, carga de recuerdos  
algunas veces conmemoradas por los  
nombres de las estaciones. Las soledades se  
ponen en contacto, soledades colectivas. El  
*Metro* es una forma de vida, ríos  
veloces que se cruzan sin mezclarse,  
transitorios presurosos personajes que  
entran salen empujan aprietan funden

envueltos en un mar de gente por la urgencia de la vida cotidiana. Con “humor callado o estruendoso,  
fastidio docilizado, monólogos corales; silencio que es afán de comunicarse telepáticamente con uno mismo,  
tolerancia a fuerzas, contigüidad extrema que amortigua los  
pensamientos libidinosos, energía que cada quien necesita para retenerse ante la marejada,  
destreza para adelgazar súbitamente y recuperar luego el peso y forma habituales”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 56

<sup>7</sup> Monsiváis, Carlos, *Op. cit.* p.111

### 3.3 Goya en el *Metro*, Convergencias y Connotaciones

El *Metro* de la Ciudad de México es un fragmento de la Ciudad, en movimiento, en él se sintetiza el acontecer social, itinerario de la condición humana en toda su extensión, encuentro con los más variados personajes que transitan dentro y entorno a él, escenario de la ciudad sin proponérselo, una “arena” en la que actuamos todos, malabares, cantos, declamaciones, la comedia de la vida sin espectadores; trayectos de miradas vagando al vacío; allí se lastima el cuerpo, se comparten dolores en compañías fugaces; hay en él -como diría Goya al referirse a sus *Caprichos* - toda una multitud de extravagancias y locuras que son comunes en una sociedad civilizada, así pues tanto el *Metro* como en los personajes goyescos esta reflejada la condición humana, un muestrario de la humanidad según Baudelaire<sup>8</sup> al referirse a los grabados, pero aplicable a este transporte.

La contemporaneidad de Goya radica en la representación de la humanidad no tan solo de su época ni de su país, por cuanto representa ‘vicios’ tan constantes al hombre, que acaso se llega a creer que forman parte de su naturaleza humana, a ello es su crítica, que de

---

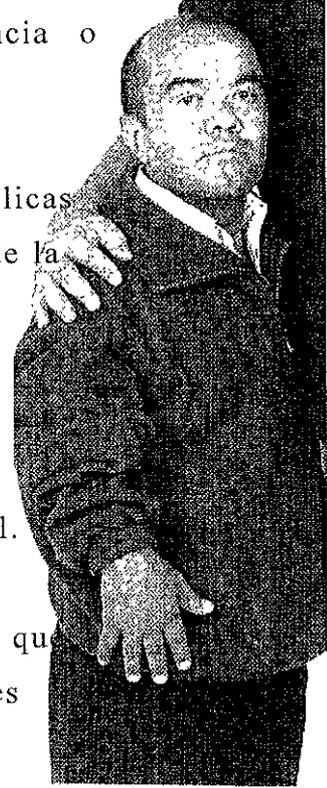
<sup>8</sup> López-Rey, José, *Op. cit.* p.33.



manera generalizada diría que es a la necesidad del hombre, que empeñado en sus costumbres, necesidades, no puede ver objetivamente, sino que asentados en la comodidad por conveniencia o ignorancia no le dejan espacio a la razón.

En el *Metro* existen algunas connotaciones simbólicas que se emplean y/ o tienen que ver con la temática de la obra de Goya<sup>9</sup>

Goya saca a la epidermis de la sociedad lo oculto, los representa como seres subterráneos, oscuros acaso sin la luz de la razón; el metro nos lleva a un viaje subterráneo en él se no puede ocultar la realidad social. Simbólicamente el *Metro (tren)* refiere a evolución, su trayecto simboliza avance a un estado de conciencia, lo que



en un principio tenían por objetivo los Caprichos al hacer evidentes los vicios y errores de la sociedad.

En la *psicogeografía de los símbolos* de Paul Diel la superficie plana de la tierra representa al hombre en cuanto al ser consciente y, el mundo subterráneo con sus demonios y monstruos representa el subconsciente. La tierra se convierte así en un símbolo de lo consciente y de su situación conflictiva símbolo del deseo terrenal y sus posibilidades de sublimación y perversión. Es la arena de los conflictos de la conciencia del ser humano.

<sup>9</sup> Las definiciones simbólicas fueron tomadas de Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986

### 3.3.1 Personajes y personificaciones empleadas por Goya

Del poder y estructura social. Goya hace énfasis en su representación del poder, nobles, militares, eclesiásticos y clases populares. Algunas veces lo representa con un asno, éste simbólicamente representa la ignorancia (caso particular) aunque universalmente es emblema de la oscuridad (de pocas luces... sic). El mono lo utiliza cuando representa a un artista, músico-pintor, mono animal que imita alusión irónica al tópico de arte como imitación.

#### Personajes grotescos.

A lo Grotesco históricamente se le asocia con el mal, no radica solo en su naturaleza sino en el comportamiento de los hombres a las cosas bellas y feas que existen. Goya representa algunos personajes del subterráneo, lo oculto; algunos autores dicen que refieren a la oposición a todo lo establecido. En el metro lo “oculto” de la sociedad surge, al ser un espacio transitable y tanta la cantidad de gente que difícilmente se guardan las “apariencias”, es un sistema subterráneo de existencia. Los enanos personifican las manifestaciones incontroladas del inconsciente. Simbolizan lo inconsciente.



La mujer como personaje. La mujer es un tema que subsume otros contenidos como el amor y el matrimonio, temas donde abordada como única apertura del mundo a la mujer, a su ambición o sacrificio, adulterio, coquetería, satisfacción veleidad, vanidad femenina. Fuente de deseos, de vicios, de hipocresía y de falsedad. La prostitución es un tema muy recurrente del s. XVIII que se liga con las celestinas. Jóvenes, majas y petimetres, jóvenes víctimas, la alegoría de la verdad, viejas, viejas alcahuetas, viejas brujas. Bruja: simboliza el fruto de las fuerzas y espíritus oscuros, es la antitesis de la imagen idealizada de la mujer, encarna los deseos y los temores.



## 3.3.2 Técnicas en los grabados de Goya

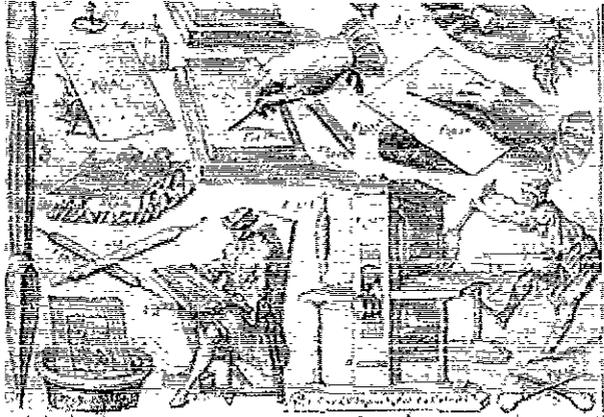
Las estampas de Goya están dotadas de su pensamiento crítico, ya que en ellas no influyeron las condicionantes adjudicadas a la pintura por no estar sujetas a encargos ni a su rol de pintor del rey; fue en ellas donde plasmó su sentir, el grabado era el único medio para difundir sus ideales, esto es lo que le llevó a una la dominación de las técnicas, traspasando la corriente neoclásica y valiéndose principalmente del Aguafuerte por la libertad de trazo que le ofrecía a diferencia del buril. Frecuentemente al referirnos a los grabados de Goya se piensan solo en dos técnicas: el aguafuerte<sup>1</sup> y aguainta<sup>2</sup>, aunque fueron las técnicas principales en las impresiones y las planchas se han encontrado el uso de otras técnicas como el buril<sup>3</sup>, la puntaseca<sup>4</sup>, el lavis o aguada<sup>5</sup> y la

---

<sup>1</sup> La aguafuerte es un dibujo en metal, realizado por medio de un ácido mordiente. Para grabar una plancha de metal puede ser cobre, zinc o hierro, ésta se cubre con un barniz resistente ácido (compuesto de ceras, betún) en que el diseño es dibujado con una punta metálica, dejando las líneas sin protección del barniz la plancha se sumerge entonces en un solución de ácido y agua (aguafuerte), el ácido morderá en las líneas expuestas del dibujo. La intensidad de la línea se define según el tiempo de ataque.

<sup>2</sup> La técnica del aguainta se descubrió en 1660 por Hércules Seghers y se perfeccionó por Jean Baptiste LePrince es datado 1768. Proceso: sobre la placa metálica limpia se le cubre con una capa uniforme de resina encima del plancha, la que se adhiere a la superficie por medio de calor, el calor dilata la resina, que una vez enfriada quedan una especie de grumos en los que no ataca el ácido, cuando la plancha se sumerge en el ácido, el ácido muerde los "cauces" que rodean a los grumos. Hay dos modos de aplicar esta la resina: Uno consiste en introducir la placa a una caja de resina previamente puesta en movimiento para formar una "nube" de resina la que va cayendo uniformemente, una vez cubierta la placa se calienta hasta que la resina se adhiere. El método alternativo involucra la disolución de la resina en la solución del alcohol. Cuando la solución se vierte en el plancha y el alcohol empieza a evaporarse, dejando cauces diminutos por el plancha, se sopla adelante al plancha con un rocío de la boca el que seca muy rápido. No sólo es la cantidad de solución rociada adelante al plancha que influirá en el tono. Se va atacando por tiempos en un ácido mas suave, yendo del gris al negro.

<sup>3</sup> Se cree que primer Grabado con buril es de 1446 fue el trabajo de un grabador alemán anónimo. El buril incide sobre la plancha de cobre manteniéndolo casi paralelo a la misma. Para conseguir una línea curva se hace girar la plancha, colocada sobre un cojín. La forma de la punta del buril determina un surco en forma de "V". En consecuencia, los surcos más anchos, al retener más tinta producen líneas más oscuras. El trazo del buril se caracteriza también por su nitidez



mezzotinta<sup>6</sup> con ruleta; estas fueron utilizadas para reforzar las líneas y los tonos del trabajo obtenido con el aguafuerte y el aguainta. Con las luces y las sombras Goya logro intensificar el mensaje de sus grabados, una clara influencia de Rembrandt.

En el proceso de la realización de sus planchas fue de suma importancia el dibujo, en el que regularmente resolvió la terminación del grabado.

Lo primero que hacia era transferir el dibujo a la plancha, para ello utilizaba varios métodos dependiendo del dibujo ya fuera lineal o mancha, en el caso de línea se realizaba lo que comúnmente se conoce por calca, la parte de trasera de la hoja con el dibujo de le impregnaba de polvo rojo y se repasaban las líneas con una punta que no cortara; para las manchas se barnizaba el papel con esencia de trementina con el fin de hacerlo transparente; ya seco se repasaba calcándolo sobre otro papel blanco para luego pasarlo al barniz. El aguafuerte que empleaba Goya era un compuesto de vinagre, sal de amoniaco, sal común y

<sup>4</sup> Técnica usada a partir de la segunda mitad del siglo quince por un artista alemán, se dibuja con punta de acero sobre la plancha metálica o acrílica variará el tono según la fuerza que se aplique, surcos que se crean van dejando rebabas que retienen parte de la tinta durante la impresión produciendo unas líneas suaves, sin delimitación precisa, y de aspecto aterciopelado.

<sup>5</sup> Probablemente inventada a mediados del siglo XVII en los Países Bajos. Consiste en pasar un pincel mojado en ácido sobre la superficie de la plancha de manera que, según la cantidad de ácido depositada y el tiempo que se le deje actuar, se consiguen superficies más o menos tonalidades. En esta técnica se puede utilizarse el bruñidor para obtener zonas más claras al igual que en el aguainta

<sup>6</sup> Técnica en seco, sobre una plancha metálica se realizan una serie de tramas hasta llegar al negro, al que posteriormente se le van sacando blancos con un bruñidor.

cardenillo. Según las siguientes porciones: tres cuartillos de vinagre, tres onzas de sal de amoniaco, otras tres de sal común y dos de cardenillo.

Había dos procedimientos para atacar la placa, uno era como lo conocemos, introducir la placa en una charola de madera y el otro consistía en rodear las orillas de la plancha con cera para que retuvieran el liquido que se vertía en ella.<sup>7</sup>

Una vez grabada la plancha al aguafuerte, se le aplicaba el aguatinta, técnica realizada como complemento al aguafuerte, pues esta consigue tonalidades que con el aguafuerte no se logran; por ultimo se utilizaba la punta seca y buril para reforzar las líneas. Goya acostumbró el bruñidor para producir medios tonos y toques de luz en el aguatinta.

## La huida a Egipto.

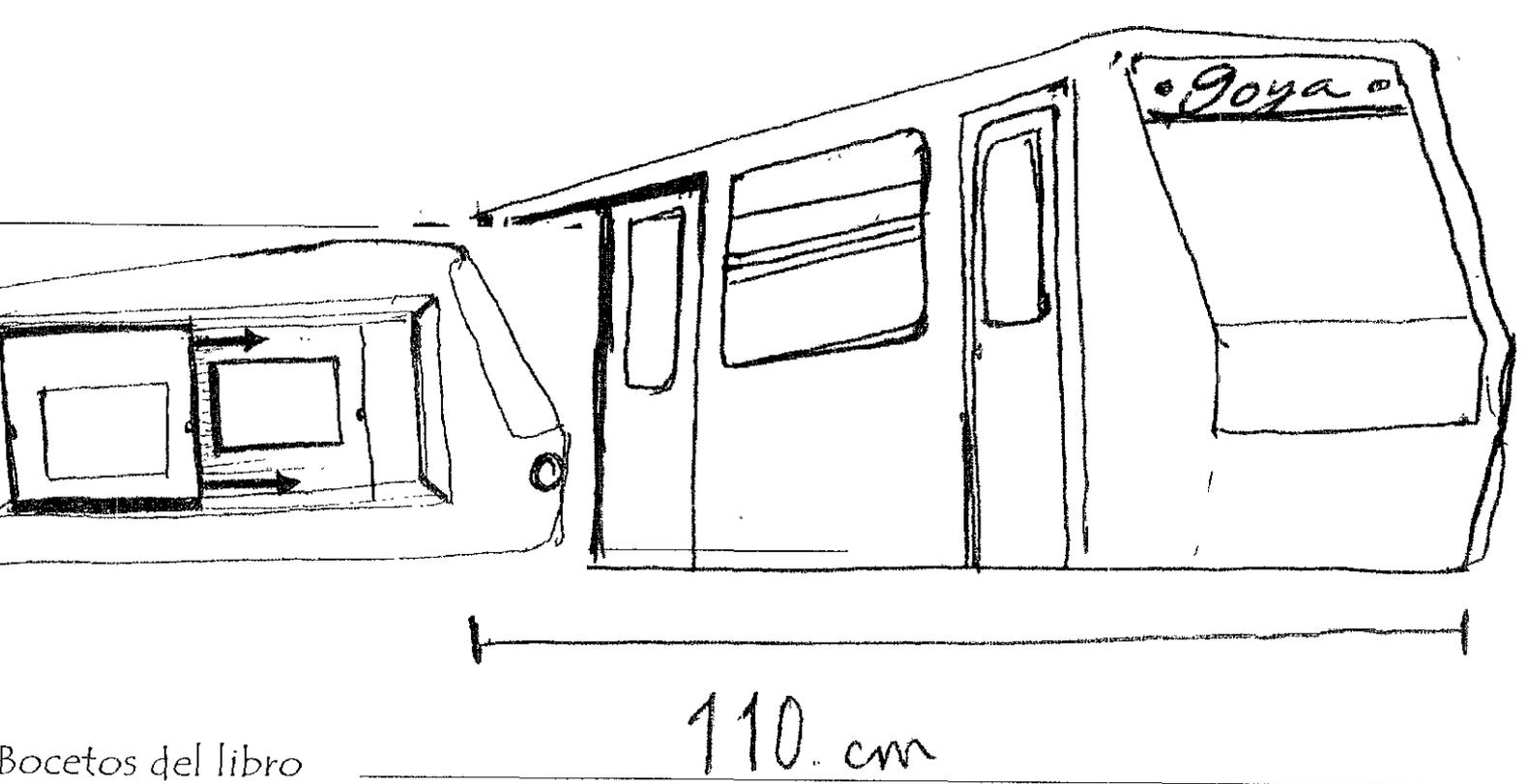
de los primeros grabados al Aguafuerte de Goya



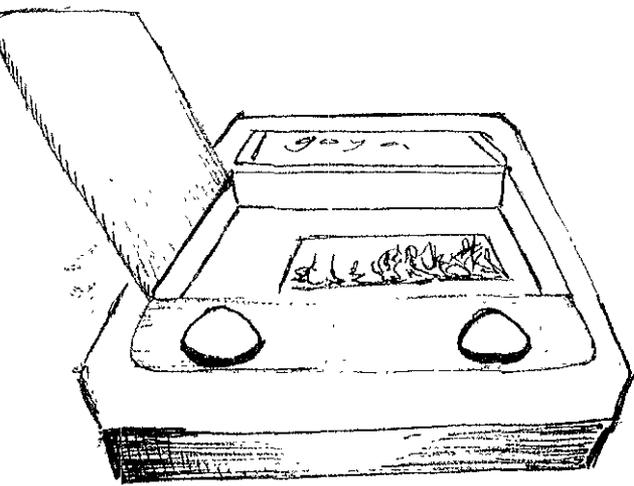
<sup>7</sup> Calcografía Nacional, Goya. Los Caprichos, Madrid, 1994, p. XXVI

### 3.4 Goya en el Metro. Personajes Caprichosos en un Libro Alternativo

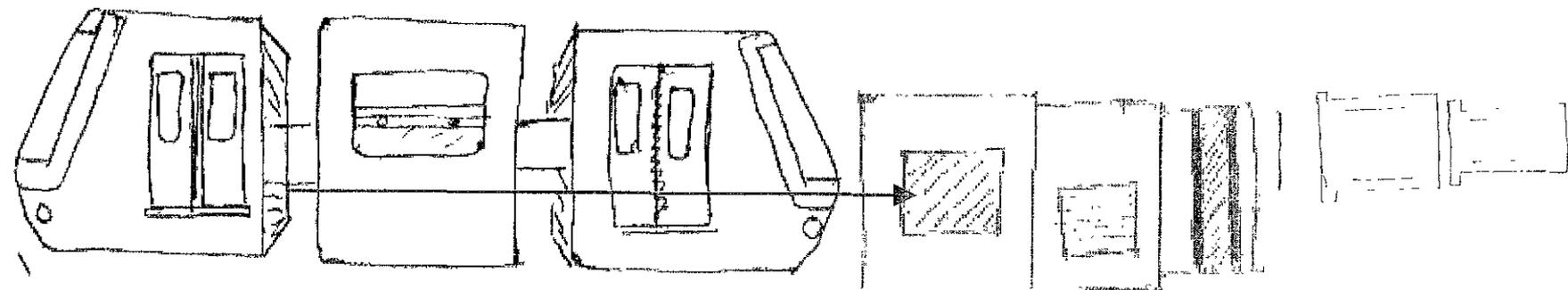
El desarrollo de este libro fue un tanto lento, ya que surgieron planteamientos como: ¿Cuál sería el diseño más funcional?, ¿Qué se adaptaría mejor a la idea de movimiento sin ocupar tanto espacio?, ¿Qué material usar para su mejor funcionamiento?, ¿Qué dimensiones tendría?, etc. En el transcurso del proyecto surgieron varias posibilidades que fueron desplazándose unas a otras, a continuación se muestran algunas de ellas:

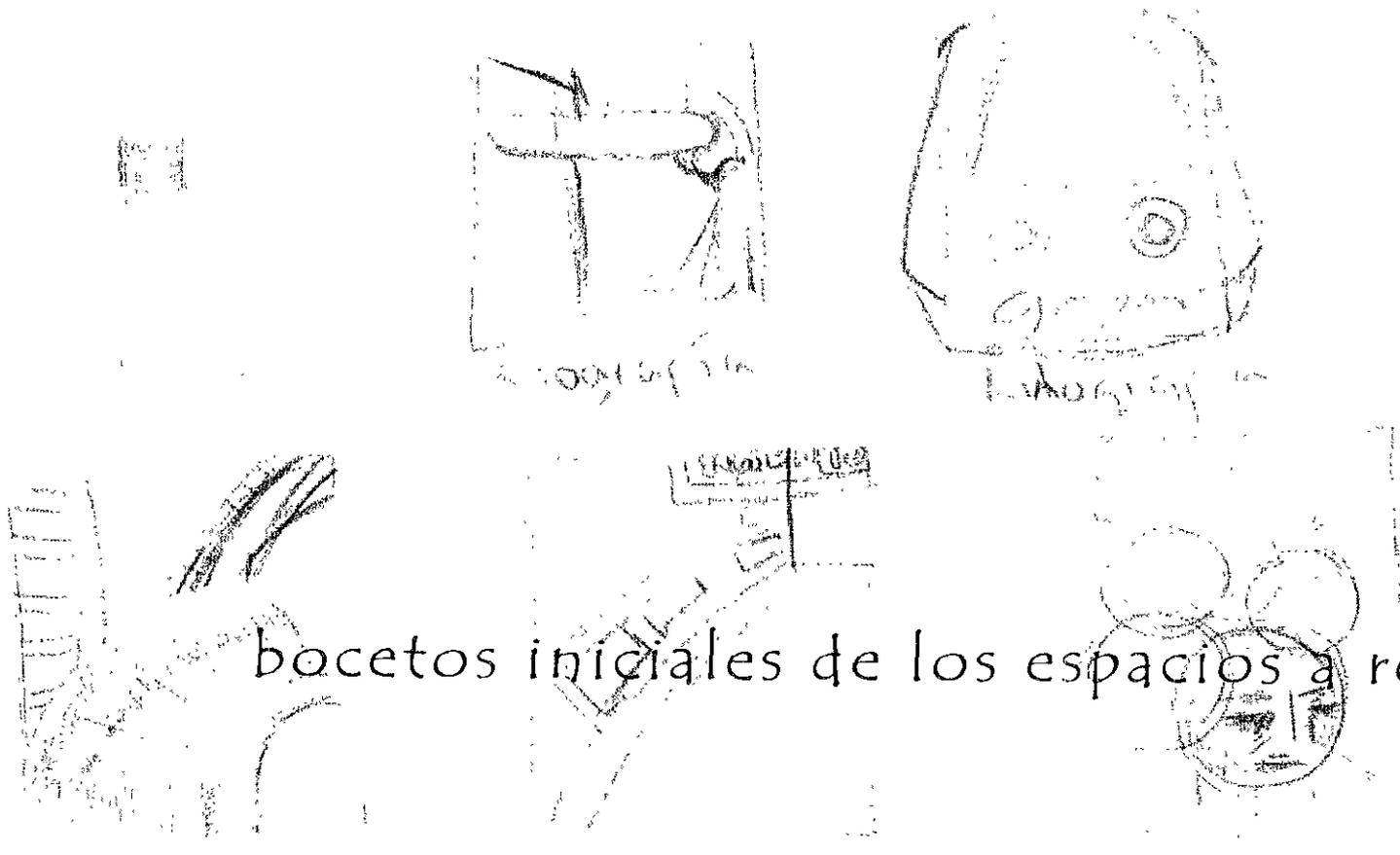


Bocetos del libro

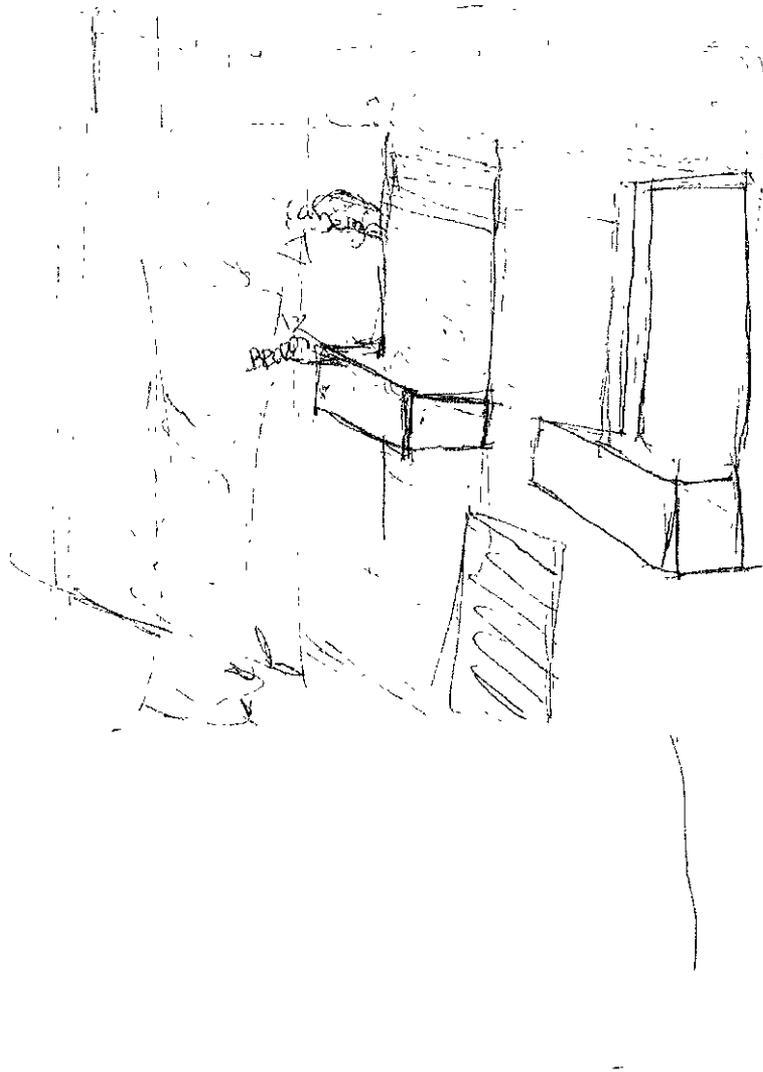


posibles estructuras  
del libro alternativo

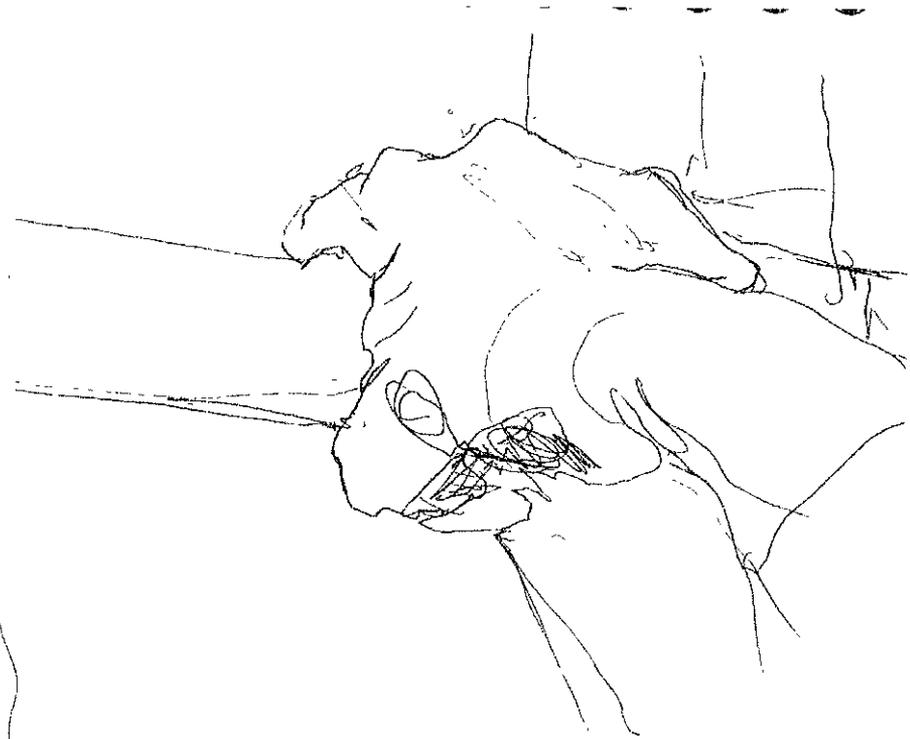




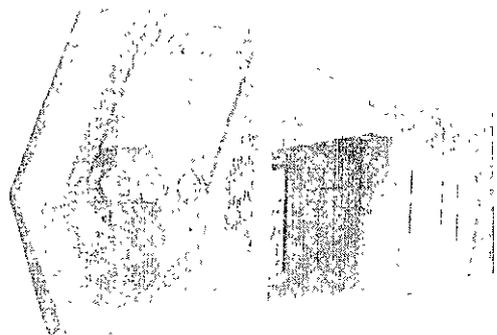
bocetos iniciales de los espacios a realizar



Bocetos del inicio del trayecto

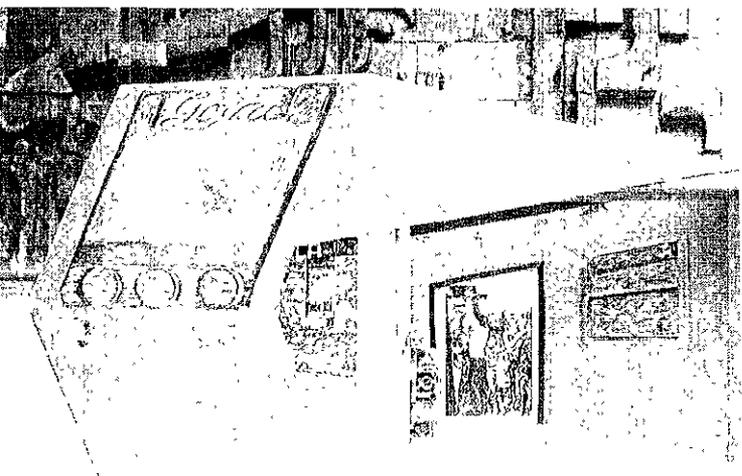
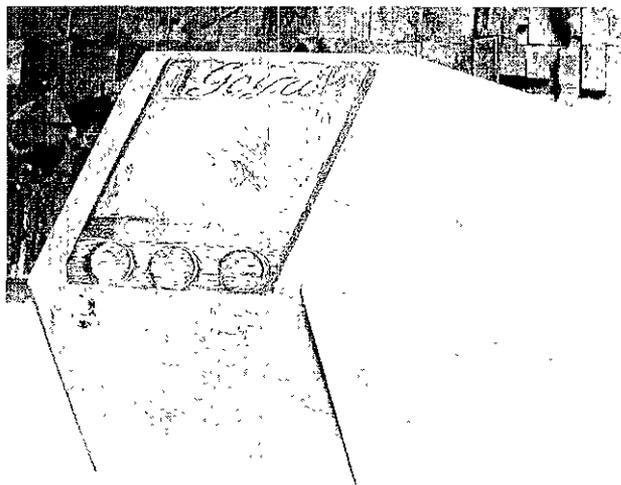


### 3.4.1 Descripción del libro

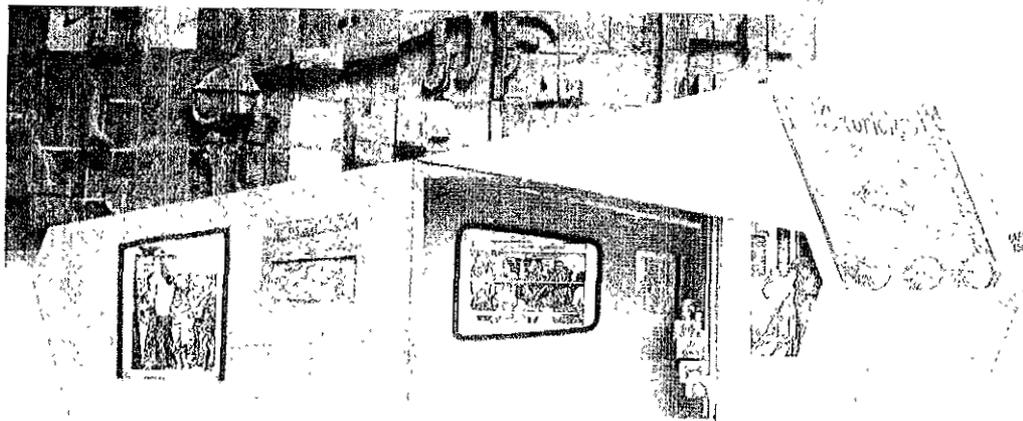
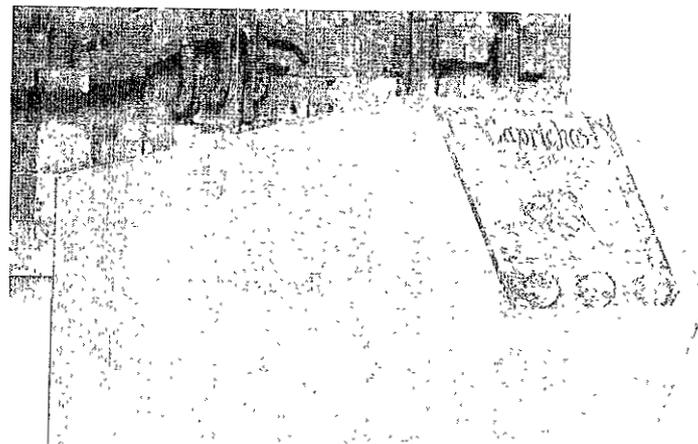
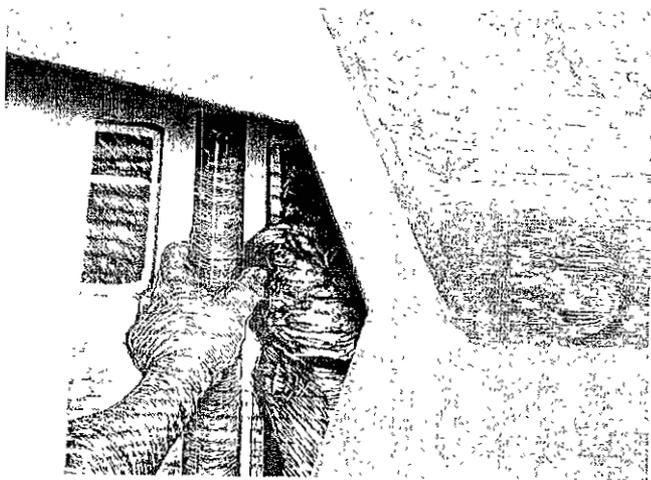


*Goya en el metro*, es un *libro alternativo* dentro de la modalidad de *libro objeto*, por llevar fusionado en la forma su contenido. Su forma le define más como objeto que como libro. Está constituido por una caja de madera de formato irregular de color naranja, su forma remite a la de un vagón del metro, la caja cuenta con dos xilografías que dan forma a la parte frontal del convoy, en la que se lee por cada uno de sus lados *Goya y/o Caprichos*. El libro tiene dos puertas (pastas), las que al abrirse dan continuidad a la forma del metro; el libro alberga cinco soportes de madera que se desplazan por medio de un eje, cada uno de los cuales lleva adheridas dos estampas. Cada soporte cuenta con una jaladera de madera, en dichas jaladeras, está tallado un logotipo que identifica a cada estampa con una estación del metro, el logotipo remite de manera satírica al contenido de la estampa.

Es un ejemplar único de gran formato de discurso narrativo, en el que se recrea la trayectoria cotidiana de un viaje en *metro*. Los *personajes caprichosos* son los que protagonizan estas escenas ordinarias que transcurren en este de medio de transporte.

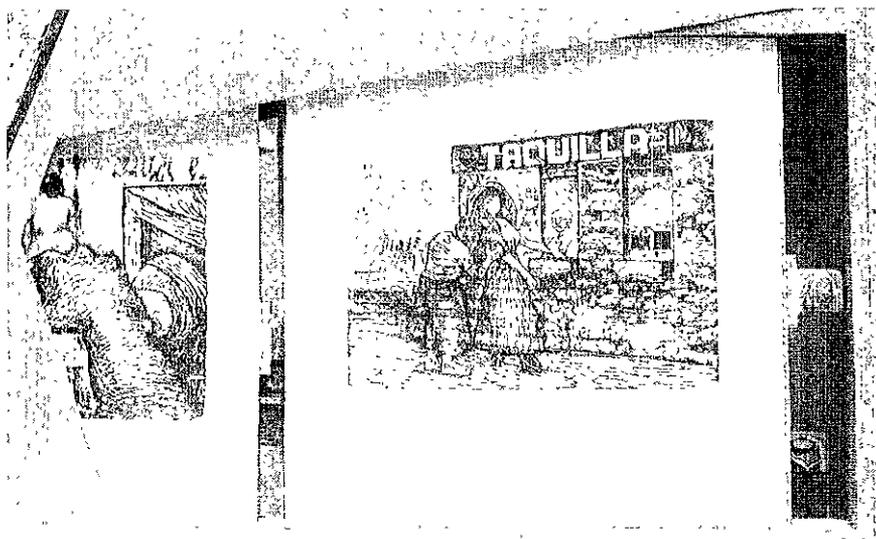


Libro terminado.  
Dirección Goya.



Dirección Caprichos.

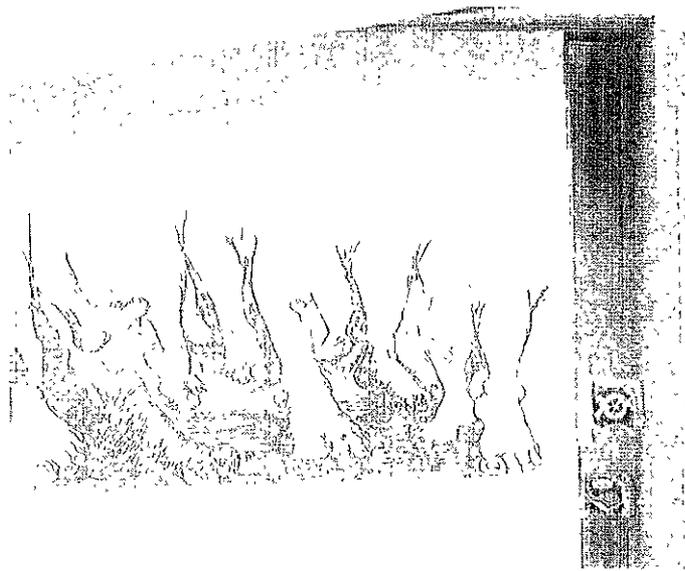
Este *libro objeto* cuenta con una serie de 12 estampas de diferentes formatos, impresas en papel Liberón de algodón, de 53 x 53.5 cm., pegadas sobre soportes de madera de 54 x54 cm. Las técnicas empleadas para su realización fueron: litografía, xilografía y transferencia. Predomina el empleo de la litografía por la libertad de trazo que ofrece. Las impresiones están realizadas con tinta color negro.



Taquilla, Xilografía y transferencia.



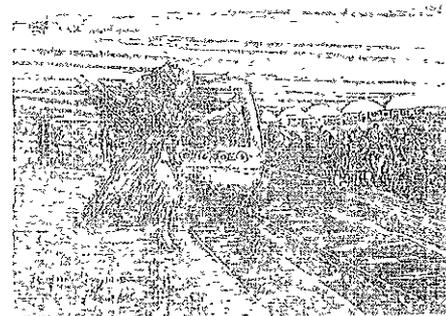
Torniquete, Litografía y Xilografía.



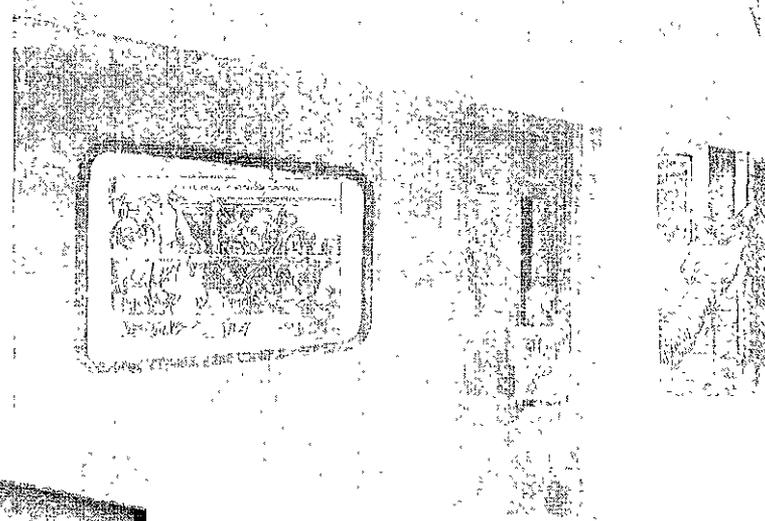
Trasbordo, Litografía.



Abordo, Litografía.



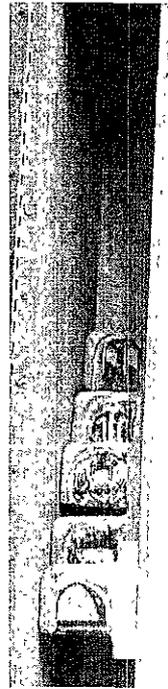
Anden, Xilografía.



Detalle.



Observatorio, Xilografia.





*¡Oferta!* litografía.

*Reservado,* xilografía y litografía.





Salto del agua, litografía.

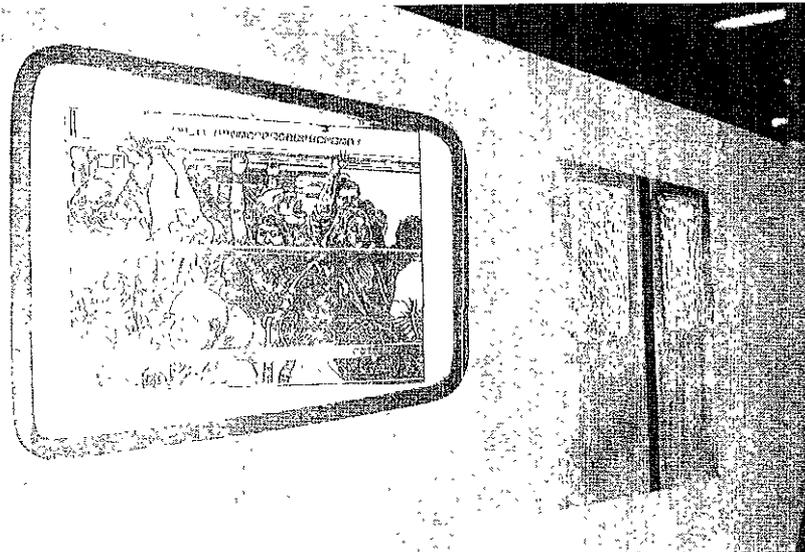


Desplumados, litografía y transferencia.

Las puertas...



Hidalgo, Transfereñcia.



Bellas artes, Transfereñcia

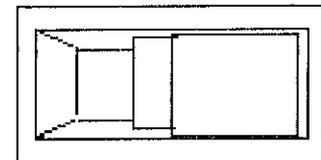
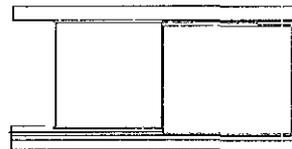
### 3.4.2 Proceso del libro

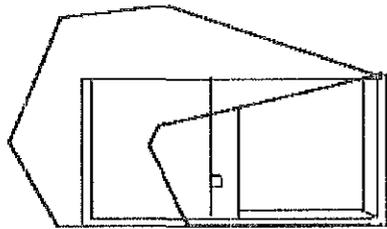
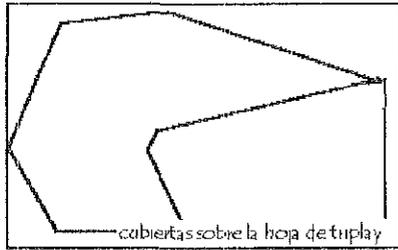
La construcción del libro se llevó a cabo con los siguientes materiales:

Madera, bisagras de piano, rieles metálicos, bastidores de madera, clavos, pegamento, spray acrílico, celulosa, hule para carro, mica, tinta tipográfica.

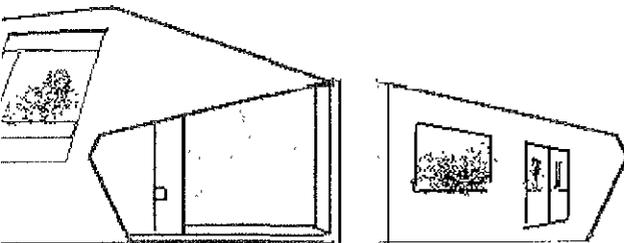
Para la realización de la caja fue necesario primeramente preparar los bastidores, puesto que debían ir dentro del cajón. A cada uno de ellos se les pintaron los bordes con una base blanca y posteriormente se les aplicaron dos capas de pintura color naranja seguridad.

Para la realización del cajón fueron necesarias cuatro maderas, dos de 120 x 16 cm., y las otras dos de 60 x 16 cm. A las dos primeras se les fijaron cinco rieles metálicos que, una vez colocados, se adaptaron a los bastidores; a esto sólo le faltaba agregar las paredes para que quedara estructurado el cajón, para ello se procedió a colocar, pegar y clavar las maderas restantes a los costados.





colocación de las cubiertas



ensamble de la puerta

Se cortaron las cubiertas y las puertas de la misma hoja de triplay. Las cubiertas se pegaron y se clavaron en el anverso y reverso del cajón, con esto dieron la forma final de la caja.

Una vez estructurada la caja se delimitaron los espacios a pintar con el fin de no invadir zonas en que se tallaría la cubierta. La caja se pintó con spray acrílico, una base blanca y sobre ésta varias capas de color naranja seguridad.

Seca la pintura se comenzó a redibujar y a tallar la “fachada” del *metro*, la que posteriormente se entintó con un rodillo duro y tinta negra.

Las puertas están unidas a la caja por medio de bisagras de piano; dichas puertas fueron trabajadas de la misma manera que la caja, se delimitaron los espacios, se les aplicó pintura y se tallaron antes de ser ensambladas a la caja.

A los bastidores se les atornillaron cuadros de madera de 5 x 5 cm. aproximadamente, a éstos se les pintaron sus orillas de color naranja, se grabaron con *motor tool* y se entintaron.

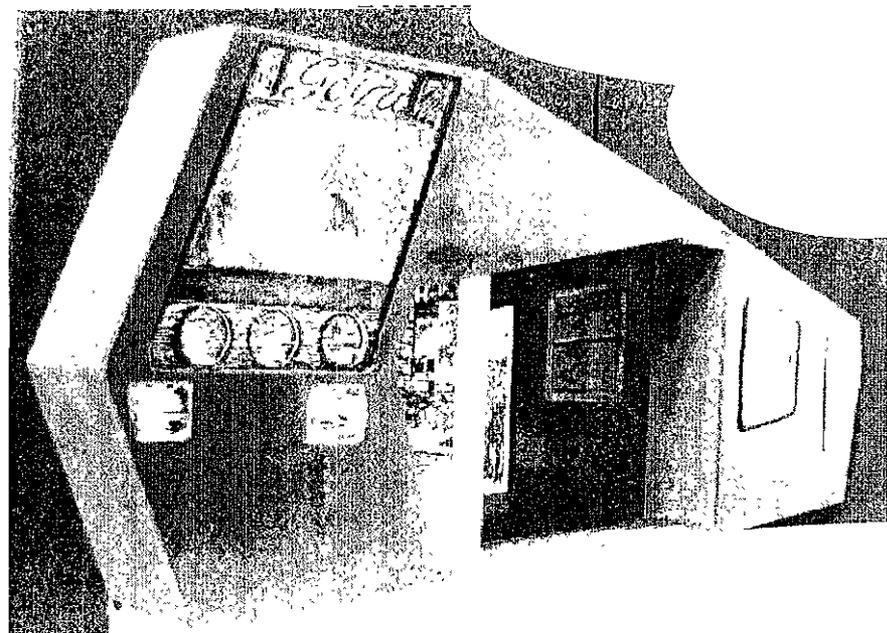
Una vez terminada la caja se limpiaron los bastidores y se prepararon las estampas para ser adheridas.



Para adherir las estampas se utilizó: una brocha, papel revolución, agua y celulosa.

Primeramente las estampas se sumergieron en una charola con agua, se sacaron y se les quito el exceso de agua con papel revolución, húmedas se les aplicó con la brocha una capa de celulosa, así mismo a los bastidores. Posteriormente se colocaron las estampas sobre los bastidores teniendo cuidado de que no quedaran burbujas de aire atrapadas, cabe señalar que las burbujas que surgieron fueron eliminadas con papel y escuadra. Finalmente todas las estampas fueron colocadas y se le dieron los últimos retoques al libro, concluyendo de esta manera el proyecto: *Goya en el Metro Personajes Caprichosos En Un Libro Alternativo*





## 3.5 Desarrollo de la Obra

Las primeras obras fueron hechas en xilografía y litografía, sus imágenes iniciales se realizaron dibujando directamente sobre la placa y la piedra litográfica a los personajes y su contexto. En las siguientes obras se utilizaron transferencias de los personajes goyescos para una mayor fidelidad de la imagen, ya que es en la imagen y no en la técnica donde se retoman los *Caprichos*; en estas composiciones se continuó dibujando el contexto directamente sobre la placa, dos de las imágenes que fueron ideadas para transferirse se trabajaron dibujando directamente sobre la fotocopia, ya fuera con tinta, corrector o recortes tanto para redibujar como para retocar las imágenes. Para ello se utilizó: fotocopidora, tijeras, pegamento, corrector, estilógrafo, tinta, crayón de cera y lápiz. Para la realización de las matrices xilográficas se emplearon distintas herramientas como el *Motor Tool* (por el detalle que requerían las imágenes), también se utilizaron gubias, punta metálica, cepillo metálico, goma laca, alcohol, estopa y thinner.



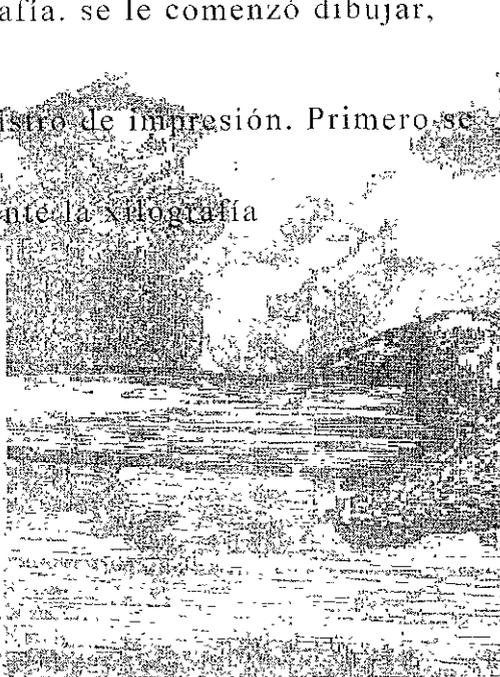


Las litografías han sido en su mayoría dibujadas directamente sobre la piedra, esta técnica se basa en el principio de la repulsión recíproca del agua y la materia grasa sobre una piedra caliza porosa, ésta primeramente se granea (se pule y se desengrasa) con carborundum, el cual se frota con otra piedra hasta quitar completamente el fantasma del dibujo anterior. Para la realizar los dibujos se utilizaron sanguína, lápices litográficos, barras litográficas, aguadas con pinceles y con plumillas de diferentes gruesos, punta metálica, rador y goma arábica; terminado el dibujo se le espolvoreó talco y resina,

quitando posteriormente los excesos del mismo para después acidular con una solución de goma arábica y ácido nítrico. Una vez que mordió el ácido se le quitó esta solución con agua, se engomó, se limpió con aguarrás y se le aplicó chapopote para que reapareciera el dibujo, se lavó y quedó listo para la impresión. Las estampas se imprimieron con tintas

tipográficas en color negro. Algunas estampas están impresas con dos matrices, una realizada con litografía y otra con xilografía. En esta estampa se elaboró primeramente la placa xilográfica de la que una se imprimió una plantilla para registrarla sobre la piedra litográfica, a la que se le bloquearon los espacios ya trabajados con la xilografía. se le comenzó dibujar,

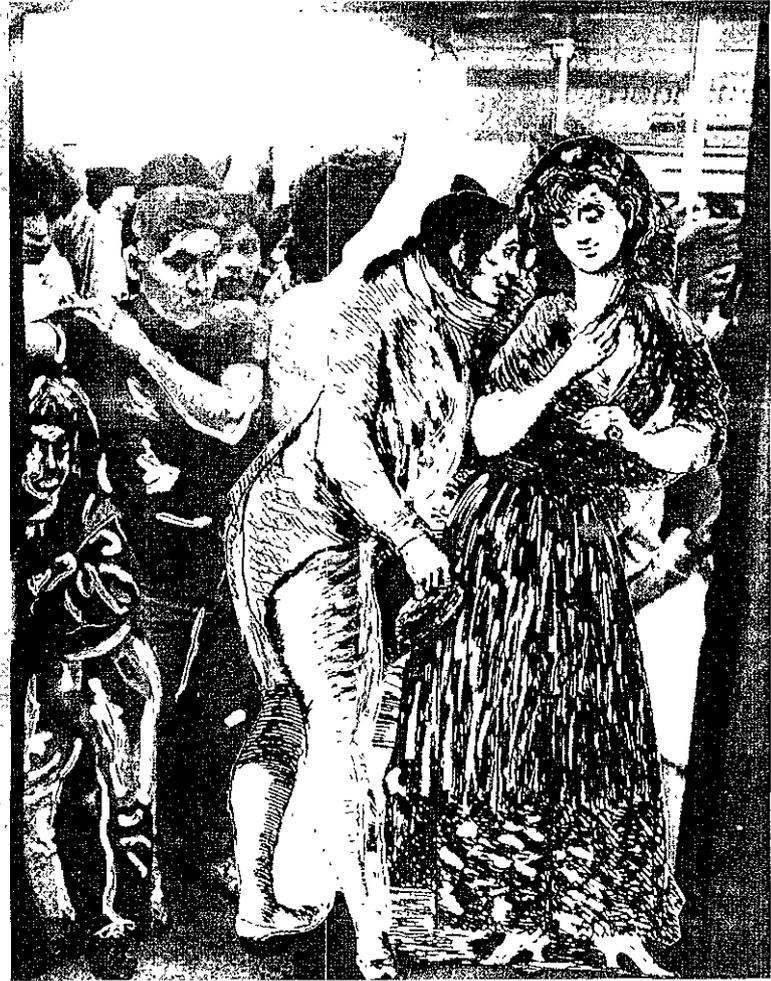
se aciduló la piedra y se sacó el registro de impresión. Primero se imprimió la litografía y posteriormente la xilografía





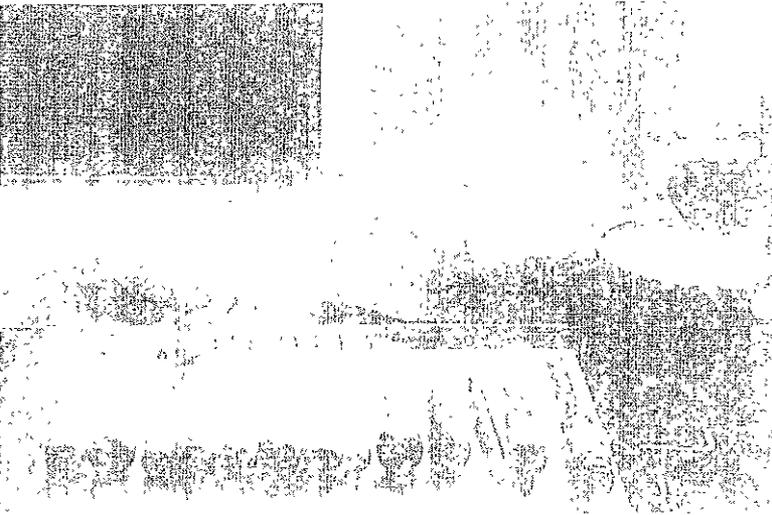
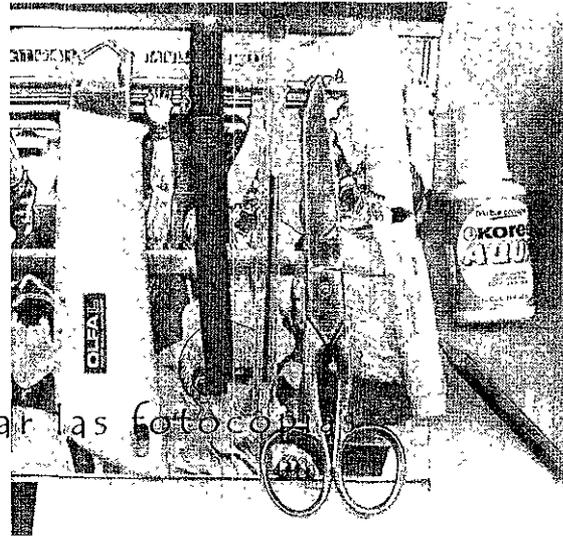
dos de los dibujos realizados  
directamente sobre la  
fotocopia con corrector y tinta



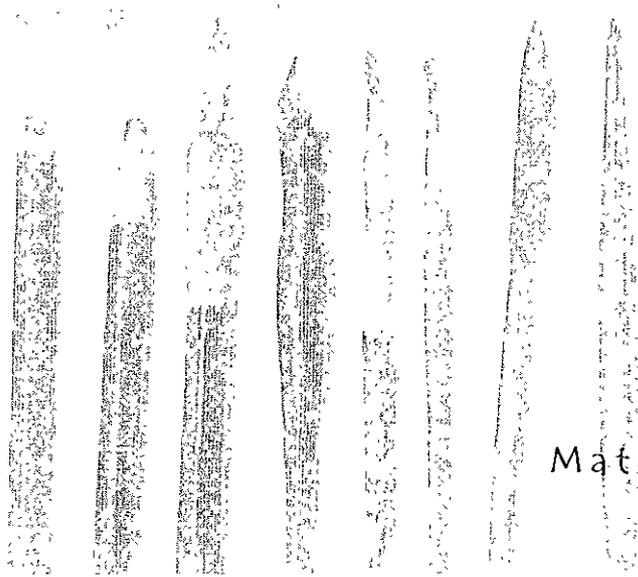


## 3.5.1 Materiales

Material empleado para dibujar y/o retocar las fotografías



Materiales empleados para las xilografías



Materiales empleados para dibujar en litografía



Materiales empleados para transferencias

# Conclusiones Generales

En la serie de grabados de Goya está plasmada la esencia de la condición humana, este análisis rebasa a su tiempo por cuanto engloba los vicios y *costumbres de toda sociedad*. Al igual que en los *Caprichos*, el *metro* funge como reflector social a pequeña escala, es un contenedor de gente, y a su vez un contenedor de historias. Tanto los *libros* como los cuerpos y facciones de los personajes emiten información por ser ellos los portadores de su historia y de sus sueños.

Los libros contienen la expresión del autor, de su tiempo; los *alternativos* incluyen estas características, pero en ellos el discurso se hace palpable, todo en ellos transmite, deja el camino abierto a la percepción del *lector*.

Al *metro*, como a los *libros* alternativos, se les puede dar un sentido propio, palpable, manipular su recorrido, cambiar de actitud en cada estación, pasar de pasivo a activo, de indiferente a solidario, de resignado a subversivo. No se puede

fijar una conducta única en este transporte por su condición de impersonalidad, de desarraigo. En el metro cada vagón, cada escalera, cada vidrio, cada espacio, comunican. Las actitudes humanas en este medio de transporte resultan recurrentes en diferentes metros del mundo como el de Paris, nos confirmó el etnógrafo Marc Augé en su libro *El viajero subterráneo*.

El primer capítulo se refirió a *los Caprichos*, su contexto histórico y artístico. En éste la temática fue modificada, inicialmente era de las series *Caprichos* y *Disparates* de Goya en el *Metro*, pero debido al exceso de información de los *Caprichos*; y a la falta de información de los *Disparates* así como el tiempo de análisis que requerían estos últimos, decidí acotar el tema para que se adaptara más a la propuesta que fue personificar algunos de los “vicios y costumbres” arraigados en el *metro*.

En el segundo capítulo se especifica el desarrollo de los *libros* a través de la historia, la memoria del devenir humano, su evolución a través de los materiales dependiendo de su época y su entorno. Los *libros* alternativos retomaron materiales de cualquier superficie imprimible y dispuesta a ser soporte del discurso del artista.

El tercer capítulo fue básicamente aunar similitudes entre el *metro* y Goya. Fue una búsqueda intensa ¿cómo abordar el tema del *metro*?. Busqué abordarlo por el arte urbano aunque me encontré con diferentes desventajas, pues la mayor parte de información está enfocado a la ciudad, a su forma y funcionamiento, y dirigido a áreas como la arquitectura o escultura espacial. También busqué abordar el tema relacionándolo con el arte de lo cotidiano, sin embargo en la definición de ciudad y su simbolismo fue donde surgió “*Ciudad, breve paréntesis*” para así abordar el tema principal del *metro*, el cual se desarrolló con mayor énfasis en las conductas cotidianas. En cuanto a los personajes encontré poca información.

Los objetivos iniciales se lograron: la realización de este *libro objeto* y personificar algunos de los “vicios y costumbres” arraigados en el metro. En la obra realizada busqué a través de analogías representar a los personajes goyescos en sus actitudes y en las posiciones de sus cuerpos.

En el transcurso de esta investigación encontré la posibilidad de conjuntar el trabajo teórico y el práctico, el cual resultó ser un campo muy amplio e interesante a desarrollar. Encaminando la investigación a encontrar los arquetipos

de nuestra sociedad en este espacio comunitario, es posible definir las significaciones actuales que personificarían, por ejemplo, a la alcahueta contemporánea. Además de tener la posibilidad de continuar la serie de las 80 estampas tomando en cuenta estos parámetros y los tomados por Goya, como son artículos de periódicos y canciones.

# B I B L I O G R A F Í A

- Augé, Marc, El viajero subterráneo, Argentina, Editorial. Gedisa, 1987, Tr.. Alberto Bixio, 117 pp.
- Barbosa Sánchez, Alma Patricia, la Ciudad de México: una representación, tesis de maestría orientación grabado, México, ENAP/UNAM Div. Estudios de Postgrado, 1995, 50pp.
- Blas, Javier (coordinador), Goya grabador y litógrafo: repertorio bibliográfico, Madrid, Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1992, 59 pp.
- Bozal Fernández, Valeriano, Goya y el gusto moderno, Madrid, Alianza forma, 1994, 225 pp.
- Calcografía Nacional, Goya Los Caprichos Dibujos y aguafuertes, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, 323pp.
- Carrión, Ulises, El arte nuevo de hacer libros, México, El Archivero, 1988
- Chevalier Jean y Alain Gheebant, Diccionario de los símbolos, Barcelona, 1986, 1107 pp.
- Del Acebo Ibáñez, Enrique, Sociología del arraigo, Material Fotocopiado, s.p.i.
- De León Yong, María Tania, Zumbidos atrapados en un libro, tesis de licenciatura en A. V., México, ENAP/UNAM, 1998.
- Encina, Juan de la, Goya en zig-zag, Bosquejo de interpretación biográfica Madrid: Espasa – Calpe, 200pp.
- Encina, Juan de la, El mundo Histórico y poético de Goya, México, F. C. E., 1939.
- Enciclopedia Británica, Kentucky, Publishers, 1995, Vol. II.
- Enciclopedia Microsoft Encarta, 2000. 1993-1999 Microsoft Corporation
- Escuain, Santi y Samuel Vila Ventura, Nuevo Diccionario Bíblico Ilustrado, España, Clie, 1985, 676 pp.
- Ferman Osorio, Enrique, La Señalización En El Metro De La Ciudad De México, tesis para la Licenciatura en Comunicación Gráfica, México, ENAP/UNAM, 1981, 115 pp.
- Gómez De la Serna, Gaspar, Goya y su España, Madrid, Alianza Editorial, 1969, 290 pp.
- Gómez de la Serna, Ramón, los Mas esclarecidos pintores, Goya,
- González de Zarate, Jesús María, Goya de lo bello a lo sublime, Vitoria-gasteiz: EPHILATE, 1990, Instituto de Estudios Iconográficos 104 pp.
- Goya y Lucientes, Francisco José de, Goya, Grabados y Litografías, Buenos Aires: Emece, 1961, # XXXI, 288pp.

- Helman, Edith, **El trasmundo de Goya**, Madrid: Revista de occidente, 1963, 261 pp.
- Harris, Thomas, **Goya, Engravings and Lithographs**, Oxford, 1964, 2 vol.
- Hernández, Luisa Josefina, **Caprichos y disparates de Francisco de Goya**, México, UNAM, Coordinación humanidades, 1979, 208 pp.
- Horneldo Nicolmi, Ivette, **De lo Grotesco**. Tesis para Licenciatura en Diseño Gráfico, México, ENAP/UNAM, 1995.
- Kartofel, Graciela, Manuel Marín, **Ediciones De y En Artes Visuales**, México, UNAM, 1992, 110 pp.
- Lacarra Ducay, Maria del Carmen (coordinadora)**Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo**:(curso organizado por la cátedra <Goya> de la institución <<Fernando el Católico >>, 26 de Febrero al 29 de 1996)Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, 200 pp.
- Lafuente Ferrari, Enrique, **Los caprichos de Goya**, Barcelona, México: G. Gili, 1978, 202 pp.
- Lee Jun, Su Young, **Concepto de la cotidianidad como fuente simbólico de las Artes Visuales**, México, ENAP/ UNAM Div. Estudios de Postgrado, 1997, 58 pp.
- López-Rey, José, **Goya y el mundo a su alrededor**, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, c 1947, 85pag
- Manzano, Daniel, Introducción, aparición del libro de Artista, material fotocopiado.
- Martínez Moro, Juan, **Un ensayo de grabado. Afines del siglo XX**, Santander, Creática, 1998, 155pp.
- Monsiváis, Carlos “**los rituales del caos**, 7º impresión, México, Biblioteca Era, 2000,250 pp.
- Mounari, Bruno, **¿cómo nacen los objetos?**, Barcelona , Gustavo Gili,1983. pp. 219, 243.
- Nordstrom, Folke, **Goya, Saturno y la melancolía**. Estudios sobre el arte de Goya, Madrid: Visor, 1989, 284pp. Traducción: Carmen Santos
- Olea, Oscar, **El Arte Urbano**, México, UNAM, 168 pp.
- Ors, Eugenio d', **Goya: El vivir y el arte de Goya**: Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura, Madrid: Herederos de Eugenio D'ors: Libertarias/ Prodhufí, 1996, 342 pp.
- Ortega y Gasset, José, **Goya**, Madrid, Espasa calpe 1936
- Paas-Zeidler, Sigrun, **Goya; Caprichos; desastres; tauromaquia**, Barcelona: Gili, 1980, 217 pp. Traductor Víctor Abelardo Martínez de la Pera Montoya

Rabia Tovar, Ignacio, Epistemología del Arte Urbano, México, UNAM, tesis de Postgrado, ENAP/ División de Estudios de Postgrado,1997.

Renan, Raúl Los Otros Libros, México, UNAM, 1985,51 pp.

Roncayolo, Marcel, La Ciudad, Barcelona , Piados Estética/15,1988, traducción. Beatriz E. Anastasi de Leone.

Sagrada Biblia, Corea, Sociedades Bíblicas Unidas, ReinaValera 1960.

Sánchez Ribero, Ángel, Los grabados de Goya, Madrid: editorial 5 calleja, 1920, 78pp.

Sánchez Ruera, Alfredo, Simbología de la línea 10 del S.T.C. (Metro) de la Cd. de México, tesis para Licenciatura en Diseño Gráfico, México, ENAP/UNAM, 1991, 80pp.

Segovi Quintero, Ma. Eugenia, Apuntes sobre una ciudad, Tesis para la Licenciatura En Artes Visuales, México, ENAP/UNAM, 1995, 68pp.

Sistema de Transporte Colectivo “Metro”, El metro cumple... 20 años llevándole a su destino, México 1989

VI Coloquio de Historia del Arte, Ciudad concepto y obra, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, , 1987, 289pp.

XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, El arte y la vida cotidiana,. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 333pp.

.Williams, Gwyn A., Goya y la revolución imposible, Barcelona: Icaria, 1978, 224pp.Traductor Antonio Desmonel

[www.abaforum.es](http://www.abaforum.es)

[www.artepostal.mx](http://www.artepostal.mx)

[www.artistbooks.com](http://www.artistbooks.com)

[www.bne.es/Goya/lista\\_caprichos1.html](http://www.bne.es/Goya/lista_caprichos1.html)

[www.thecreativezone.com](http://www.thecreativezone.com)

[www.fll.vt.edu/Culture-Civ/spanish/taller/200pmTaller2.html](http://www.fll.vt.edu/Culture-Civ/spanish/taller/200pmTaller2.html)

<http://goya.unizar.es>

[www.metro.gob.mx](http://www.metro.gob.mx)

# INDICE

Introducción.....	1
Capítulo I "de los Caprichos"	
1.1 GOYA: Antecedentes Generales.....	5
1.2 GOYA y sus influencias artísticas.....	10
1.2.1 GOYA y su influencia literaria.....	14
1.3 Los <i>Caprichos</i> de GOYA.....	20
1.3.1 Temática y personajes.....	25
Conclusiones.....	34
Capítulo II "los libros... alternativos"	
2.1 Definición de libro.....	35
2.2 Breve Historia del libro.....	37
2.3 Surgimiento de los libros Alternativos.....	45
2.3.1 Definición del libro de Alternativo.....	50
2.3.2 Modalidades de los libros alternativos.....	55

2.3.3 El libro Objeto.....	56
Conclusiones .....	61
Entrevistas.....	62
Capítulo III "Goya en el Metro"	
3.1 La Ciudad, "breve paréntesis".....	72
3.2 El <i>Metro</i> de la Ciudad de México.....	74
3.3 Goya en el <i>Metro</i> , convergencias y connotaciones, los personajes.....	78
3.3.1 Personajes y personificaciones empleadas por Goya...80	
3.3.2 Técnicas en los grabados de Goya.....	82
3.4 Goya en el metro. Personajes caprichosos en un Libro Alternativo.....	85
3.4.1 Descripción del Libro.....	89
3.4.2 Proceso del libro.....	99
3.5 Desarrollo de la obra.....	103
3.5.1 Materiales.....	108
Conclusiones generales.....	110
Bibliografía.....	114