



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"PROYECTO DE ILUSTRACIÓN PARA EL CHILAM-BALAM"

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:  
JORGE VERA TENORIO

DIRECTOR DE TESIS  
LIC. JORGE A. NOVELO SÁNCHEZ

MÉXICO, D.F. 2005



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO - D.F.

0350581



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## **Agradecimientos**

A mis padres:

Jorge Vera Salinas y Maricarmen Tenorio Fuentes por su confianza incondicional y el equilibrio que me han dado.

A mis hermanos:

Nathan, Nabani y Arturo por la alegre convivencia.

A mis abuelos:

Francisco Tenorio, Consuelo Fuentes, Juan Vera y Margarita Salinas por su cariño y bendiciones.

A las familias:

Orduña Tenorio, Tenorio Fuentes y Tenorio Escamilla por sus grandes atenciones.

A mis amigos:

José, Jomi, Pedro y Jessica por su apoyo y amistad.

A los “enapos”:

Raúl, Liliana, Marco (“Tim”) y Kely por su ayuda durante la carrera.

Agradecimientos especiales:

A el maestro Jorge Novelo por sus valiosas observaciones para el presente trabajo de tesis.

A Begoña Zorrilla quién me impulsó a conocer la técnica del huecograbado.

A el maestro Gerardo Padilla quien me brindó todas las facilidades para aprender la técnica del grabado en metal.

A Amelia Rivaud (“QK”) por su apoyo y por las correcciones de estilo para el presente trabajo de tesis.

A la Escuela Nacional de Artes Plásticas por haberme ayudado a obtener un estilo para ilustrar, y a la Universidad Nacional Autónoma de México por su nobleza y gratuidad.

Y a toda la gente que me ha ayudado en los momentos en que lo he necesitado, aunque no la menciono en estos agradecimientos no me olvido de ellos(as).

# *Indice*

Introducción	2
<b>Capítulo 1</b>	
<i>Acerca de la Ilustración y el grabado</i>	4
1.1 Una breve historia de la ilustración de temas mexicanos	5
1.2 Las técnicas de representación	21
1.3 Elementos del diseño gráfico utilizados en la ilustración	30
1.4 La técnica del grabado sobre metal	34
<b>Capítulo 2</b>	
<i>Análisis de la obra</i>	38
2.1 Antecedentes de cómo se ha ilustrado la obra	39
2.2 Descripción general del Chilam-Balam	40
2.3 Descripción de los elementos utilizados en las ilustraciones para el Chilam-Balam	44
<b>Capítulo 3</b>	
<i>Proyecto de aplicación</i>	56
3.1 Metodología para el trabajo de ilustración	57
3.2 Proceso técnico para la realización de las ilustraciones	58
3.3 Proceso de bocetaje para las ilustraciones del Chilam-Balam	62
3.4 Ilustraciones finales para el Chilam-Balam	63
Conclusiones	70
Anexo	73
Bibliografía	75

## Introducción.

A través de la práctica y la crítica por parte de los profesores durante la estancia en la E.N.A.P. se llegó a desarrollar una propuesta gráfica contemporánea y personal tomando en cuenta algunos estilos como el cubismo, el expresionismo y las formas de la señalética utilizadas en el diseño gráfico, entre otros, y así llevar a cabo las ilustraciones para la lectura del Chilam-Balam de los mayas.

Se conocieron las técnicas del grabado sobre metal, en este caso la punta seca y el aguafuerte, al cabo de un año se pudieron dominar las mismas y las cuáles se describen en esta tesis; después se realizaron de manera satisfactoria las ilustraciones para el presente trabajo de investigación.

A su vez se mencionan los orígenes del libro de los libros de Chilam-Balam de Chumayel, así como el significado de dicho nombre, también se describen de forma general el contenido de los escritos, el cual se divide en textos religiosos, textos históricos, médicos, cronológicos astrológicos, de astronomía europea del siglo XV, rituales, textos literarios como novelas españolas y los textos no clasificados, para así tener una idea más amplia desde donde vienen estos libros que actualmente en su mayoría están ya traducidos y algunos, explicados en su significado.

Se señalan los antecedentes más importantes acerca de cómo se había ilustrado la obra, en este sentido, el más conocido fue el del artista mexicano Francisco Toledo con su obra gráfica para la galería Arvil, el cual presenta un total de siete grabados elaborados en aguafuerte, aguainta y punta seca.

La metodología utilizada fue la de Gillam Scott en donde se muestran los cuatro pasos para llevar a cabo un diseño, o una ilustración como aquí se mencionan: la causa primera, la causa formal, la causa material y la causa técnica para llevar a buen término la manera de hacer el presente trabajo gráfico. También se toman en cuenta los elementos conceptuales propuestos por Wucius Wong, como fueron: línea, plano y volumen; de los visibles: forma, medida, color y textura; en cuanto a elementos de relación: dirección, espacio y hasta gravedad, que es una sensación psicológica; y finalmente, los prácticos: representación, significado y función, que en este caso es la de ilustrar un texto. Cada uno de estos elementos fueron utilizados en el proceso de bocetaje, en la elaboración de la ilustración sobre la placa y en el proceso de impresión, seleccionando un correcto soporte para llegar a un

resultado final depurado y que es congruente con los fragmentos seleccionados de cada capítulo y tomando en cuenta las explicaciones que se dan del Chilam-Balam y de otras fuentes bibliográficas acerca de los mayas.

Se piensa que en base a la metodología seleccionada, a la depuración en las distintas fases de bocetaje, a la práctica adquirida en el taller de hueco grabado y las correcciones hechas a este trabajo de investigación, así como al aplicar el estilo que se desarrolló en la escuela a través de los años, se pudo realizar unas ilustraciones en un estilo creativo y contemporáneo que puede tomarse en cuenta para complementar las propuestas que se han hecho de la obra.

# *Capítulo 1*

*Acerca de la ilustración y el grabado*

## 1.1 UNA BREVE HISTORIA DE LA ILUSTRACIÓN DE TEMAS MEXICANOS.

*“El ilustrador debe tomar una posición frente al texto y no servirlo abyectamente; debe ser independiente y marchar en líneas paralelas; no debe acentuar el texto sino subrayarlo, anotarlo, pues el acento es ortografía y el subrayado juicio”.*

*López Nussa, Leonel: El dibujo, Ediciones Revolución, La Habana,, 1964, p.p 49 y 50.*

El grabado fue introducido en Europa gracias a los contactos entre Occidente y Lejano Oriente en el siglo XIII. Los sellos chinos y el estampado sobre tela del sur de Asia, fueron los antecedentes inmediatos de una técnica que hoy llamamos xilografía. Los primeros grabados europeos pertenecen al siglo XIV y en ellos se fijaron las bases que tendría este tipo de arte en los siguientes siglos.

Las primeras manifestaciones del grabado en madera se dieron en Alemania y en los Países Bajos, desde donde se extendieron al resto de Europa. Este origen eurocéntrico también se mantuvo como un sello inconfundible en muchas impresiones xilográficas y se puede ver esta influencia en obras producidas en América. El siglo XVI trajo una importante evolución del arte del grabado, se diversificó su aplicación y aumentó su difusión gracias al incremento del público consumidor de estampas y la expansión que proporcionó la imprenta, tanto por la posibilidad de multiplicar las impresiones como por la inclusión de grabados en los libros.

La nueva era trajo consigo la ampliación de los temas plasmados en los grabados. Las nuevas concepciones geográficas de América se fueron dibujando en las mentes de los eurocentristas, esto trajo como consecuencia la elaboración de mapas y planos; Ámsterdam, Londres, París y Nuremberg fueron hasta el siglo XVIII los lugares en donde se imprimieron la mayor parte de los mapas sobre América, muestra del gran interés de las potencias marítimas en el Nuevo Continente. Muy a menudo, junto con los mapas, se representaron planos o vistas de algunas ciudades y México-Tenochtitlán, por su situación geográfica y política, fue una de las preferidas por los ilustradores. Se le retrata con una imagen mítica, pero con el tiempo, la llegada a Europa de imágenes de pintores americanos, como la de Juan Gómez de Trasmonte, dio lugar a visiones más apegadas a la realidad.

Pero mucho más compleja fue la evolución de la visión sobre la naturaleza y el hombre americanos puesto que había una concepción llena de prejuicios, es

*por esto que en los grabados se representaban a los indios europeizados y vestidos con plumas, sus pirámides y templos renacentistas, así como sus orgías de sangre y canibalismo*(1). Con la llegada de la ilustración y con las nuevas concepciones del mundo y del hombre que trajo consigo, los temas americanos fueron tomados con más interés, sin embargo los grabados dieciochescos captan en una forma distinta la realidad del presente y del pasado, a menudo, la visión de las antiguas indias estaba distorsionada, como se puede ver en los grabados publicados por Vender Aa en Leiden en 1729, en los cuáles los aztecas semidesnudos, coronados con plumas, aparecían montados sobre elefantes y viviendo en ciudades occidentales; era una mezcla entre lo europeo, lo asiático y lo “americano” heredado de los grabados del siglo XVI que se puede ver también en los grabados de Mynde, Baguoy, Nabholtz o Picart. Muy diferente en cambio es la visión que presentan los grabados de Laroque, su apego a la realidad es un reflejo de la difusión que tuvieron en Europa los llamados “cuadros de castas”.

Sin embargo ya para el desprejuiciado siglo XIX aparecen nuevos ilustradores como John Phillips y Alfred Rider, autores de un bello álbum titulado México Ilustrado, este álbum los coloca como los llamados “artistas viajeros del siglo XIX”, no se conocen oleos o acuarelas sobre ellos, sólo algunos sepías, apuntes y originales para reproducción litográfica; pero, ¿quiénes fueron?, es un misterio, no hay información sobre ellos. Aunque dentro de su álbum podemos encontrar vistas de la ciudad de “Jalapa”; “Paseo”, donde se muestra una bella fuente que tiempo después fue destruida para colocar allí el Reloj Chino en la que hoy es la hermosa calle de Bucarelli.

La mayoría de la vistas litográficas de Phillips y Rider son originales y muestran lugares como Zimapán, Lagos, Matamoros, Los llanos de Perote, entre otras.

La vista de la catedral la hicieron de frente, casi como la dibujó unos 50 años antes Rafael Ximeno en una ilustración que circuló por el mundo gracias a Alejandro Humboldt y sus copiadore; esta misma vista la hizo Hesiquio Iriarte en 1865 con el título “Recuerdos de México”, tres testimonios del Zócalo desde una misma perspectiva.

*1 L.Mayer, Roberto Rubial, Antonio, México Ilustrado. Banamex, Fomento Cultural Banamex, Ciudad de México, 1980 p. 4*

Claudio Linati.

Mención especial se tiene que hacer de Claudio Linati, uno de los litografistas más sobresalientes que hayan venido a México, al parecer las primeras muestras del trabajo de Linati se encuentran en la revista Iris, fundada por el poeta cubano José María Heredia, de la cuál se publicaron 40 números.

Debido a que Linati intervino varias veces en la vida pública de México, tuvo que salir a fines de 1826, regresó en 1832, pero al desembarcar en Tampico murió el 11 de diciembre de ese año.

En 1828, Linati trabajaba en la litografía Real de Jobard, en Bruselas, en la que realizó la obra: "*Costumes civils, militaires et religeux du Mexique*", o sea "*Trajes civiles, militares y religiosos de México*". *Publicada la obra en 1828, en 1830 se editó en Londres "una selección de estas litografías con importante merma de su valor, pues las reproducciones, además de ser incompletas variaron en el titulo: costumes et moeur du Mexique. Par Linati: Une collections de trentetrois planches. (Londres, Engelman Graff. Goindet et Cie MDCCXXX)(2)*

Aquí en México el libro no era muy conocido. Y hasta 1956 apareció esta obra con un estudio e introducción de Justino Hernández y prólogo de Manuel Toussaint, es la primera edición mexicana y también la primera traducción, al español, que fue incluida en la serie conmemorativa del XX Aniversario de la Fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Los trajes de Linati aparecen en la primera etapa del romanticismo, es por eso que esta influido por la ideas de Rosseau, por lo tanto, es que muestra al "hombre natural", tal como es. Existen en las litografías algunas distorsiones, como las que se encuentran en la primera lámina que es la de Moctezuma Xocoyotzin, ya que Linati careció de fuentes fidedignas para saber como era, así como la última lámina del padre Hidalgo. Es por eso que se ha deducido que el artista se baso en su intuición y a partir de algunos datos, (que eran pocos), reconstruir los temas.

Estos temas estuvieron influidos por su propia formación artística que fue rígida. El italiano, fue discípulo de David, y esa preparación pudo determinar la concepción del artista. La elaboración final del libro, fue llevada a cabo por Linati en Bruselas, en esta etapa final no tenía frente así modelos vivos que le hubieran permitido tener una mejor ilustración de estos temas, ya que en las láminas aparecen los personajes con más tipo de europeos que de mexicanos, sobre todo en los ejemplos ya mencionados de Moctezuma e Hidalgo,

*2 Peñalosa Martínez Porfirio* Trajes Civiles, militares y religiosos de México Porrúa, Ciudad de México, 1979 p.45

*además de que Linati no se propuso a hacer etnografía ni tenía ninguna preparación para ello.*(3)

El tema principal de la obra de Claudio Linati, que son los vestidos y trajes, tiene un doble valor: el artístico, dicho por los críticos como Toussaint y Fernández. Pero también tiene un valor etnográfico. En él se pueden encontrar personajes como cocheros mexicanos, frailes, indios trabajando, negros en hamacas, guardias, sirvientas, carniceros, damas, vendedores, hacendados y hasta léperos vagabundos con los más diversos trajes y vestidos.

Existe otro libro que retrata muy bien al mexicano de aquella época, “Los mexicanos pintados por sí mismos”, realizados por varios autores, en el año de 1855, con la diferencia que en este libro las litografías son en gris, y el libro de Linati es a color, por lo que tiene fuerte atractivo. También cabe mencionar el libro de Carlos Novel: *Voyage pittoresque et arqueologique dans le Mexique*; al cual los expertos denominan como el “maravilloso pintor de México”.

Los trajes del México Virreinal se encuentran muy bien documentados en el libro de Abelardo Carrillo Gabriel titulado: *El traje en la Nueva España*, publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Otra importante obra del mismo tema, que sería de carácter más popular, es la de los grupos étnicos novohispanos que tienen, un gran valor antropológico. Es por todo esto que se despertó el interés en este campo por parte de los artistas y etnógrafos, ya que la vestimenta y adornos indígenas mantiene ciertos patrones propios de cada grupo étnico y lo identifica, es por eso que se han orientado a estudiar estos aspectos.

*Por lo que se refiere al México antiguo, contamos con el excelente libro de Antonio Peñafiel: Indumentaria Antigua, vestidos guerreros y civiles de los mexicanos, México, oficina tipográfica de la secretaria de Fomento, 1903, reeditada en 1973 en facsimilar y de manera espléndida, bajo el patrocinio del Presidente de la República, Licenciado José López Portillo*(4)

## José Guadalupe Posada

Este gran grabador nace el 2 de febrero de 1852, en la casa marcada con los números 47 y 49 de la que fue la antigua calle de Los ángeles, que actualmente lleva el nombre de Posada, de la ciudad de Aguascalientes.

En su familia había un artesano, hermano de su papá, el alfarero Manuel Posada, en cuyo taller parece que el niño ayudaba en labores de decoración cuando no iba a la escuela, que por cierto dirigía su hermano mayor, Cirilo.

3 *Ibid.*, p 47

4 *Ibid.*, p. 49

Seguramente fue en este taller donde Posada comenzó a familiarizarse con las formas plásticas.

En 1868, a la edad de dieciséis años, ingresa al taller del maestro José Trinidad Pedrosa, este taller fue sin duda la mejor escuela que pudo encontrar, y fue allí en donde comenzó a desarrollar un estilo propio. La última curiosidad relacionada con este contexto- la gran producción de grabados cómicos, satíricos y pintorescos en toda Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XIX- sirve para destacar su importante papel. En el siglo XIX se dio una gran interacción entre los diarios y publicaciones periódicas de tipo satírico de Europa y América, *Charivari*, fundado en París en 1833, y *Punch or the London Charivari* fundado en 1841, eran internacionalmente famosos, y el mexicano *Hijo del ahuiote* (1855-1903) y el cubano *Don Juníparo* (1862). Pero sin duda la tradición de más arraigo e inventiva, conforme se fueron afirmando los periódicos ilustrados populares para mediados de siglo, fue la sátira social y política. El mexicano *Don Simplicio* (periódico burlesco, satírico y filosófico) fundado en 1845 o como “El calavera”, fundado en 1847, “periódico joco-serio, político literario” como declaraba su portada daba más importancia a lo visual.

A pesar de la dura censura del gobierno de Porfirio Díaz, continuaron floreciendo tanto periódicos satíricos, como otras publicaciones más irregulares de la prensa barata. En León, Posada Gozó de gran fama como litógrafo y allí enseñó su arte además de realizar múltiples encargos, algunos relacionados con escenas tipográficas, además de los servicios de impresión normales (impresos de recibos, carteles de anuncio, tarjetas de visita, envolturas de puros, caricaturas, etc.). En 1888 se trasladó a la ciudad de México, durante los veinticinco años siguientes, colaboró en más de 50 periódicos y panfletos. Su primer trabajo estable en la capital fue en *La patria ilustrada* (1886-1890). A diferencia de otros dibujantes, se le da igualmente bien lo naturalista, que los dibujos satíricos, particularmente alegres y vigorosos.

En el margen de la cubierta de *La patria ilustrada*, dibuja con dignidad y fluidez las diferentes clases de la sociedad mexicana, desde la india con el niño a la espalda hasta el personaje de clase bien con su abanico y su sombrero.<sup>(5)</sup>

En la ciudad de México siguió ofreciendo sus servicios, por su lado, como “grabador en metal y madera, para todo tipo de ilustraciones tanto de libros como de periódicos”. Fue importante para él la adopción de otras técnicas.

<sup>5</sup> *Jose Guadalupe Posada, Ilustrador de la vida mexicana, Fondo Editorial para la Plástica Mexicana, Ciudad de México, 1992, p.151*

Dado que la litografía era relativamente lenta y cara, y no se podía imprimir al mismo tiempo que la letra, Posada fue grabando cada vez más en metal, utilizando más adelante un proceso de grabado en relieve sobre zinc, que resultaba extremadamente rápido y cómodo, método que tiende a usarse a partir de 1900.

Desde la década de 1890 hubo un enorme aumento de periódicos y hojas volanderas muy baratas y no cabe duda que Posada les dio un estilo vigoroso, sencillo y dramático que se hizo característico de su lenguaje visual, la mayor parte de su trabajo en este campo fue para el editor Antonio Vanegas.

Además de las imágenes devotas de la virgen de Guadalupe y otra serie de vírgenes y santos, Vanegas Arroyo sacaba hojas volanderas y corridos de acontecimientos sensacionales; el descarrilamiento de un tren, el incendio de una plaza de toros, la colisión de un tranvía con una carroza fúnebre, el hundimiento de una mina, la mujer que dio a luz tres niños y cuatro iguanas o el hombre con cuerpo de cerdo, todos ellos ilustrados por Posada con un estilo grotesco.

Había corridos populares acerca de la captura y ejecución de bandidos, así como de espantosos crímenes y muertes violentas. Posada hizo también numerosos grabados de fusilamientos, que Arroyo utilizaba repetidas veces cambiando los nombres de las víctimas.

Los grabados en metal de las manifestaciones en contra de la reelección de 1892, en que se puede ver claramente la brutalidad del gobierno contra las masas indefensas, se publicó en la "Gaceta callejera Arroyo" que salía siempre que lo exigían los acontecimientos. Parece ser que Posada hacía sus grabados sobre la marcha cuando Arroyo se los pedía. Las hojas sueltas, calaveras y corridos se vendían después, en las esquinas de las calles a un público regularmente analfabeto.

Las cubiertas para novelas románticas y colecciones de canciones populares son mucho más refinadas: como una bella musa, por ejemplo, sobre un fondo floral muy recargado de detalles. En 1897 para el diario *El popular*, hizo una espectacular serie de bellezas en las que logró explotar la fuente fotográfica de que provenían dramatizando los tonos, e hizo "particular" uso del buril de línea múltiple para los fondos y una técnica de línea blanca para definir los márgenes de las zonas oscuras contra el suelo iluminado.

Fueron, sobre todo, los grabados y aguafuertes de Posada para las hojas sueltas y calaveras, así como para la prensa satírica, los que tanto dijeron a los murales, pues en ellos se hacían la crónica de las actitudes y los acontecimientos de su época para un gran público.

En el mundo del ingenio fantástico de la caricatura del siglo XIX, Posada creó un nuevo tipo de imagen visual muy simple, condensada y dramática. En algunos casos utilizaba recursos similares a los empleados en sus primeras caricaturas, como en “La metamorfosis de Madero”, en que comenta la súbita ascenso al poder del nuevo presidente. Después transformó la tradicional figura de la “calavera”, a la que ya le había dado múltiples usos, en una serie de imágenes directamente relacionadas con la Revolución. En una de estas últimas estampas que hizo para la *Calavera Revuelta*, introdujo una calavera que da palos, hordas de civiles atrapados entre soldados que pelean y que podrían representar tanto la guerra civil como una invasión extranjera.

Utilizó muchas veces fotografías de la revolución para inspirarse y crear imágenes como: el descanso del zapatista, el adiós de los soldados, la soldadera, el recluta o el escuadrón de fusilamiento.

Para los muralistas, que buscaban la manera de implicarse directamente con el México revolucionario y de crear un arte popular, Posada ofrecía una fuente visual única y sin paralelo.

Quizá Posada no tuvo la intención de subrayar la división de clases sociales, el contraste de los peones con sus grandes sombreros de palma, y las clases altas con sus sombreros de copa, pero es fácil darse cuenta de cómo los muralistas podían utilizar sus imágenes en ese sentido, y hasta que punto Posada pudo apoyar sus ambiciones para la creación de un arte popular.

## Diego Rivera

*Un dibujo no aumenta ni disminuye los méritos literarios de un texto, su función es dialogar; en todo caso el dibujo ha de ser un intermediario entre el lector y el texto, sin tomar partido, aunque ha de ocupar un sitio de preferencia o cuando menos de igualdad con el texto; esta paridad dignifica la parte escrita y reivindica al dibujo de cualquier servilismo.(6)*

Sometido a diferentes juicios por los especialistas, Diego Rivera ilustrador sale aprobado y triunfante, ya que supo dibujar con síntesis y fuerza interpretativa; por que dijo justamente aquello que quiso decir; porque elaboró composiciones armónicas de atractivo carácter, sin dejar a un lado lo fascinante y asombroso; porque cuando fue necesario ilustró con mucho detalle, aunque casi siempre dibujó de manera muy sencilla conceptos complejos con líneas simples, escogía lo importante y dejaba a un lado lo superfluo. *Contaba su hija Ruth que a Rivera no le importaba que lo visitaran; le hablaran o le hicieran entrevistas mientras pintaba; pero no toleraba presencia alguna a la hora de realizar una ilustración (7)*

6 Tíbol, Raquel *Diego Rivera ilustrador*, SEP, Ciudad de México, 1986 p. 2

7 *Ibid.*, p. 5

La ilustración más temprana de las conocidas hasta ahora corresponde a la carátula de los tres últimos números de la revista *Savia Moderna*, de muy corta existencia, en donde sólo se publicaron cinco números entre marzo y julio de 1906.

En el corto tiempo de esta colaboración Rivera tenía apenas 19 años de edad, pero ya tenía una presencia notoria en la vida cultural capitalina, documentada en *Savia Moderna* no sólo con el dibujo simbólico-mexicanista de la carátula, sino también con reproducciones de 2 paisajes pintados por él: “Marina” y “El puerto de Veracruz”, y con un retrato al carbón que le hizo Francisco de la Torre, sentado frente al caballete con una pipa vacía en la boca.

El directorio inicial de *Savia Moderna* da una clara idea de la importancia que sus fundadores (Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón, directores, y José María Sierra, secretario de redacción) dieron a las artes visuales, ya que en sus filas contaba con la participación de grandes ilustradores, fotógrafos y diseñadores.

Pero quizá hasta antes de 1921 toda la obra de dibujo del maestro Rivera, siendo de muy alta calidad, no sea sino un antecedente de lo que vendría después.

Habiendo aceptado la invitación del rector de aquel entonces de la Universidad Nacional Autónoma, José Vasconcelos, a través de J.Pani para regresar a México e iniciar la decoración de los edificios públicos con murales, al estar ya en México, Diego Rivera propuso y finalmente obtuvo del ingeniero Pani tiempo y un poco de dinero para realizar un viaje a Italia que sería fundamental para su obra posterior. En este viaje Diego vio de todo, pero se interesó especialmente en la pintura de mosaicos bizantinos. Rivera estudiaba cuidadosamente lo que los antiguos artistas habían hecho para decorar los muros, estudió especialmente la obra de Paolo Uccello. Y justamente en esta época comienza a practicar otra clase de dibujo absolutamente novedoso y que vendría siendo un dibujo muy “Riveriano”, sin demeritar sus anteriores trabajos.

Algunos de los dibujos italianos, especialmente los copiados de obras de Uccello, muestran gran cuidado en el acercamiento de la obra copiada. Pero aún en esos casos Diego tiende a un trabajo sintético, a una reducción de la obra, a simplificarla de manera esquemática. Esta es una de las características de sus dibujos. En este viaje a Italia capta con gran rapidez lo esencial de una obra, ya que no tendría tiempo de contemplarla por largo rato, dadas las limitaciones de tiempo y de dinero y su promesa de regresar a México, donde después realizaría un viaje por la república mexicana acompañado por el rector José Vasconcelos. Por eso no se puede negar que en los dibujos

italianos y los del viaje por la república está claro el estilo de sus primeros murales.

Los cambios en la historia del arte se suelen registrar a partir de la pintura o la escultura. Podría hacerse la historia de los procesos siguiendo ese quehacer “secreto o secundario” que es el dibujo, en el caso de Diego Rivera este sistema revela muchas cosas, entre estas, un crecimiento muy grande hacia un estilo totalmente personal.

La academia tradicional daba por hecho que podía haber muchos estilos para pintar, pero que la forma de dibujar es sólo una. Ahora se sabe muy bien que el dibujo es absolutamente personal y siempre se refiere a la personalidad del artista. Se podría entender una historia del arte a partir del dibujo, no entendiéndolo de acuerdo a los medios pictóricos, sino comprendiéndolo autónomamente y como principio de lo que después será una pintura. Este el caso de Rivera.

Desde su regreso a México la obra dibujística de Diego presenta dos facetas, sino es que tres, una diferente de otra, pero complementarias. Uno de ellos es el apunte de la realidad inmediata, que después el artista trabaja en dibujos más elaborados que a veces resultaban en proyectos de cuadros o murales. Otra es el dibujo como instrumento de trabajo tradicional necesario; Rivera partía de dibujos de cuidadosa y sabia composición fundamental (como los del anfiteatro Bolívar o los del estadio de Ciudad Universitaria); al mismo tiempo realizaba dibujos preparatorios para los murales como en el caso de los bocetos para los murales de Chapingo o los de Detroit. Otra vertiente y de mayor importancia en los años veinte y treinta es el dibujo independiente para ilustración; todavía este con dos vertientes: el incidental, utilizado para acompañar algún texto, y el dibujo de ilustración concebido como una obra en sí misma.

En su época madura, la novedad y la modernidad se relacionan con su capacidad para sintetizar y reducir a lo medular. Se piensa que en un gran artista su personalidad es más visible a la hora de dibujar que en la obra plástica ya terminada; esta afirmación apareció en el siglo XVI en la época manierista. Es por esto que se comienzan a recolectar los dibujos de los grandes maestros, catalogados anteriormente como instrumentos desechables y de poca importancia, y a partir de entonces vistos, desde su modesta realización, como lo más próximo al creador, como algo en lo que más directamente el plasma su personalidad, así sucede con Diego Rivera, sus apuntes del natural, sus dibujos primarios contienen la esencia de su estilo. A partir de aquí ya no importa sólo su obra y su desarrollo personal como artista, sino que siempre va de la mano y en dialogo constante con lo que pasa a su alrededor: las luchas de los gobiernos producto de la revolución, dentro o fuera del Partido Comunista, y con la solidaridad con las causas obreras y campesinas. Este aspecto de su personalidad lo convierten en uno de los

hombres que ayudaron a crear otro México, es visible en sus murales y en sus dibujos, muestra de ello son las ilustraciones de libros como *Los de abajo* de Mariano Azuela, los dibujos realizados para las revistas destinadas al magisterio y publicadas por la Secretaría de Educación Pública, o las series para organizaciones obreras y campesinas; en estos casos su dibujo adquiere una forma didáctica, es un objeto creado para enseñar, mostrar, y hacer propaganda. En los dibujos de este tipo Rivera muestra cómo entiende el quehacer de un artista y su compromiso con la realidad que vive. En este caso el trazo es sintético, simple, responde a la necesidad didáctica.

La pasión que Diego tenía por los objetos prehispánicos está relacionada con su evolución dibujística. El dibujo es la mejor manera de conocer un objeto, al hacerlo así, el artista asimilaba el tipo de formas del maravilloso mundo prehispánico. Pero también el dibujo es análisis intelectual.

*Muy imaginativas llegan a ser las ilustraciones para el Popol-Vuh, impregnadas todas con la gran imaginación "Riveriana" a la altura del relato y también del mítico mundo maya. Prácticamente todas son excelentes por la interpretación que les da, es un gran acierto en cuanto a forma y colorido, también gozan de una gran unidad de conjunto.*(8)

Se piensa que esta obra literaria amerita ser traducida al español que por desgracia nunca se ha concretado, ya que sólo existe una edición en japonés con las ilustraciones del artista. Este podría ser un gran homenaje para el genio gráfico de Diego Rivera.

El estilo de las cinco láminas que ilustran *La Tierra del Faisán y el Venado*, de amplios y elegantes trazos, recuerda el apego que el artista tiene por la tradición pictórica de occidente que se inicia en Florencia en donde lo pictórico se somete a lo lineal. Se puede ver el estilo "abarrocado" en cada una de las láminas en las que sobresalen los cuerpos y las cabezas de los indígenas, las bellas y decorativas plumas de los faisanes y los tocados, con los que el artista mexicano adorna las páginas y las convierte en un deleite visual. La sencillez de las siluetas de los venados contrasta con el sentido ornamental con los que los ha dotado el ilustrador.

Diego Rivera entra en la cultura mexicana por los diferentes aspectos en los que participa con sus ilustraciones; política, literatura, recreación del mundo indígena antiguo, la divulgación de las artes populares, las artesanías y el folklore. Así como también por el aprecio de los intelectuales de esa época que lo llamaron para que colaborara con ellos.

8 *Ibid*, p.8

También por la variedad en cuanto a los temas, las soluciones, tratamientos figurativos, el cambiante estilo personal, la necesidad de expresión y la gran responsabilidad de sus bandas en la parte inferior que parecen sostener la escena y que aprovecha para conjuntar elementos de vida y muerte.

Joseph Renau Berenguer

Joseph Renau nació en Valencia en 1907.

Estudia Bellas Artes en esa misma ciudad entre 1919 y 1925. Se dedica al cartel publicitario y en los años 30 trabaja para revistas como Estudios, Taula de Lletres Valencianes, Cuadernos de Cultura, etcétera.

En 1931 se afilia al Partido Comunista de España y funda la Unión de Escritores y Artistas Proletarios en 1932 y la revista Nueva Cultura, la cual tiene vida entre 1935 y 1937.

Durante la guerra antifascista realiza carteles de propaganda a favor de la República Española.

En 1936 es director general de Bellas Artes, presidente del Consejo Español del Teatro y director de propaganda gráfica del Estado Comisariado General del Mayor Central.

Se le encomienda la tarea de salvaguardar el patrimonio artístico nacional durante la Guerra Civil.

Con motivo de la realización del Pabellón de España en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París, en 1937, encarga a Picasso la realización del Guernica.

En Enero de 1939, junto con otros miles de personas, tiene que cruzar la frontera hacia Francia, al ser tomada Barcelona por las tropas fascistas.

Es internado en el campo de refugiados d'Argelers y consigue un visado para México en Mayo de 1939.

En este país trabaja para revistas españolas en el exilio.

Al tiempo que colabora con David Alfaro Siqueiros, a quien había conocido dos años antes en su ciudad natal. Renau colaboró con el muralista mexicano en la obra Retrato de la Burguesía, realizada en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Para este proyecto elaboró el material documental fotográfico y los estudios de fotomontaje. Su trabajo en México también consistió en varias series de fotomontajes que en muchos casos eran

trabajados de manera complementaria con la técnica de aerógrafo cuyo tema era la crítica al estilo norteamericano de vida. Continuando esta línea de trabajo con pocas variaciones, Renau también trabajo realizando carteles para el cine en nuestro país, en poco tiempo la industria cinematográfica de México se convirtió en la más importante de habla hispana. Con ese inicial éxito capitalizado en todo su potencial, en México se desarrolló un “star system”, semejante al que funcionaba en Hollywood, con influencia en toda Hispanoamérica, zona en la que los nombres de Tito Guízar, Esther Fernández, Mario Moreno Cantinflas, Jorge Negrete o Dolores del Río, en su primera etapa, y Arturo de Córdova, María Félix, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Germán Valdés, Tin Tan o Silvia Pinal, entre tantos otros, ya significaban una garantía del éxito taquillero. Desde ese entonces, en la denominada por varios especialistas como Época de Oro del cine mexicano, en el diseño del cartel también se vivió una etapa dorada, en la cuál Renau formó parte importante. Sus autores, ciertamente, contaron con más factores a su favor para la realización de su trabajo; fueron implementando, sin un código o patrones o líneas de trabajo predeterminados, una serie de características similares.

Produce también obras propias como los murales del Casino de Cuernavaca.

En 1958 deja México para instalarse en Berlín Oriental (República Democrática Alemana) donde sigue su trabajo, realizando murales y fotomontajes, de esta época son Fata Morgana USA - 1967 y The american way of life - 1977 en donde evidencia las contradicciones del sistema capitalista norteamericano utilizando imágenes publicitarias, paradigma de aquel sistema.

Aunque nunca deja de residir en Berlín, realiza varios viajes a Valencia a partir de 1976.

En 1978 lega su obra a la Función Josep Renau, que en estos momentos se encuentran depositados en el IVAM.

Muere en Berlín en 1982.

Eduardo del Rio, "Rius"

El dibujante (Nacido en Zamora, Michoacán en 1934), deseó cambiar el mundo desde su tablero de dibujo. En el México ultra patriarcal dibujó historietas atractivas con las mujeres que gozaban de energía y de placer en la cama. En una cultura que consumía carne predicó las virtudes del vegetarianismo. En México, una de las de naciones mayormente católicas habló sobre el significado del ateísmo. Y, en el auge de la discusión histórica entre el capitalismo y el socialismo, él simplificó para las masas de América Latina, las enseñanzas de los principales profetas izquierdistas del mundo. Así, Rius se convirtió en una celebridad renuente.

Curiosamente, hace cincuenta años, trabajaba como telefonista en la funeraria Gayosso de la Ciudad de México, cuando -en una tarde de ocio- el director de la revista Ja-Ja lo encontró dibujando muñequitos, y una semana después ya estaba publicando. Era el año 1954 y a la fecha Rius es el único caricaturista mexicano que ha publicado innumerables libros en los que igual cuestiona irreverente a la Iglesia, al sistema político mexicano y a los gobiernos opresores.

El autor de *Los supermachos* admite que su apuesta ha sido una: que los lectores piensen y tomen conciencia sobre los problemas políticos y sociales de la actualidad.

Pero si la biografía de Rius está llena de zonas tenebrosas, su carrera llega a ser luminosa, tanto por su calidad, como por su cantidad, pues se convirtió en uno de los caricaturistas más importantes de la historia de nuestro país. En los años sesenta y setenta publicó dos revistas de historietas que son punto de referencia obligado en la historia de la caricatura, de la historieta, del periodismo y hasta de la sociología nacionales: *Los supermachos* y *Los agachados*. Además ha publicado más de cien libros (según sus cuentas, son 135 títulos). Esto último es particularmente notable si se toma en cuenta que dicho autor apenas y terminó la primaria.

Se dice que Rius es un hombre que tiene gusto por su vocación, pero la verdad es que es un hombre que tiene un gusto por la provocación; sus reiterados embates contra los valores establecidos de este país han hecho mella a diversos iconos (desde la virgencita hasta al presidente), prejuicios (tanto políticos como religiosos o culinarios) e instituciones nacionales (desde la iglesia hasta el PRI), y han contribuido a que la sociedad sea un poco más tolerante, crítica y libre. Carlos Monsiváis afirma en algún momento que: "No es fácil captar hoy lo que Rius significó en la sociedad civil mexicana de los

sesenta. Por sí solo amplía el espacio y las reglas del juego de la libre expresión y asume —en forma aislada y por lo mismo más visible—, demandas de un sector crítico y democrático ansioso de respiraderos y salida Rius no teme al estereotipo; está seguro que la polémica lo vivificará.” Por otra parte, su más reciente libro: *Las glorias del tal Rius* hace un breve recorrido por la odisea provocadora del dibujante y permite reconstruir cuánto ha influido este artista en el periodismo, la cultura, la ética, la política, la religión y hasta los hábitos alimenticios del mexicano. Una buena parte de la educación colectiva mexicana está allí; muchos de los debates importantes de las últimas décadas de nuestro país nacieron en algunos de los textos que reseña este último libro suyo y la gama de temas que abarca su bibliografía es tan vasta que parece imposible que sea obra de un solo individuo: va desde la divulgación del marxismo, hasta la enseñanza del dominó, desde la herejía hasta el vegetarianismo (incluso este nuevo libro contiene poemas). Rius tiene la libertad y la habilidad para poner el dedo en la llaga de los prejuicios dominantes de su tiempo (el anticomunismo de los años sesenta, la mochería, el machismo, el nacionalismo chato, etcétera). Algunos de los puntos de vista del autor suelen provocar, con razón, debates ríspidos, sin embargo, es grande su capacidad para criticar sus propias posturas y revisar los prejuicios e ideas fijas que él mismo defendió en algún momento. Es un hombre político que evoluciona gracias a su capacidad crítica: durante la guerra fría defendió al régimen stalinista de la Unión Soviética y a la revolución cubana, pero luego reflexionó sobre la vida y obra de Trotski, se volcó sobre la Perestroika y, sin abandonar sus ideales socialistas, terminó por criticar el stalinismo y el castrismo modernos

Su coherencia crítica sorprende; su evolución política mantiene un carácter ético refrescante. Rius parece un filósofo de la ilustración francesa pero nacido en San Garabato. Su amigo Óscar Chávez cantaba unos versos que bien podrían describir a Rius, ya que describe a un personaje con “físico retórico y poético, astrónomo filósofo y científico / sin duda soy el hombre más prolífico / que en el mundo puede haber”.

Rafael Barajas.

Rafael Barajas “El Fisgón” Nació en la Ciudad de México en 1956. De profesión arquitecto, corrigió sus pasos para dedicarse al digno oficio de la caricatura política. Cartonista del diario *unomásuno* de 1980 a 1984, del diario *La Jornada* de 1984 a la fecha. Codirigió las revistas *El Chahuistle* y *El Chamuco*. Coautor de los libros “El sexenio me da risa”, “El sexenio me da pena” y “El sexenio se me hace chiquito”, y autor de “Me lleva el TLC”, “Hacia un despiporre global de excelencia y calidad”, “La historia de un país en caricatura”, “Caricatura de combate 1829-1872”, entre otros. En 1987 recibió el Premio Manuel Buendía de Periodismo Joven; en 1999, el Premio Nacional de Periodismo y actualmente goza de la prestigiada Beca Guggenheim. También se ha dedicado a la pintura y la curaduría.

Fabrizio Vanden Broeck.

Formado como diseñador en México y en Suiza, se dedica desde mediados de los años ochenta a la ilustración tanto como editorial como de libro infantil, al dibujo, la enseñanza del diseño, en la Universidad Autónoma Metropolitana en México, y recientemente a la gráfica y la pintura. En México a participado en exposiciones en los museos Carrillo Gil, Franz Mayer, en la casa del poeta Ramón López Velarde, y La Casa del Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana, entre otros foros. Su trabajo fue seleccionado para el catálogo de Ilustradores Latinamericanos en 1991. Fuera de México ha expuesto en la Feria del Libro de Bolonia, Italia (1992), en el Centre da Art Santa Mónica, Barcelona, España, (1992), en el Art Forum de Tokio, Japón, (1993), y en el Bienal de Ilustración de Bratislava, Eslovaquia, (1997). Su obra fue seleccionada para la exposición “The original Art”, organizada por la Society of Illustrators de Nueva York, Estados Unidos en 1993. En Marzo de 1998, presentó su primera exposición individual en el Museo José Luis Cuevas de la Ciudad de México. Una pieza suya fue seleccionada para representar al museo José Luis Cuevas en el día internacional de los Museos, el 18 de mayo de 1998. Dos piezas suyas fueron seleccionadas para la 4ª Bienal de Monterrey (1999) en la sección de pintura. Es colaborador del periódico *Reforma*, del *New York Times*, así como de la revista *Letras Libres* donde además funge como editor en el área de ilustración. Ha recibido importantes reconocimientos tanto en México como en el extranjero; de estos destacan el 2º premio en el Noma Concours of Illustration organizado por el Asian Cultural Centre for UNESCO, en Tokio Japón y el hecho de que por seis años consecutivos, ha recibido El Excellence Award for Illustration, otorgado por la Society of Newspaper Design, así como el Silver Award en 1999 por su

trabajo en el suplemento Enfoque del periódico Reforma. En 2000 ganó el premio Utopía convocado por Fundalectura en Colombia para ilustrar el texto que García Márquez leyó en su discurso de aceptación del premio Nobel y fue seleccionado para la lista de honor de Ibbey, selección bienal de los mejores libros publicados para niños en el mundo, en la categoría de ilustración. También ha trabajado para el Fondo de Cultura Económica, en la colección de Historias de México ilustrando historias como “El preso”, “El Tombuctú”, “Una campana para San Miguel” y “Las montañas de plata”.

Heraclio Ramírez Nuño.

Nació en 1949 en el Distrito Federal. Hizo estudios profesionales de pintura y escultura. Desde 1980 es profesor de la E.N.A.P en materias de ilustración, técnicas de pintura y mural. Ha obtenido varios premios, menciones honoríficas nacionales y una distinción internacional en las disciplinas de dibujo, pintura, ilustración, cartel y diseño gráfico. Actualmente ejerce como ilustrador para varias empresas y revistas como National Geographic.

Andrés Sánchez de Tagle.

Es pintor y grabador mexicano. Sus ilustraciones por computadora han marcado una línea innovadora en el panorama de la ilustración en nuestro país.

Felipe Dávalos.

Nació en México. Sus ilustraciones son reconocidas internacionalmente. Colaboró en innumerables proyectos editoriales y ha realizado exposiciones individuales en México y en el extranjero.

## 1.2 LAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN.

### Carboncillo.

*El uso del carboncillo es muy común por que es muy sencillo de manejar, es rápido y muy sensible, proporciona libertad a quien lo utiliza ya que los errores pueden integrarse al dibujo o borrarse con mucha facilidad. (9)*

Los carboncillos se hacen carbonizando a altas temperaturas las ramitas de eucalipto o sauces en recipientes herméticos. Hay carboncillos de diferentes tipos: delgados, medianos y gruesos de sauce, lápices, barritas comprimidas, etcétera.

Cualquier papel de buena calidad sirve para dibujar al carboncillo. De todas formas, con los papeles más finos y los más rugosos se consiguen excelentes resultados.

Si se quiere usar goma de borrar, el papel a escoger tendrá que ser muy fuerte para resistir este proceso.

Para el ilustrador es de suma importancia “fijar” el carboncillo en el papel para que la imagen no se emborrone o manche con el mismo material. Los fijadores que más se usan son las soluciones diluidas de almáciga o laca que venden en aerosoles y que se pueden encontrar en los comercios.

Es también muy útil y práctico tener algunos difuminos de papel para hacer sombras y una goma maleable. El carboncillo suele emplearse para hacer bocetos, pero también es un medio muy expresivo para realizar obras completas de gran calidad y realismo.

El carboncillo es una técnica extremadamente sencilla cuyas aplicaciones son amplias; es esencial relajar la mano antes de comenzar a trabajar, esto es importante por la gran fragilidad de las barritas de carboncillo. Este material sirve básicamente para trazar líneas y crear valores, y los métodos empleados para llevar a cabo ambas cosas son distintos. Se trazan diferentes líneas tomando los carboncillos de distintas formas en relación con el papel y cambiando la presión ejercida sobre el mismo.

Se pueden crear efectos sutiles en los tonos aprovechando el grano del papel.

El sombreado se hace con los dedos o con un difumino de papel, que también es muy práctico. Los efectos de luz se crean al final borrando con la goma o simplemente dejando el papel intacto.

9 Slade, Catherine, Enciclopedia de técnicas de ilustración, ACANTO, Madrid, 1998, p.25

## Gouache

Esta pintura resulta excelente para pintar áreas extensas de colores planos. Además, se puede trabajar encima una vez que se ha secado, lo que permite añadir efectos y formas. Se aplica en capas muy diluidas o en capas más gruesas y opacas, de oscuro a claro. El gouache suele ser la técnica escogida en aerografía ya que el pigmento se pulveriza finamente.

El gouache es más denso y más flexible que la acuarela, contiene más adhesivo y posee pigmento blanco, que si se da en una alta proporción convierte a este medio en opaco. Lo que determina la calidad, y por consiguiente el precio, de las diferentes marcas es la calidad del pigmento. La textura del gouache es suave, por lo que la producción de las obras realizadas con este medio no presenta dificultades. Dada la naturaleza opaca de esta pintura, se puede pintar sobre papel de colores así como sobre toda una gama de cartulinas más gruesas de las que se emplean en acuarela, los pinceles suelen ser los mismos que se utilizan en la acuarela.

El gouache esta considerado el medio más fácil de dominar. Se puede trabajar encima, con mas facilidad todavía que con las acuarelas, aplicando delgadas capas; o bien cubriendo capas más densas opacas, de oscuras a claras, similar a la técnica de los acrílicos o en la pintura al óleo. Para oscurecer colores se superponen capas del mismo color con menos agua. Si, por el contrario, se desea crear zonas de color pálido, se aprovecha el blanco del papel-como pasa con la acuarela-, que se mostrará bajo las aguadas finas, o bien se añade color claro a la mezcla superponiéndolo a la capa oscura anterior.

El gouache es más soluble que la acuarela una vez seca; es mas fácil de modificar y mezclar las capas aplicando otras; así mismo, es posible superponer capas más opacas sobre transparentes y al contrario.

## Lingrabado y xilografía

El lingrabado y la xilografía son dos ejemplos de la impresión en relieve, por cierto, el método más antiguo de impresión. La impresión en relieve consiste en recortar la superficie de una tabla o matriz de madera, o linóleo, la tinta se aplica a esta superficie con un rodillo y se saca la impresión.

El mismo tipo de herramientas sirven para grabar en madera y en linóleo, sólo que las que se utilizan para madera tienen que ser de metal. La madera usada como soporte está cortada en el sentido de la fibra. Casi todos los tipos de madera resultan adecuados, desde la de los árboles frutales hasta el contrachapado, pero se comportan de diferentes modos y la imagen final es distinta dependiendo el tipo de madera del que se trate. El mejor linóleo es el

más resistente y grueso y cuya parte trasera es de yute. El linóleo se corta mejor si se calienta antes. El papel que se recomienda para imprimir en relieve es el absorbente y delgado, preferentemente de algodón. Otros materiales necesarios son tinta para imprimir, una cuchara o rodillo.

La gran calidad expresiva de estas dos técnicas las hace adecuadas para realizar todo tipo de ilustraciones, sobre todo en libros, periódicos y revistas. En el caso de ediciones limitadas, la ilustración puede imprimirse manualmente, la matriz de madera es mucho más resistente y durable que la de linóleo.

En ambas técnicas, primero se dibuja en la superficie del bloque y se corta y se tira la madera que sobra, de modo que la imagen deseada conforma la superficie de impresión. Las zonas que quedan en relieve son las que se entintan. Se aplica la tinta con un rodillo de goma y se coloca una hoja de papel encima, no es necesario tener una prensa para imprimir, sino que las imágenes se imprimen igual de bien si se frota sobre la superficie un utensilio que sirva para estampar, como una cuchara de madera por ejemplo.

Pastel.

Hay dos tipos de pasteles, el pastel al óleo y el pastel seco. Las técnicas que se emplean con ambos son parecidas, sólo que con el pastel al óleo se utiliza trementina o aguarrás como disolvente.

La diferencia entre los pasteles al óleo y los secos no sólo radica en la composición, sino también en la textura: mientras que los primeros son cerosos y producen trazos más oscuros. Los otros son más claros generalmente. Cualquier tipo de papel sirve para pintar con pasteles, aunque existe papel especial que se vende en varios tonos y que tiene una cara rugosa y otra fina, el Fabriano por ejemplo, o el Canson. Con los pasteles al óleo se puede pintar sobre papel de lija de grano medio, pero no se puede difuminar con los dedos.

Existen tres tipos de pasteles secos. En primer lugar, los pasteles blandos, que poseen una alta proporción de pigmento en relación con el aglutinante y, por tanto, una rica textura y colores brillantes pero tienen el inconveniente de romperse con facilidad por su textura quebradiza. Después están los pasteles duros, que son más resistentes porque poseen más aglutinante. Y por último, los lápices de pastel, que están recubiertos de madera y son más limpios y fáciles de usar, aunque los resultados que se consiguen con ellos son diferentes, *los trabajos realizados con los pasteles tienen, naturalmente, que ser fijados pues si no se hace así existe el peligro de que se desdibujen o se emborronen. Desgraciadamente al fijar el dibujo se modifica la*

*aterciopelada superficie de los pasteles, sobre todo si la fijación es excesiva.* (10)

Los pasteles son muy utilizados para realizar imágenes expresivas, pero no se recomiendan mucho para hacer detalles.

Una de las formas para trabajar los pasteles al óleo consiste en superponer capas de colores diferentes, así se puede hacer que aparezca el color de base raspando los colores de encima, es de gran ayuda agregar trementina con un pincel para diluir los tonos y así dar claroscuros.

### Plumones o rotuladores

La técnica usada para utilizar plumones es parecida a la de la acuarela. La intensidad de los tonos y colores se consigue aplicando capas, mientras que en las zonas más claras se deja el papel en blanco. Los colores se superponen de igual modo que se hace con la acuarela para crear valores más oscuros y mezclar colores.

Hay dos tipos de rotuladores: los fabricados con disolventes al agua. Existen plumones con puntas de todas las medidas y formas que producen líneas de diferentes grosores. Los plumones elaborados con disolvente suelen ser tóxicos, es por esto que se tiene que trabajar en un lugar con buena ventilación. Con el fin de hacer que duren más los rotuladores, conviene asegurarse de que el tapón esté bien colocado. Si vemos que el plumón está a punto de gastarse, se puede aplicar en el centro del fieltro (punta), diluyente de cola y así durará lo doble de lo normal.

Los plumones o rotuladores resultan muy adecuados para hacer bocetos o composiciones previas, representar las primeras ideas, story boards y para hacer ilustraciones relacionadas con la moda y la arquitectura. Además, se han convertido en el medio más común para hacer bocetos en los estudios de diseño y en las agencias de publicidad. En cuanto a la informática no ha conseguido reemplazar esta forma de representación, sino que ambos medios se utilizan combinados: la imagen elaborada a mano es escaneada para ser manipulada en la computadora.

Casi todo el mundo ha dibujado desde la infancia con algún tipo de plumón, por lo que es una herramienta con la que se sienten muy familiarizados. Particularmente con este material se pueden hacer trazos con mucha espontaneidad y libertad, pero hay que ser conscientes de hay que tener seguridad al utilizarlos pues la tinta generalmente no se borra.

10 Mayer, Ralph *Materiales y técnicas del arte*, Blumer, Ciudad de México, 1989, p. 162

## Ilustrar por computadora

Muchos ilustradores que deciden usar la computadora y que han trabajado con varios medios tradicionales comprueban finalmente que la ilustración por computadora no es tan diferente. Aunque en un principio pueda ser un poco complicado para quienes están acostumbrados a los métodos tradicionales, muchos de los programas de dibujo y pintura tienen las mismas herramientas que se usan siempre, como la aerografía, el dibujo a lápiz, o las opciones de pintar y colorear, todas estas herramientas evolucionan a gran velocidad pues los paquetes de software se actualizan día con día, surgen nuevas aplicaciones y las antiguas van quedando obsoletas.

Una de estas aplicaciones es la opción de modificar las capas, que consiste en editar e incorporar efectos a una capa, en el caso de que se trabaje con más de una, sin alterar el resto de la imagen, a estas capas se les llama comúnmente como mascarillas y con esto no se altera el resto de la imagen. También se pueden utilizar filtros que sirven para crear una variedad muy grande de efectos con el mínimo esfuerzo, como ondas, grietas, relieves o difuminados. Existen tres herramientas que no pueden faltar para realizar ilustraciones por computadora: un ordenador personal, programas y un aparato para escanear el material que formará parte de la ilustración. Es conveniente contar con un buen escáner para obtener la mejor calidad posible en el trabajo, sobre todo por la definición que este pueda tener.

Una imagen hecha por computadora suele crearse a partir de un conjunto de imágenes con las que se trabajara, las fotografías personales y las imágenes que se encuentran en libros resultan muy útiles. Una vez que se recogen estas imágenes y teniendo un escáner, el siguiente paso es guardarlas en el disco duro de la computadora. Es el momento de comenzar el proceso creativo usando todas las herramientas y efectos que se tengan en el programa. La composición es el factor principal para crear una buena ilustración.

## Lápices de color

El resultado de aplicar cualquier pigmento depende de la rugosidad y la textura de la superficie. El medio más simple para ejecutar esta técnica son los lápices de color o de grafito. Si se varían los ángulos y la presión ejercida sobre la superficie, con lápices de distintos colores se producen distintos trazos lineales. Estos lápices también pueden usarse en técnicas de efecto visual como el punteado y el rayado, que pueden combinarse. El papel texturado también influye en el resultado final del dibujo.

Los lápices de color se compran en estuches sueltos, la dureza y la textura dependen del fabricante, de modo que conviene probarlos antes de adquirirlos. Existen colores solubles al agua cuyo uso amplía la gama de aplicaciones de esta técnica.

Lo más característico de los lápices de color es su versatilidad, lo que los hace ideales para representar todo tipo de imágenes y plasmar toda clase de ideas. Se trata de una técnica ampliamente utilizada en la ilustración de libros de cocina, en postales de felicitación así como para realizar imágenes que deben ser rápidamente identificables.

Los lápices de color resultan un medio muy adecuado para el principiante porque que son fáciles de usar. Además se pueden combinar con otras técnicas y permiten lograr un estilo ilustrativo convincente con cierta rapidez.

El dibujo básico se realiza con lápiz de grafito y no con colores, ya que son difíciles de borrar. Si son demasiado duros, se corre el riesgo de dejar marcas en el papel que estropeen la imagen y forman líneas blancas en áreas sólidas de color. Si se desea crear una gama de tonos, debe variarse la presión ejercida sobre el papel o superponer colores con el fin de crear una combinación

visualmente efectiva. Es importante ir aplicando los colores poco a poco, uniformemente, y teniendo en cuenta que se llega a un punto en que el papel no admite más pigmento.

## Aerografía

Los aerógrafos son pistolas que mediante aire comprimido pulverizan la pintura. Se usan para conseguir detalles muy definidos o para colorear áreas muy extensas. Las imágenes que se pueden conseguir con esta técnica pueden llegar a ser tan realistas que parecen fotografías y se crean aplicando cuidadosamente capas de pintura utilizando diferentes técnicas de enmascarillado para evitar que la pintura llegue a ciertas zonas.

En el mercado existe gran variedad de aerógrafos que sirven para realizar técnicas diferentes. Los aerógrafos estándar son adecuados para colorear uniformemente áreas extensas o para conseguir gradaciones de valores.

Cuanto más detallada y delicada sea la obra, más caro es el aerógrafo que hay que utilizar. La pintura entra en la boquilla del aerógrafo por succión o por gravedad. Normalmente vienen provistos de un compresor de aire, aunque si resulta demasiado caro pueden usarse latas de aerosol de aire comprimido en su lugar. El compresor produce un flujo constante y ajustable de aire, lo que permite aplicar pintura pulverizada de manera uniforme.

Se debe usar siempre una mascarilla o una careta antiguas con el fin de no respirar las partículas de pintura que se acumulan en el aire.

Proteger ciertas zonas de la superficie forma parte de la técnica de la aerografía, de modo que hay que adquirir una película para hacer mascarillas, fluido de látex y película autoadhesiva.

El aerógrafo puede utilizarse con acuarelas, acrílicos, tintas o pinturas al óleo, siempre y cuando éstas no tengan grumos que obstruyan su boquilla.

Últimamente, la aerografía ha perdido popularidad en favor de otros medios más expresivos. No obstante, sigue resultando de gran utilidad para el ilustrador. Las ilustraciones realizadas para la industria de los automóviles y las motocicletas se han elaborado tradicionalmente con esta técnica, que resulta muy útil para colorear fondos y dar brillo y sombras a obras realizadas con pinceles.

### Pintura acrílica

Los acrílicos son pinturas que se diluyen con agua que sirven para imitar los efectos conseguidos con óleos tradicionales y acuarelas. Se emplean tanto en las técnicas opacas, que van del oscuro al claro, como en las transparentes, del claro al oscuro.

Tanto los pinceles sintéticos como los de cerda resultan adecuados para aplicar acrílicos. Los pinceles de cerda son más caros pero su duración es mucho mayor por que tardan más en espesarse. Las pinturas acrílicas pueden utilizarse en casi todas las superficies: papel, cartón, tablas, plástico o metal. Existe una gran variedad de sustancias para conseguir diferentes efectos: el médium brillante aumenta la transparencia del color, produciendo un acabado brillante, que resulta muy adecuado en las veladuras, el médium mate también aumenta la transparencia, pero hace menos flexible al acrílico.

Los acrílicos son cada vez más utilizados como medio para la ilustración porque pueden aplicarse en muchas técnicas y son fáciles de usar, lo que facilita la adquisición de una técnica personal para el ilustrador. Las pinturas acrílicas también se producen bien gracias a la solidez y la claridad de los colores. Existen trabajos realizados con acrílicos en todas las áreas de la ilustración, desde libros hasta anuncios pasando por los dibujos animados.

Ya que los usos de las pinturas acrílicas son tan variados, lleva cierto tiempo dominar esta técnica. A pesar de esto, resulta adecuado para el principiante, puesto que se puede experimentar mucho con el. La forma más común de estas pinturas es el látex plástico o la emulsión vinílica, soluble al agua. Se aplica en finas capas, también se puede aplicar espesamente como un rico empaste como si fuera un óleo. Son más fáciles de usar y más prácticos

porque se secan con mayor rapidez, lo que permite ir poniendo los color tener que esperar tanto. También son más resistentes y flexibles y se adhieren a casi cualquier superficie.

La técnica en tinta china.

El dibujo a pluma emplea distintos tipos de tintas:

La más frecuente es la tinta china, que se fabrica a base de negro de humo disuelto en aceite, de goma arábiga y aglutinantes. Una vez mezclada con agua produce tonos grises. La sepia es una tinta que se obtiene de la sustancia contenida en una glándula del cefalópodo del mismo nombre. Dicha sustancia se diluye en agua en distinto grado de concentración y se le añade goma arábiga. Además de constituir la materia prima del dibujo a pluma, la tinta pincel se usa con tintas puras o diluidas en agua. es también la base de otras dos técnicas de dibujo: el pincel y la aguada.

La aguada se obtiene a partir de tinta china o de tintas de colores, que se diluyen en agua y se aplican con pincel. Las aguadas más frecuentes en Goya son las de tinta parda, pues se prestan muy bien a sus habituales contrastes de luz y sombra. Es frecuente encontrar mezcladas en un mismo dibujo las diversas técnicas. La pluma y la tinta se utilizan para trazar las líneas y las figuras, y el pincel y la aguada para matizar las actitudes y los contrastes. Es importante escoger el papel adecuado. Se recomienda usar un papel fuerte que no se arrugue al aplicársele las aguadas de color liso sobre el que se pueda dibujar a pluma o estilógrafo. El papel fino de acuarela cumple bien con estos requisitos, aunque conviene ir experimentando con diferentes tipos hasta encontrar el que mejor se adapta al estilo. Existen tres maneras de trabajar con esta técnica. La más tradicional consiste en empezar dibujando la ilustración con tinta. Cuando la tinta se seca del todo., se aplican las aguadas, que dan mejor resultado si son suaves, se puede dar más intensidad al color si se aplican capas una sobre otra o si se trabaja húmedo sobre húmedo. Otra manera consiste en aplicar primero las aguadas y después, cuando ya se secaron, agregar el dibujo a tinta china encima. El tercer método es aplicar alternativamente ambos elementos, es decir, en añadir más tinta o color cuando crea necesario. La clave del éxito de trabajar con esta técnica no es otra que la integración del color con la línea. Es bueno experimentar con las aguadas, dejarlas húmedas e irregulares, y hacer que contrasten con las líneas de tinta, anteriormente esta técnica la han utilizado grandes ilustradores como Arthur Rackam y E.H. Shepard.

Acuarela.

*La acuarela es uno de los medios pictóricos más expresivos, esta se distingue por su transparencia y su característica de poder emplearse es muy acuosa, así el pigmento se aplica en diferentes grados de intensidad y el brillo del papel blanco se deja entrever a través de las capas más claras creando de este modo efectos de luz.*(11) Este papel blanco debe ser limpio, libre de aceites e inalterable. Los colores producen mejor efecto óptico sobre papel rugoso, de grano, y quedan mejor adheridos. El color actúa de forma más viva, porque con las pequeñas irregularidades del papel toma el tono aplicando luces y sombras. El papel hecho a mano, Zanders, el papel inglés Watham y el italiano Fabriano, que son calidades muy reconocidas y aprobadas. El papel se tensa sobre el tablero con chinchas o se une con papel engomado a una tabla. En este último caso se humedece el papel por los dos lados, al que se le doblan primero los bordes, se les aplica el papel engomado y se presiona para que quede lo más plano posible.

Hay que cuidar mucho que no quede ninguna partícula de aire en la parte inferior del papel. Los blocks de acuarela son muy prácticos, así como la cartulina ilustración, y tienen la ventaja de que no se tienen que tensar. *Los colores para acuarela ingleses fueron durante muchos años los mejores del mercado, actualmente los productos alemanes compiten con ellos en calidad. En la pintura a la acuarela y con más frecuencia que en otras técnicas de la pintura, se emplean colores inestables; debido a su excelente efecto momentáneo. Así sucede, por ejemplo, con el carmín y las lacas carmín, púrpura, geranio, el rosa italiano, la laca amarilla, el verde vegetal, verde de musgo, además, el azul fijo, azul Delfter, índigo y tinta neutra.*(12)

Se debe dibujar cuidadosamente el contorno con lápices no muy grasosos y no raspar ni tocar mucho la superficie para que el papel no sufra desperfectos y sobre todo para que absorba bien el color. Los dibujantes más experimentados dibujan libremente con el pincel sin necesidad de hacer un dibujo previo. El único diluyente es el agua, lo más libre de cal que sea posible, de preferencia se debe usar agua hervida o purificada. Se puede comenzar aplicando colores muy diluidos o bien, se puede comenzar con sombreados y tonos más fuertes si ya se sabe que es lo que se quiere pintar. Siguiendo los pasos de los maestros holandeses hoy se pinta libremente

11 Ob.cit, p.108

12 Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte.*, Reverté Munich ,.p 231

con acuarela y muchas veces poniendo encima blanco que se puede aplicar sobre seco o sobre húmedo, obteniendo un efecto muy agradable visualmente, la acuarela tiene efectos pictóricos muy luminosos, el atractivo de esta técnica radica en dar tonos de luz ligeros y claros junto con manchas de coloración más fuerte y siempre matizando “el accidente” con el agua para enriquecerla todavía más. Gracias a su versatilidad, las acuarelas sirven para realizar toda clase de obras, desde motivos abstractos de gran expresividad hasta ilustraciones técnicas con detalle, el aspecto de estas obras llevadas a cabo con esta técnica es brillante y delicado, por lo que a diferencia del gouache y el acrílico, no es muy adecuado para elaborar formas sólidas y opacas ya que tiene tonos muy sutiles es difícil reproducirlos con fidelidad en el proceso de impresión, por ello que se recurre a pigmentos artificiales ya que los sistemas de impresión actuales reproducen con más fidelidad.

### 1.3 ELEMENTOS DEL DISEÑO GRÁFICO UTILIZADOS EN LA ILUSTRACIÓN.

Los profesionales que se dedican a la comunicación visual como pintores, diseñadores e ilustradores tienen un gran interés en sensibilizar este signo.

La sensibilización tiene como propósito dar una característica personal visible por la cual la comunicación visual se transforma como signo común y corriente y llega a asumir una personalidad propia.

Dicho signo se puede sensibilizar utilizando diferentes instrumentos sobre el papel o sobre superficies diversas.

*Por ejemplo, un signo hecho con la regla puede llegar a ser frío y mecánico, elaborado con una pluma ya lo es menos, hecho con una plumilla y por tanto con espesor variable lo es aún menos, y luego, hecho con la misma plumilla, pero sobre papel rugoso comienza a ser interesante; hecho con colores pastel sobre papel estraza es aún más expresivo, y así sucesivamente.(13)*

Mediante la experimentación los diseñadores gráficos y los ilustradores consiguen llegar a conocer todas las posibilidades de comunicación visual de un signo para utilizarla oportunamente de acuerdo con sus necesidades y objetivos.

Para Gillam Scott diseñar es un acto humano que se lleva a cabo en todas las actividades cotidianas del ser humano, como: planchar, lavar platos o pintar un cuadro, ya que cada vez que hacemos algo por una razón definida estamos diseñando. Ciertas acciones son no sólo intencionales, sino que terminan por crear algo nuevo, es decir, son creadoras.

13 Munari, Bruno *Diseño y comunicación visual* Gustavo Gili, Barcelona, 1985 pp. 49-40

Dicho formalmente: diseño es toda acción creadora que cumple su finalidad, sin embargo esto plantearía dos problemas 1) ¿Cómo se distingue un acto creador? y 2) ¿Cómo establecer si logra su finalidad o no? Para así poder comprender mejor el diseño.

Se podría decir que para distinguir un acto creador lo podemos constatar cada vez que se produce algo nuevo, hacemos algo porque lo necesitamos ya que forma parte de un esquema humano, personal y social. Todo lo que usamos-ropa, casas, ciudades, automóviles, etc- se inventó para llenar alguna necesidad. Aunque cabe señalar que no solo se tienen necesidades materiales sino también emocionales y espirituales ya que se desea afecto, alegría o felicidad.

El ejemplo del jarrón griego puede explicar y sintetizar muy bien esta clase de necesidades humanas que siempre son muy complejas.

Un jarrón griego se fabricaba por una necesidad: la utilitaria, otra era la económica: trabajo productivo para muchos artesanos, mercaderes, marinos y productos que podían venderse en todo el Mediterráneo a cambio de otros que Atenas necesitaba.

Pero existía un demanda muy grande por dichos jarrones y sigue existiendo hoy para los museos de todo el mundo, y esto es porque por encima de su utilidad, fue y sigue siendo un placer contemplarlos pues éstos estaban adornados con historias de humor, ingenio y elegancia. La mayor parte de su valor radica en que respondieron a necesidades que no eran materiales, se podría decir que llena nuestra necesidad de encontrar alegría y honestidad en nuestras tareas y en el producto del trabajo ajeno. Poniendo así de manifiesto que las necesidades humanas presentan dos aspectos: el funcional y el expresivo.

Ahora, para establecer si un diseño cumple su finalidad se debe mencionar el motivo o causa primera, es decir, cómo se va a utilizar, ya que sin esto no hay diseño. Para continuar se debe imaginar cómo será el diseño que se tiene pensado y para ello comúnmente se utiliza papel y lápiz para comenzar a dar forma a estas ideas, para saber qué materiales se utilizarán y cómo se van a disponer, a esto se le llama causa formal. Ahora bien ya que se sabe qué diseño se quiere a partir de los bocetos elaborados se tiene que conseguir el material en el que estarán elaborados, es importante conocer la naturaleza de estos para no forzarlos y sacar más provecho de sus cualidades, a todo esto se le conoce como causa material. Puesto que parte de la naturaleza de los materiales es la manera en que se les puede dar forma, lo que se ha mencionado de ellos es también aplicable para las técnicas, esta sería la causa técnica del diseño. Así como los materiales las herramientas también son importantes, de acuerdo con lo que se quiera hacer esto sugerirá la

herramienta apropiada para llevar a cabo las operaciones de trabajo. Si se tuviera que elaborar un retrato, la forma para realizarlo podría ser distinta, una sería una forma construida, otra podría ser modelada u otra más tallada en granito, no obstante estas tres formas podrían llegar a ser excelentes retratos de una misma persona.

Para concluir: *si la forma creada satisface la causa primera, si se expresa a través de materiales apropiados, si éstos están bien tratados y, por fin, si la totalidad se realiza con economía y elegancia, se podrá afirmar que es un diseño, y un buen diseño.*(14)

Según Wucius Wong los elementos que componen el diseño están muy relacionados entre sí y no pueden ser separados en nuestra experiencia visual general, tomados por separado, pueden ser bastante abstractos, pero reunidos determinan la apariencia definitiva y el contenido de un diseño.

Se distinguen cuatro grupos de elementos:

- “a)Elementos conceptuales.
- b)Elementos visuales.
- c)Elementos de relación
- d)Elementos prácticos.

Elementos conceptuales:

Los elementos conceptuales no son visibles. No existen de hecho, sino que parecen estar presentes. Por ejemplo se cree que hay un punto en el ángulo de cierta forma, que hay una línea en el contorno de un objeto, que hay planos que envuelven un volumen y que un volumen ocupa un lugar en el espacio. Todos estos puntos, líneas, planos y volúmenes no están realmente allí; si lo están, ya no son conceptuales.

a)Punto: un punto indica posición. No tiene largo ni ancho. No ocupa una zona en el espacio. Es el principio y el fin de una línea.

b)Línea: la línea tiene largo pero no ancho. Tiene posición y dirección. Está limitada por puntos. Forma los bordes de un plano.

c)Plano: el recorrido de una línea en movimiento (en una dirección distinta a la suya intrínseca) se convierte en un plano. Un plano tiene largo y ancho pero no grosor. Está limitado por líneas. Define los límites extremos de un volumen.

d)Volumen: el recorrido de un plano en movimiento (en una dirección distinta a la suya intrínseca), se convierte en volumen. Tiene una posición en el espacio y está limitado por planos, en un diseño bidimensional el volumen es ilusorio.

14 Scott, Gillam, *Fundamentos del diseño*, Lerú, Buenos Aires, 1959 p.7

#### Elementos visuales:

Los elementos visuales forman la parte más prominente de un diseño, por que son los que realmente vemos.

a) Forma: Todo lo que puede ser visto posee una forma que aporta la identificación principal de nuestra percepción.

b) Medida: todas las formas tienen un tamaño. El tamaño es relativo si lo describimos en términos de magnitud de pequeñez. Pero también se puede medir de manera física.

c)Color: una forma se distingue de otras por medio del color. El color se usa en su sentido amplio, comprendiendo no sólo los del espectro sino también los neutros, (blanco, negro, grises intermedios), así como sus variaciones tonales y cromáticas.

d) Textura: la textura se refiere al tipo de superficie de la forma. Puede ser plana o decorada, suave o rugosa, y puede atraer al tacto o a la vista.

#### Elementos de relación:

Este grupo de elementos domina la ubicación y la interacción de las formas de un diseño. Algunos pueden ser percibidos, como la dirección y la posición, o como el espacio y la gravedad

a)Dirección: la dirección de una forma es juzgada por su relación respecto al cuadro o la estructura.

b)Posición: la posición de una forma es juzgada por su relación respecto al cuadro o la estructura.

c)Espacio: las formas, por pequeñas que sean, ocupan un lugar en el espacio. Así, el espacio puede estar ocupado o vacío. Puede ser liso o ilusorio para sugerir profundidad.

d)Gravedad: la sensación de gravedad no es visual, sino psicológica. Tal como se es atraído por la gravedad de la Tierra, se tiene la tendencia a atribuir pesantez o liviandad, estabilidad o inestabilidad, a formas o grupos de formas individuales.

#### Elementos prácticos:

Los elementos prácticos dominan el contenido y el alcance de un diseño.

a)Representación: cuando una forma ha derivado de la naturaleza o del mundo hecho por el ser humano, es representativa, puede ser realista, estilizada o semiabstracta.

- b)Significado: Se hace presente cuando un diseño transporta un mensaje.
- c)Función: La función se hace presente cuando un diseño debe servir a un determinado propósito.

La referencia al marco:

Los mencionados elementos existen normalmente dentro de límites que denominamos “referencia al marco”. El marco de un diseño puede ser de cualquier forma, aunque habitualmente es rectangular. La forma básica de una hoja impresa es la referencia al marco para el diseño que ella contiene”.(15)

*En el diseño y la ilustración la comprensión intelectual no llega muy lejos sin el apoyo del sentimiento. Por otra parte si aspiramos a sacar algún provecho de nuestro estudio, es necesario que podamos no sólo hablar de las cosas sino también de sentir las.(16)*

#### 1.4 LA TÉCNICA DEL GRABADO SOBRE METAL

##### Grabado al aguafuerte

Comúnmente se emplean placas de zinc o de cobre de 1.3 milímetros de espesor lo más lisas y aplanadas posibles.

Antes que todo son biselados todos los bordes de la placa para evitar que estos vayan a dañar el papel a la hora de la estampación. La lámina se coloca sobre la mesa de manera que forme ángulo con el borde de esta, ya que se sostiene así la plancha, con una lima se van devastando los cuatro bordes para obtener un buen biselado hasta que queden bien redondeados los cantos.

Después sobre la cara de la plancha se pasa una lija de agua, de 400, 500 o 600, frotándola en dirección a la beta del metal hasta que quede totalmente lisa, posteriormente se limpia la placa con un pule metales, aquí hay que cuidar que la lámina no sea tocada con las manos ya que se puede manchar con la grasa de las mismas, también se debe ser cuidadoso para que el polvo y la suciedad que pudiese haber en el lugar no la toquen.

##### Recubrimiento con barniz duro

Antes de aplicar el barniz duro la placa se calienta, sosteniéndola con unas tenazas en los bordes, se coloca sobre una hornilla, cuando la placa comience a despedir un poco de humo es un indicador de que ya esta lista, se le lleva a la mesa de trabajo y allí se le aplica el barniz duro, (directamente se frota el

15 Wong, Wucius, Fundamentos del diseño bi y tridimensional , Gustavo Gili, Barcelona,1981 p.p 11-12

16 *Ob.cit. p.1*

barniz que está solidificado y al contacto con la lámina caliente se disuelve), acto seguido, se esparce el barniz con un rodillo de caucho, procurando que quede lo más uniforme posible y se deja secar.

Esta preparación se hace con barniz duro para proteger la superficie de la placa y para que el ácido sólo “muerda” aquellas líneas que fueron rascadas de este fondo de barniz, que es, una capa que cubre la lámina y la protege del ácido y sobre la que se ejecuta la composición o dibujo.

El barniz duro esta compuesto por estos ingredientes: 500gr de betún de judea, 500gr de cera virgen blanca, 1 puñado muy bien molido de brea o colofonia.

#### Ahumado del fondo

El ahumado tiene como fin que las líneas del dibujo se vean lo mejor para hacerlo, se sostiene la placa con unas tenazas y se pasa la cara encerada sobre una llama que se puede producir prendiéndole fuego a una estopa sucia con aguarrás. Cuando la placa se enfría se podrán recubrir los lugares que quedaron sin barnizar con un poco de gomalaca.

#### Resolución sobre la plancha

Para ayudar a realizar el diseño sobre la placa de zinc se hace el dibujo sobre papel carbón y las líneas se transportarán a la superficie de la plancha. Una vez hecho esto se comienza a realizar el trabajo con una punta de acero o aguja. El diseño se realiza directamente sobre la placa como si se dibujara con una pluma o lápiz sobre papel, ejerciendo una presión similar. Las líneas trazadas con la punta de acero no deben ser profundas ya que no se trata de hacer trazos en el metal, sino solo ir descubriendo el barniz para que el ácido “muerda” parte de la placa que quedó descubierta.

Las líneas se pueden hacer en trazos paralelos, cruzados o en zigzag y cuidando que no queden tan juntas una de otra ya que pueden engrosarse y fundirse entre sí por la acción mordiente de ácido y producir un acabado defectuoso.

#### Mordido por el ácido

Después de terminar el dibujo se procede al atacado del ácido. La proporción para la fuerza de corrosión del ácido puede ser variable, desde débil hasta fuerte.

La fuerza del ácido usado en los grabados del Chilam-Balam es media, que sería una parte de ácido nítrico por cinco de agua.

Tanto más se deje la placa en el ácido más profundas y gruesas serán las líneas. En este caso las planchas se dejaron sumergidas en el ácido durante tiempo de una hora y veinte minutos, transcurrido el tiempo se saca la placa con cuidado, de preferencia con unas pinzas, para no tocarla con las manos, posteriormente se sumerge en una tina con agua para retirar el ácido y se deja secar.

### Estampado

Las tintas que se utilizan en el grabado son las mismas que se usan en el serigrafía y en el offset. El entintado se lleva a cabo vaciando un poco de tinta sobre la mesa y se le puede diluir con aguarrás para hacerla más manejable y para que rinda más. Se hace una “muñeca” de tarlatana y se embadurna con un poco de tinta y ésta se aplica a la placa de zinc mientras se observa que se introduzca lo mejor posible en todos los surcos del diseño; la tinta también se puede aplicar con una cuña de goma. Posteriormente se limpian los sobrantes de tinta pero sin exagerar para no llevarse la tinta de las incisiones y en algunos lugares muy estrechos se puede hacer uso de un hisopo.

En el caso de los grabados para ilustrar el Chilam-Balam se uso tinta negra y anaranjada para que al combinarse se formara el color sepia y así darle un aspecto antiguo a las imágenes.

### Los papeles

Para estampar los grabados se utilizan papeles de alta calidad que tengan un alto porcentaje de algodón, como los que se usan en la acuarela, como pueden ser el Fabriano, Arches o Canson. Una vez que se cortan los fragmentos a utilizar se sumergen de 5 a 10 minutos en una tina con agua y se dejan secando entre hojas de papel secante, cabe señalar que el papel sólo debe de estar humectado a la hora de la impresión, ni muy mojado ni muy seco.

### Proceso de impresión

Las estampaciones se hacen en un tórculo, que es una máquina muy sencilla que consiste en un grueso rodillo de metal bajo el que se coloca la placa de zinc al mismo tiempo que el rodillo gira; este rodillo se puede bajar o subir para ejercer más o menos presión sobre la placa.

La fuerza que mueve al tórculo es manual y se ejerce por medio de un gran volante o aspas que se encuentran a su costado.

La platina del tórculo es donde se coloca la placa de zinc y entre la platina y la placa a imprimir se coloca el papel ya humedecido y cuidando no moverlo encima de él se colocan otras hojas de papel corriente para amortiguar más la presión y finalmente sobre todo esto se encima un pedazo de fieltro para asegurar una presión lo más uniformemente posible. Se hace girar el rodillo por medio del volante y siempre a la misma velocidad hasta que la impresión salga por el lado contrario, se retira el fieltro, los papeles corrientes y por una esquina con cuidado se levanta el papel en donde se hizo la impresión y se pone a secar.

### Puntaseca

En esta técnica no interviene el ácido y es muy similar a la técnica del grabado al buril y se puede realizar en placa de zinc o de cobre, siendo la primera la más blanda. La plancha se bisela y limpia como en la técnica del aguafuerte.

La placa desnuda se trabaja por medio de la punta de acero, (punta seca) o una aguja, existen varias de diferentes grosores y estilos, como la “ruleta” que consiste en una pequeña rueda dentada que al girar puede hacer varias incisiones en el metal para dar un determinado tipo de acabado.

Para ayudar a realizar el dibujo sobre la placa se puede hacer antes un esbozo con un lápiz graso.

El grabado se hace a diferente presión de la mano según se quiera para obtener rasgos o trazos finos y superficiales o profundos y anchos.

La técnica es muy similar a la del dibujo con plumilla en el que los claroscuros son realizados entrecruzando las líneas o por el mayor o menor grosor de los rasgos. Para hacer las líneas se toma un poco inclinada como si fuera un lápiz o bolígrafo, se pueden regular los rasgos presionando mucho para hacerlos más gruesos y fuertes o con suavidad y poca presión para los más finos y claros.

*Los grabados son reproducidos en número limitado por que en la plancha grabada se van reduciendo progresivamente, y en el caso del tiraje, la definición nítida de sus líneas siendo por esto que el artista indica en cada ejemplar al firmarlo, corrientemente con lápiz plomo o grafito, el número total de los que constituyen el tiraje y también aquel que corresponda a cada ejemplar; los más valiosos de la edición son aquellos que han sido tirados primeramente; estos son disputados por coleccionistas y alcanzan, según el artista y calidad de la obra, los más elevados precios.(17)*

17 Work, Thomas, Crear y realizar grabados. Leda, Madrid, 1985,p.8

# *Capítulo 2*

*Análisis de la obra*

## 2.1 ANTECEDENTES DE COMO SE HA ILUSTRADO LA OBRA

El antecedente más conocido de como se ha ilustrado el Chilam-Balam es el del artista Francisco Toledo, quién ilustró "El libro de los misterios" de la versión traducida por Médez Bolio. Todos los grabados están hechos en aguafuerte, puntaseca y aguatinata. (Figura 1-3)

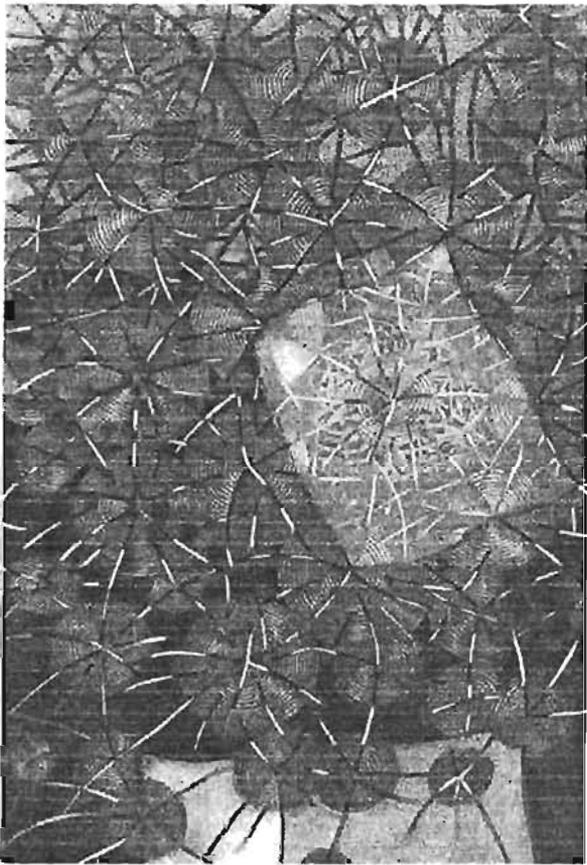


Figura 1



Figura 2

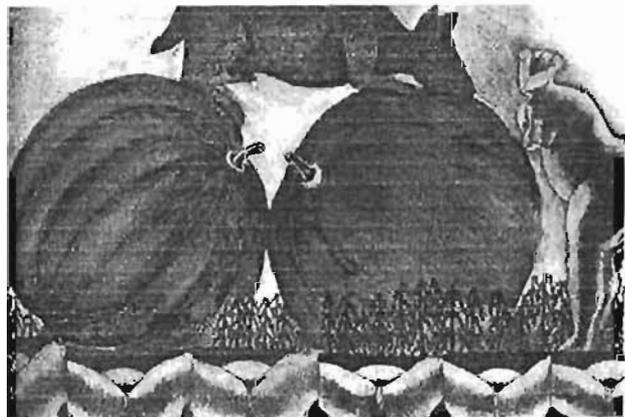


Figura 3

## 2.2 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL CHILAM-BALAM:

Los llamados libros del Chilam-Balam fueron redactados después de la conquista española por eso su forma de ser escritos y su forma física son de tipo europeos. *Estos libros, tesoro de la literatura latinoamericana antigua, tienen enorme influencia del pensamiento cosmológico medieval y propiamente del cristiano traído por los europeos. En materia cosmológica las ideas que se entremezclaron con los mayas fueron las de Platón y Ptolomeo. Los libros de Chilam-Balam son varios y constituyen una de las obras literarias indígenas más importantes de América, Estudios serios sobre ellos son escasos y las traducciones de los mismos contienen fallas enormes.*(1). Su escritura es la que los frailes españoles adaptaron a la fonología de la lengua maya en Yucatán y el papel que se usó es también europeo, formando así varios cuadernos. Prácticamente todos tuvieron tapas de vaqueta, el material que contienen es muy variado y se puede clasificar de la siguiente manera: 1) textos religiosos, de los que existen los puramente indígenas y cristianos traducidos al maya; 2) textos históricos, desde las crónicas con registro cronológico maya, hasta simples anotaciones de acontecimientos muy particulares sin gran importancia; 3) textos médicos, con o sin influencia europea; 4) textos cronológicos astrológicos; 5) astronomía según las ideas imperantes en la Europa del siglo XV; 6) rituales; 7) textos literarios, como novelas españolas y 8) textos no clasificados, por lo cual se puede observar que el contenido abarca todas las etapas culturales por las que fueron pasando los mayas de Yucatán hasta que dejaron de compilarse.

La mayoría de sus textos religiosos e históricos puramente nativos provienen de los antiguos jeroglíficos de los cuales sólo existen tres y los cuales se encuentran en Europa; otra parte de estos textos ha sido registrada por fuente oral y los demás de impresos europeos.

No se sabe desde cuando se les llamó libros del Chilam-Balam; este nombre no consta como título original de ninguno hasta hoy, aunque actualmente este nombre es ya una denominación aceptada para nombrar este tipo de libros yucatecos.

1 Montoliú Villar, María *Cuando los dioses despertaron*, UNAM. Ciudad de México, 1989 p. 12

“Chilam” significa “el que es boca”, o sea, el que profetiza. Los *chilames* eran sacerdotes que interpretaban los escritos antiguos para sacar de allí las profecías y así conocer los hechos venideros. Los mayas creían que el tiempo era una sucesión de ciclos cósmicos y los acontecimientos, dependiendo de dichos ciclos, podían repetirse, es por ello que según ellos se podía profetizar el tiempo dada esta repetición. Entonces, los chilames o sacerdotes se les consideraba intérpretes de los mensajes divinos.

Por otro lado, “Balam” es el nombre más conocido de los “chilames” que existieron poco antes de la llegada de los españoles a América, Balam es un nombre de familia pero también significa “jaguar o brujo”. Se cuenta que Chilam-Balam fue un sacerdote en la época de Mochan Xiú, de pueblo de Maní que vivió tiempo antes de la conquista; chilam o chilam era el título que se daba a la clase sacerdotal que precisamente interpretaban los mensajes y la voluntad de los dioses. Así pues Chilam-Balam tenía una gran reputación como sacerdote ya que el predijo la llegada de una nueva religión, aunque también existieron otros sacerdotes de gran importancia como Napuctún, Al Kauil Chel, Nahau Pech y Natzin Yubun Chan.

Se piensa que algunos sacerdotes recibieron instrucciones de los frailes españoles, aprendiendo a leer y a escribir en lengua castellana, aprovechando esto, transcribieron textos religiosos e históricos contenidos en sus jeroglíficos, incluyendo las predicciones de Chilam-Balam, de una o varias fuentes saldrían copias que pasarían a manos de sacerdotes de otros pueblos, incluyendo así su forma de ser nombrados por el lugar de su procedencia: Chumayel, Tizimin, Maní, etc. Es así como se piensa que llegaron a multiplicarse y originarse los libros del Chilam-Balam. En cada poblado se les fue agregando nuevo material de acuerdo al criterio del curador y según los acontecimientos del lugar; como se les consideraba libros sagrados que eran leídos en ciertas ocasiones importantes existía mucho interés en conservarlos para la posteridad y es así por lo que se fueron copiando

numerosas veces cada que se deterioraban. Los copistas cometieron errores de lectura a la hora de transcribir la información, esto a causa de manchas, mala escritura anterior, desgaste, o porque no entendieron alguna palabra y la cambiaron por otra. Es por eso que las copias que hoy se tienen no son originales del siglo XVI, sino copias de copias, algunas datan del siglo XVII y otras incluyendo del siglo XX. Gran parte de estos textos aparecen repetidas una o más veces en los libros pero estos varían por las razones ya mencionadas.

Los ocho libros más conocidos son los siguientes:

1- El Chilam-Balam de Chumayel:

Procede del pueblo de Chumayel, Yucatán. Fue propiedad del señor obispo Cresencio Carrillo y Ancona. En 1868, siendo ya propiedad de este fue copiado a mano por el Dr. Berendet y en 1887 fotografiado por Teoberto Maler. George B. Gordon, director del museo de la Universidad de Pensylvania lo fotografió y editó en forma facsimilar en 1913. Pasó a la biblioteca Céspedes de Mérida en 1915, de donde fue sustraído junto con otros manuscritos antes de 1918. En 1938 apareció en venta en Estados Unidos en la suma de siete mil dólares. Más tarde, fue de nuevo ofrecido en venta al Dr. Sylvanus G. Morley por cinco mil dólares.

2-El Chilam-Balam de Tizimin:

Procede de Tizimin, Yucatán, se halló a mediados del siglo XIX. Fue copiado por Berendt después de 1870, de la copia de Berendt se valió Brinton para hacer la primera traducción. Siguió el mismo destino que el de Chumayel, procedente de Estados Unidos fue donado por la Srta. Laura Temple al Museo Nacional de Antropología e Historia, en donde se conserva junto con el de Ixil.

3- El Chilam-Balam de Káua:

Fue también de la colección del Obispo Carrillo Ancona.

No se conoce su paradero actual, es el tercero en importancia y el más voluminoso, con 282 páginas; nunca ha sido totalmente traducido ni publicado, sólo le han sacado copias manuscritas o fotográficas.

4- El Chilam-Balam de Ixil:

Pío Pérez describe este documento y menciona que el lugar de su procedencia es el pueblo de Ixil.

Se halla ahora en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. No ha sido traducido ni publicado, salvo en pocas fotostáticas y manuscritos, contiene un recetario médico.

5- El Chilam-Balam de Tekax:

Muy parecido al de Káua, pero mucho más corto ya que sólo cuenta con 36 páginas. Es calendárico y médico, nunca ha sido traducido, ni siquiera parcialmente.

Se ignora actualmente su paradero, existen copias fotográficas en algunas bibliotecas.

6- El Chilam-Balam de Nah:

Procede de Teabo, Yucatán, consta de 64 páginas. El material médico que contiene fue traducido por Ralph L. Roys al inglés y publicado en 1931. Se ignora donde se encuentra actualmente.

7- El Chilam-Balam de Tusik:

Descubierto en la aldea de Tusik, Quintana Roo, en el año de 1936, es un cuaderno de sólo 29 hojas, contiene textos similares a los del Chilam-Balam de Chumayel. Lo más seguro es que se encuentre todavía en Tusik, fue fotografiado y traducido sólo parcialmente, pero no publicado.

8- Códice Pérez:

*Por su importancia este manuscrito debería ocupar uno de los primeros lugares.*

*En sí mismo ni es copia hecha por indígenas mayas ni lo es sólo de un libro, sino es un conjunto de fragmentos de varios, principalmente de libros de Maní, (ahora desaparecidos)*<sup>2</sup> El manuscrito original está en manos de una familia Escalante en Mérida. Se ha copiado varias veces, una de las copias está en la Biblioteca Nacional de México, otra está en la Colección Berendt, en la Universidad de Pensylvania, una más en la biblioteca del Instituto Yucateco de Antropología e Historia. Lo tradujo al español el Dr. Emilio Solís Alcalá y lo publicó en 1949, consta de 200 páginas. Compilado entre 1837 y 1838, Juan Pío Pérez lo dividió en dos partes, por eso es que se le cita como "I" y "II".

Gran parte de los "chilames balames" restantes deben permanecer aún en manos de comunidades indígenas que han conservado sus tradiciones a pesar de la influencia del mundo moderno.

<sup>2</sup> *El libro de los libros de Chilam-Balam*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1991 p. 15

### 2.3 DESCRIPCION DE LOS ELEMENTOS UTILIZADOS EN LAS ILUSTRACIONES PARA EL CHILAM-BALAM.

Cabe mencionar que elegimos ilustrar los textos del Chilam-Balam de Chumayel de la edición del Fondo de Cultura Económica por recomendación del mayista Tomás Pérez del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, ya que aquí se incluyen los capítulos o textos que aparecen con más frecuencia en los libros “chilames”; en esta recopilación hecha por Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón, también en esta edición se explica con mucha claridad la mayoría del significado de los escritos mencionados.

Los grabados que se elaboraron para ilustrar la obra del Chilam-Balam no pretenden dar una respuesta de lo que se dice en los textos, sino apegarse a lo que está escrito; se hizo de esta forma por que las metáforas del Chilam-Balam son atractivas, originales y en algunos casos lúdicas, para no perder este sentido se ilustraron tal y como se dice en los textos y tomando de cada capítulo lo que más llamó la atención como ilustrador para unirlos en una sola imagen.

En el primer grabado de una serie de doce aparecen los libros o “Chilames Balames” principales que ya se mencionaron, que son el de: Chumayel, Tizimin, Káua, Ixil, Tekax, Nah, Tusik y el Códice Pérez. Es por eso que en el boceto aparecen estos ocho ejemplares en diferentes tamaños ya sea inclinados, abiertos y hasta fusionados con pergaminos, de algunos de ellos salen unos amates doblados en forma de biombos que se asemejan a los papeles doblados que contenían los jeroglíficos que explicaban los rituales y acontecimientos históricos importantes del pueblo maya, se fusionaron estos amates junto con la forma europea de los libros para mostrar la fusión que hubo entre la cultura maya y la española y para mostrar los dos estilos en los que se asentaba la información importante; más arriba, en uno de los libros que se encuentra en la parte superior derecha sale una voluta, lo cual significa que en los libros también se encontraban asentados acontecimientos que eran de tradición oral y los cuales eran muy importantes entre los pueblos prehispánicos.

En cuanto a la ilustración final se consideró que este boceto sería el indicado para ilustrar los libros del Chilam-Balam y no sufrió modificaciones.

*(figura 17, página 64).*

## LA CRÓNICA MATICHU

Se tomó la siguiente parte del texto:

*La tierra de donde vinieron (es) Tulapan Chiconautlan.*

*Cuatro Katunes caminaron hasta que llegaron aquí en compañía del caudillo (Holón) Chan Tepeu y sus acompañantes.*

*En los mismos años que vinieron Bakhhalal, la laguna, fue que se descubrió Chichen Itzá;*

*Diez veintenas de años reinaron en Chichen Itzá y fue abandonada.*

*Trece veintenas de años reinaron en Chakanputún los hombres de Itzá y vinieron en busca de sus hogares, de nuevo.(3)*

*La crónica matichu ofrece en términos generales una cronología aceptable que se compadece con los datos aportados por otras fuentes, tales como la relación de Landa.(4)*

La crónica cobra veracidad por el cotejo que se ha hecho con otras fuentes veraces, otros datos sólo pueden cotejarse con datos arqueológicos. Se mencionan dos grupos emigrantes, los itzaes y los xiues. El grupo más importante, según las crónicas, era el de Itzá que no se encontraba en el norte de Yucatán cuando llegaron los españoles, sino más bien se encontraban en la laguna de Petén, en Guatemala, desde hace ya varios siglos. La región norte Este don Antonio Martínez y Saúl pudiera ser un aventurero flamenco, inglés o francés, de los que rondaban las costas de América y azuzaban a los españoles y que probablemente anduvo por los litorales del oriente de Yucatán y asumió el papel de libertador de los indios mayas o como un estabá gobernada por varios jefes y, entre ellos se hallaban como enemigos los xiues y los cocomes.

Según la crónica Matichú, el grupo de itzaes vinieron del sur del viejo imperio, su nombre revela un origen maya, su análisis filológico es este: its + a'; el its, se le toma por brujo o mago y a' por agua, se traduciría entonces: brujos-del-agua.

La crónica se divide en cuatro partes, la primera es una historia de las emigraciones de los xiues, desde que salen de Nonual, hasta su establecimiento en Chacnabitón.

La segunda es una historia itzá que abarca desde el descubrimiento de la provincia de Siyam Can Bakhhalal hasta el retorno de este grupo a Chichen-Itzá.

3 Ibid pp. 36-39.

4. Ibid p. 23

La tercera parte es la historia de la época llamada del “nuevo imperio” que abarca desde que Ah Mekat Tutul Xiu se establece en Uxmal hasta llegar el periodo en que se realiza el descubrimiento de Yucatán por los españoles, en esta parte de la crónica ocurren los sucesos de la creación de la “Liga de Mayapán”, el segundo abandono de Chichen-Itzá por los itzaes, la destrucción de Mayapán y el establecimiento de pequeños reinos o cacicazgos que encontraron los europeos al llegar a la península.

Finalmente en la parte cuatro esta dividida en dos series de katunes, la primera se compone del 13 ahau al 8 ahau que va desde 1520-1539 a 1697-1717, cierran el ciclo de trece katunes y la segunda, (incompleta), que comienza con el katún 6 ahau, y termina con el 3 ahau, registrando el importante hecho de la peste de viruela sufrida de 1480-1500. En los siguientes katunes se enumeran diversos hechos históricos de la colonia, siendo el último el censo levantado por Diego Pareja en el año de 1610.

El último katún registrado, el 3 ahau (1618-1638), no tiene registrado acontecimiento alguno.

En el boceto elegido aparecen representadas las cuatro partes en las que se divide la Crónica Matichu por medio de círculos que van desde abajo hasta arriba en tamaños de mayor a menor que van unidos unos con otros por medio de líneas que dan mayor dinamismo a la composición y en la parte superior aparecen algunas estrellas que representan el cielo.

Se decidió ilustrar este boceto ya que es casi abstracto y en toda la serie de los grabados hay pocos con este estilo, (casi todos son figurativos), entonces para darle más variedad se optó por este diseño, aparte de que engloba las cuatro partes en las que se divide la Crónica Matichu. (figura 18, página 64).

## PRIMERA RUEDA PROFÉTICA DE UN DOBLEZ DE KATUNES

Esta es la parte del texto que seleccioné:

*Bajarán los abanicos del cielo, bajarán enramadas de hojas del cielo, bajarán ramilletes perfumados del cielo. Sonará el atabal, sonará la sonaja.*

*Entonces será el tiempo en que Yax Cutz, Guajolote verde-silvestre, está en Sulim Cham, Serpiente Mojada, en Chakamputún, Sabana-de-Chiles.*<sup>(5)</sup>

En el boceto escogido se ilustró el fragmento descrito en el cual se puede ver un guajolote que sostiene con una de sus tres patas una sonaja, este guajolote está sobre una serpiente enroscada en sus extremos formando un par de círculos, y la cual a su vez se encuentra sobre la “sábana de chiles”.

<sup>5</sup> *Ibid* p. 49.

En la parte superior está una nube de donde surgen varias enramadas con hojas y abanicos circulares como los que usaban los mayas, tal y como apunta el texto. (figura 19, página 65)

## SEGUNDA RUEDA PROFÉTICA DE UN DOBLEZ DE KATUNES

Así dice el fragmento:

*El 11 ahau katún fue el asiento del katún en que llegaron los extranjeros de barbas rubicundas, los hijos del sol, los hombres de color claro.*

*Este dios verdadero que viene del cielo sólo de pecado hablará, sólo de pecado será su enseñanza. Inhumanos serán sus soldados, crueles sus mastines bravos.*

*Diferente tributo mañana y pasado mañana daréis; esto es lo que viene hijos míos.*

*Preparaos para soportar la carga de la miseria que viene a vuestros pueblos para que ese katún que se asienta es el de la miseria.(6)*

El boceto muestra una rueda, que sería “la segunda rueda profética” de la que se hace mención, aquí se le dio importancia al relevante hecho de la llegada de los europeos y su nueva religión, es por eso que se decidió darle a la rueda formas angulosas, agresivas y pronunciadas que hacen alusión a las armas, espadas, yelmos y armaduras españolas, así como a la violencia traída por ellos al conquistar a los pueblos mayas.

En la ilustración final se tomó en cuenta este boceto ya que reúne de manera abstracta el violento hecho de la conquista, muerte, y evangelización. (figura 20, página 65)

## TEXTOS PROFÉTICOS DE KATUNES AISLADOS

Se tomó el siguiente fragmento:

*Disputada será la Máscara de Madera, tal es la carga para Hotzuc Chackan, llanura de las Cinco Parcialidades. Sufrirá padecimientos Ah Canul, El Guardián, entonces será cuando se tiñan de añil unos y otros por el padecimiento de Ah Canul, El Guardián; estucarán con pintura los Canules, Guardianes; con ellos soltará su carga*

*Terminará el poder del katún con siete años de poder de kin, sol.*

*Siete años serán de guerra, siete años de muertes violentas.(7)*

6 *Ibid* pp. 68 y 69

7 *Ibid* p.86

Landa menciona que los ídolos de madera eran apreciados más que cualquier otro material, entre los ídolos se deben de tomar en cuenta las máscaras de madera, que al parecer eran insignias que usaban los príncipes con los atributos de determinada deidad; también eran usadas en sacrificios.

Ah Canul, El-Guardián. La gente “mexicana” que el pueblo de los Cocom tuvo en Mayapán para su protección se les llamó Ah Canul, según Landa por que eran extranjeros y se les dio permiso para que habitaran un pueblo apartado y que no se pudiesen mezclar con los pobladores del lugar, estos extranjeros escogieron quedarse en Yucatán y no volver a su lugar de origen, Tabasco, y poblaron la provincia de Canul que fue la que se les asignó.

En cuanto a la frase de “será cuando se tiñan de añil unos” se refiere a la gente que se embadurnaba con la pasta azul hecha de añil llamada en maya ch’oh se relacionaba con los ritos de fecundidad, o sea, el ritual agrícola.

En la frase “estucaran con pintura” se refiere a la costumbre de pintar las habitaciones en los pueblos sometidos, esa es una forma de protestar en contra de sus opresores o caciques que tenían sumisa a la población.

En el boceto se plasmó la máscara de madera que ocupa casi toda la extensión del espacio para darle más importancia, aparte que es uno de los elementos más importantes en la indumentaria ritual de los mayas. En su parte inferior izquierda se encuentran lanzas y llamas que representan la guerra y los siete años de muertes violentas que se mencionan el capítulo, y más específicamente en la “Profecía de un 13 ahau”, publicada por primera vez en el Chilam Balam de la edición del Fondo de Cultura Económica.  
(figura 21, página 66)

## CUCEB O RUEDA PROFÉTICA DE LOS AÑOS TUNES DE UN KATUN 5 AHAU.

Y los párrafos elegidos dicen así:

*Será entonces cuando se sequen las fuentes de agua y será entonces Tul Caan Chac, El-Chac-que-chorrea-serpientes, se yerga hasta el fin de las aguas profundas y en los pantanos.*

*Será el tiempo en que se amontonan las calaveras y lloren las moscas en los caminos vecinales y en los descansaderos de los caminos vecinales.<sup>(8)</sup>*

<sup>8</sup> *Ibid.* pp 102 - 104

En el boceto aparece una nube que representa a Chac, “El Chac-que-chorrea-serpientes”, que es el dios de la lluvia para los mayas, entonces se interpretó literalmente la metáfora de que “chorrea serpientes”, es por eso que de la nube, que sería Chac, brotan serpientes que bajan a manera de lluvia. Más abajo, en la parte inferior se encuentran las calaveras amontonadas o cráneos que en este caso son ocho y sobre ellos están las “moscas que lloran”, se unieron estos elementos para dar como resultado una ilustración equilibrada y lo más original posible. (figura 22, página 66)

## U MUTIL CHUENIL KIN SANSAMAL O PRONÓSTICOS DE LOS SIGNOS DIARIOS

Los párrafos elegidos fueron los siguientes:

*Chicchán. Ah Tzab Ti Can, La serpiente-del crótalo, es su anuncio que viene juntamente con su árbol. Ha Bin, El-ichtyomethia, es su árbol. De fuego es su ánimo. Malo es su destino. Asesino.*

*Cimi. Ah Cuy Manab, El-Tecolote-agorero. Torpe es su anuncio que viene con su árbol. Asesino. Muy malo su destino igualmente.*

*Chuen. Artífice de la madera. Artífice del tejer es su anuncio. Maestro de todas las artes. Muy rico toda su vida. Muy buenas todas las cosas que hiciere. Juicioso.*

*Lamat. Borracho. Disforme perro es su anuncio. De jaguar es su cabeza, perro su trasero. Entrometido. Hablador. Deshonesto en el hablar. Experimentador de emborrachamiento mutuo. Sembrador de cizaña. Grande.*

*Caban. Ah Colomte, El-pajaro-carpintero, es su anuncio. Sabio y prudente comerciante. Sangrador y curandero. Bueno. Julctoso.<sup>(9)</sup>*

El Tonalámatl o Libro de los Días diarios sirvió a los principales pueblos que habitaron México y Centroamérica como un horóscopo para predecir el carácter, oficio y otros futuros aspectos de la vida de los recién nacidos, sólo que en este caso no eran los astros quienes ejercían su influencia en la persona, sino el carácter del propio signo del día en que nacía, el cuál estaba relacionado con ciertos atributos asignados al ser o cosa que representaba el signo.

<sup>9</sup> *Ibid.* pp. 121-123

Sirvió también el Tonalámatl para poner nombres a los recién nacidos. Se sabe que los aztecas, zapotecos y mixtecos acostumbraban dar nombres calendaricos como en el Popol-Vuh, que aparecen Hun Camé y Ucub Camé, “Uno muerte” y “Siete muerte”, se sabe que los mayas practicaban también esta costumbre.

A los sacerdotes que tenían a su cargo el Tonalámatl se les conocía con el nombre de Tonalpounque, o sea, “los que llevan la cuenta de los días”, a los que la gente acudía y quienes eran vistos como profetas, y a quienes se les llevaban a los hijos e hijas para enterarse de su forma de vida y hasta en la forma en que iban a morir.

Los mayas llamaron a estos sacerdotes Ah Kin, término muy parecido al nahua. El nombre de Ah Kin también se lo dieron los mayas de Yucatán a los sacerdotes católicos hasta estos días.

En el boceto aparecen los seres que se mencionan en los párrafos más no en el mismo orden, en la parte superior se encuentra el pájaro carpintero seguido del crótalo o serpiente de cascabel que luce enroscada, más abajo esta el búho o “tecolote agorero”, debajo de él está el “lamat” o el jaguar que tiene trasero de perro, deshonesto y cizañero al hablar, es por eso que se le ve con una voluta que sale de su hocico, pero que tiene varias formas angulosas para representar esta mala cualidad. Por último, hasta abajo se encuentra el “artífice de la madera” y “maestro de todas las artes”, que esta representado por el personaje que tiene las manos y los pies abiertos y frente a él están unos tablones de madera para representar su oficio y cualidad, y sobre el que descansan todos los demás seres, todos dispuestos a manera de tótem. El fondo aparece adornado por un entramado de líneas inclinadas.

Para la ilustración final se tomo este boceto exactamente como está descrito.

(figura 23, página 67)

## JACULATORIAS DE LOS AH-KINES

Se tomó esta parte del texto:

*Palabras del Ah Kin, el sacerdote-del-culto solar-Napuctún.*

*Arderá la tierra, se harán círculos en el cielo durante la potencia de Kauil, Deidad que erguida estará en el tiempo que esta por venir. Arderá la tierra, arderán las pezuñas en el katún que viene.(10)*

10 *Ibid.* p. 125

En el boceto se encuentra un personaje que tiene cuatro piernas que levanta al sol, precisamente este personaje es Napuctún, el sacerdote del culto solar. En la parte de atrás se encuentran unas llamas para representar que “arderá la tierra”, y en la parte superior están los círculos que se forman en el cielo, como presagios de la nueva religión, (según Roys), ya que en este capítulo se mencionan varias profecías referentes a este hecho. (*figura 24, página 67*)

## EL LENGUAJE DE ZUYUA Y SU SIGNIFICADO

El fragmento que se tomó en cuenta para ilustrar fue el siguiente:

*El cuarto acertijo que se les hace es que vayan a sus hogares diciéndoles: Hijos míos, cuando vengáis a verme, ha de ser precisamente cuando el sol está en medio del cielo, seréis dos y vendréis muy juntos vosotros, muchachos, y cuando lleguéis aquí, vuestro perro doméstico ha de venir tras de vosotros y que traiga cogida con sus dientes el alma de Cilich Colel, Sagrada-Señora. (11)*

Uno de los capítulos más conocidos de los libros del Chilam-Balam es “el Lenguaje de Zuyua”, en este texto se mencionan a manera de adivinanzas o pruebas de ingenio y sabiduría que solían aplicar los ancianos mayas a los pretendientes a algún cargo político, *para demostrar si por generación, o sea, por linaje real o sabiduría genética, las respuestas eran heredad de la más remota dignidad. (12)* O como cuando se les pide a los Batabes, los del hacha, en el primer acertijo que se les hace: *traedme el sol*, les dice el Halah Uinic, Jefe, *traedme el sol hijos míos, para tenerlo en mi plato. Hincada ha de tener la lanza de la alta cruz en el centro de su corazón en donde tiene asentado a Yax Bolon, Jaguar-verde bebiendo sangre. Esto es habla de Zuyúa. (13).* Y en realidad lo que se les pide en lugar del sol es un huevo frito y la lanza con la alta cruz hincada, es una bendición, y el jaguar sentado encima bebiendo sangre es el chile verde cuando comienza a ponerse colorado. Así es como habla el señor Zuyúa.

11 *Ibid.p. 133*

12 *Luis Carlos Emerich, Carlos Monsivais Francisco Toledo. Ohra Gráfica para Arvil . CONACULTA-INBA, p 19.*

13 *Ob.cit p 132*

Sin embargo se optó por ilustrar sólo una adivinanza, en donde aparecen “ los dos muchahos”, que están unidos por los pies, ya que se trata de su propia sombra al medio día. A la derecha del personaje central se encuentra “el perro que trae el alma de Cilich Colel”, que vendría siendo en realidad su propia esposa (el perro), y el alma, las candelas de cera. Se decidió ilustrar este acertijo por la razón de que se consideró como el más original, siguiendo al pie de la letra la metáfora para darle a la ilustración un carácter más divertido y original, como ya se mencionó en los criterios a seguir al principio del apartado 2.3. (*figura 25, página 68*)

## EL ALZAMIENTO DE DON ANTONIO MARTÍNEZ Y SAÚL.

Así aparecen los fragmentos del texto elegido:

*Construyó barcos innumerables [13X400] para alzar la guerra en la tierra de la Habana en donde estaba el representante del rey, allí en la Habana.*

*Arderá el mar cuando yo me alce; incendio y fuego ha de verse al final. Se levantarán las arenas y las espumas del mar taparán la cara del Sol durante la tempestad.*(14)

En los “chilames” de Maní, de Tizimin y de Chumayel se menciona a un personaje llamado Don Antonio Martínez y Saúl. En el de Chumayel se cuenta que Don Antonio nació en Tzimentán (región de los tapires), y que se casó con una mujer rica e influyente después de haber estado en La Habana en donde construyó una flota de barcos, como iba a ser aprehendido regresó a Tzimentán, donde fue apresado por los “nacomes sacrificadores”, después de ser castigado por ellos prometió volver al frente de barcos extranjeros para combatir a Tzimentán y a los pueblos de la región. esperado y falso mesías para adquirir apoyo por parte de los indígenas.

Parece ser que “Don Antonio Martínez y Saúl” es un seudónimo para encubrirse mejor, y es probable que este acontecimiento haya sucedido en el año 1650, también se mencionan los “trece veces cuatrocientos barcos”, podría significar “muchos barcos”, flota o escuadra.

Sólo se ha encontrado la historia de un tal Jacobo Jackson que se hacia llamar “Conde de Santa Catalina”, era un corsario inglés que con una armada de trece barcos amenazó la península de Yucatán entre 1640 y 1645.

14 *Ibid pp. 144 - 145*

En campeche existían muchas embarcaciones y de pronto se presentó Jackson con sus trece naves pero no atacó este lugar sino que desembarcó en el puerto de Champotón que fue saqueado por los hombres de Jackson. Después se adentraron a tierra y raptaron a dos frailes a quienes se llevaron consigo. Luego el “Conde de Santa Catalina” merodeó por la Habana y una gran tormenta deshizo su flota, pero los frailes se salvaron pues fueron liberados antes en las costas de Florida, uno de ellos, el padre Navarro, comentó que la armada estaba compuesta por hugonotes, calvinistas, arrianos, sacramentarios, protestantes y otras sectas.

No se supo más del “Conde de Santa Catalina” después de este naufragio, pero guarda algunas coincidencias con el tal Don Antonio Martínez y Saúl.

Pues bien, en el boceto, en la parte inferior están dibujadas las olas del mar, de ellas emergen cascos, velas, mástiles, un ancla y un poco más arriba unas lanzas, todos estos elementos y formas representan la flota de don Antonio, el cuál aparece en la parte central de la ilustración con las manos pegadas al cuerpo y coronado por largos bigotes.

Este boceto se tomó tal cual para la ilustración final para el grabado.

(figura 26, página 68)

## RELATO LLAMADO “ACONTECIMIENTO HISTÓRICO EN UN KATÚN OCHO AHAU”

Se tomó en cuenta el siguiente párrafo

*Atado fue por sus pecados Ahau Canul, Señor-príncipe-guardián, por que presentaban como tributo a los infantes a la Hapai Can, Serpiente-Tragadora. Por eso fue superado por Ah Kukulcan, El Serpiente-Quetzal, para que lo vieses y oyesen todos los habitantes de Itzmal Thul, Lugar del brujo-del-agua-que-chorrea, quienes daban en ofrenda a los infantes para alimentar a la Hapai Can, Serpiente-tragadora, por que los súbditos cargan las culpas de los Señores.(15) En el boceto aparecen siete bebés que son arrojados a las fauces de la serpiente tragadora “Hapai Can”, la cual aparece con las fauces abiertas y enroscada esperando el festín.*

15. *Ibid* p. 148

La composición aparece en perspectiva vista desde arriba para dar mejor idea de la altura del lugar así como para darle más impacto al hecho del sacrificio de bebés e infantes en la cultura maya, los cuales siempre eran arrojados con algunos objetos valiosos como pulseras, collares y cuentas hechas con barro, jade u oro a manera de ofrenda. Y en el fondo, atrás de la serpiente, se encuentran tres hileras de olas que representan las aguas del cenote en donde habita la tragadora.

Este ritual generalmente se hacía cuando alguna calamidad, como una plaga o enfermedad, azotaban aldeas o ciudades mayas y para calmar la ira de los dioses se ofrendaban a los primogénitos de varias familias, ya sea de “mzehuales”, (gente del pueblo), o nobles; entonces eran arrojados al cenote sagrado, claro se llegaba a hacer esto como última medida si es que antes fallaban otra clase de rituales para apaciguar la furia de los dioses. Todas estas determinaciones las tomaban el o los sacerdotes del lugar.

Este fue el boceto que se eligió para ilustrar el acontecimiento histórico del ocho ahau. (figura 27, página 69)

## EXPLICACIÓN DEL CALENDARIO MAYA

Este es el fragmento que se ilustró:

*Este es el calendario de nuestros antepasados: cada 20 días hacen un mes decían. 18 mes eran lo que contaban un año; cada mes lo llamaban “un uinal” que quiere decir mes; “mes uinal” decían. Cuando se cumplían los 18 por cada vez que pasaba su carga era un año; luego se asentaban los cinco días sin nombre, los días dañosos del año, los más temibles, los de mayor pena por el temor de muertes inesperadas y peligros de ser devorados por el jaguar. (16)*

Existe una explicación hecha por Landa la cuál menciona como llevaban los mayas sus cuentas calendarias, así lo narra:

*Por lo que escribo no es nada meritorio, sólo para que sepan que las cosas que pasaban en su vida nuestros antepasados en la época de su ceguera. Lo que habían de soportar según los pronósticos, que tampoco eran ciertos, sino falsedades, por que lo único en que debe de creerse es en Dios Nuestro Señor Único y Todo poderoso y Sus Mandamientos. (17)*

16, Ibid, p. 150

17 Ibid, p 150

El calendario maya estaba organizado de la siguiente forma: cada 20 días eran un mes, 18 meses equivalía a un año y cada mes era llamado “uinal”, cuando se cumplían los 18 por cada vez que pasaba su carga era un año; luego se asentaban los cinco días sin nombre, los días nefastos del año, los de mayor muerte y pena, aquí se temía que el jaguar pudiese devorarlos; también tenían miedo a las picaduras de serpientes venenosas y golpes de ramas ponzoñosas. Pero los mayas tenían a un dios que adoraban en estos días, se le daba mucha importancia en el primer día en el que era recibido, (se le representaba con un ídolo de madera), pero en los siguientes días no se le adoraba con el mismo gusto e intensidad, al cuarto día se le colocaba en las afueras de la casa para que allí se amaneciera y al quinto día se le echaba para que se fuera. Entonces el sexto día que era el primero del año, el día cargador del año, era en el que se asentaba el comienzo de este nuevo año y el primer mes llamado “Poop Estera”.

También Landa explica como eran los números mayas en el calendario, menciona que un punto equivale a un día o año, si son dos, dos días o dos años y así hasta llegar al cinco que equivale a una línea; si son dos líneas equivale a diez; si la raya tiene un punto encima equivale a seis; si son dos los que están sobre la raya son siete, si son dos rayas con un punto equivale a once y así sucesivamente.

En el boceto se llevó a cabo una composición en la que se puede ver un sol del que emanan veinte rayos en los cuales aparecen los números mayas que van del uno al veinte y dibujados de manera estilizada, ya sea aumentando el tamaño de los puntos y de las líneas o inclinándolos, este sol representaría un mes o uinal. Se hizo énfasis en fusionar las cuentas numéricas mayas con algún cuerpo celeste como el sol.

En la parte inferior del boceto aparecen cinco estrellas, algunas con cara triste, otras enojadas que representan los cinco días nefastos que venían al final del año y en los cuales, según los mayas, podían suceder hechos calamitosos.

*(figura 28, página 69)*

# *Capítulo 3*

*Proyecto de aplicación*

### 3.1 METODOLOGÍA PARA EL TRABAJO DE ILUSTRACIÓN

Se utilizó la metodología de Gillam Scott:

- 1)Causa primera:** Necesidad humana. Elaborar una serie de grabados para ilustrar el Chilam-Balam y así generar una propuesta creativa en un estilo contemporáneo.
- 2)Causa formal:** Imaginar el cómo; darle expresión gráfica a la imagen mental detallada: Se elaboraron los bocetos para las ilustraciones y se seleccionaron los mejores para llevarlos a cabo sobre la placa.
- 3)Causa material:** Comprender la naturaleza de los materiales y trabajar con ella, no contra ella: Se aprendió a lijar la placa de zinc, a darle forma biselada a los bordes y a pulirla. Se conoció el tiempo en que el ácido debasta la lámina para dar una calidad de grabado óptima, así como a barnizar la misma de manera adecuada después de conocer la viscosidad del barniz y así lograr una capa uniforme en la superficie de la lámina.
- 4)Causa técnica:** Manera en que se da forma final, con herramientas y maquinarias: Para finalizar con el proceso de elaboración de las imágenes, se entintaron cuidadosamente las placas de zinc y se les colocó el papel, debidamente humedecido para hacer la impresión, ya después se hacen pasar por un tórculo y queda hecha la estampación y se deja secar.

### 3.2 PROCESO TÉCNICO PARA LA REALIZACIÓN DE LAS ILUSTRACIONES

Los bocetos ya seleccionados para las ilustraciones del *Chilam-Balam*, elaborados en lápiz sobre papel, se escanearon a una resolución de 150 dpi y ya digitalizados se contrastaron los tonos oscuros de los claros para dar mayor definición a las líneas. Hecho esto se guardaron los bocetos para posteriormente abrirlos en el programa Photoshop 5.0, allí se redujeron a un tamaño de 9.5 cm x 11.5 cm ya que el tamaño de las placas es de 10 x 12 cms, es por esto que se redujeron al tamaño antes mencionado pues es mejor dejar un margen de error que en este caso fue de medio centímetro. Después se invirtieron la imágenes con la opción de “FLIP HORIZONTAL”, se llevó a cabo dicho procedimiento con cada uno de los dibujos.

Ya invertidos y reducidos se imprimieron las imágenes; acto seguido se colocó la placa barnizada sobre la mesa; sobre dicha placa se colocó una lámina de papel carbón, después se puso la impresión de computadora, fijándose que empalmara bien con la placa, ya que se comprobó que esta bien posicionado el dibujo este se fijó a la mesa junto con el papel carbón con una cinta adhesiva.

Finalmente se trazó con lapicero toda la imagen cuidando bien en seguir la línea. Ya que se transfirió la imagen, (con ayuda del papel carbón) al barniz de la superficie de la placa, se procedió a levantar la línea, en este caso con un lapicero y una punta de acero para dar distintos grosores de línea y así enriquecer más la ilustración.

A continuación aparecen las fotografías que muestran el proceso de impresión que se llevó a cabo para las láminas que se utilizaron para hacer las impresiones.

**Figura 1-** Aquí se muestra la tina en donde son remojados los papeles que se van a utilizar para las impresiones.

**Figura 2-** Se fabrica una “cama” en donde se hace un registro de la placa y el papel para que empalmen de manera correcta a la hora de pasar por el rodillo.

**Figura 3-** Aquí aparecen los colores que se emplearon, en este caso el negro y el naranja para hacer el sepia.

**Figura 4-** Se muestra como se entinta la placa con una muñeca hecha de tarlatana, para que la tinta entre muy bien en los huecos, se presiona fuertemente.

**Figura 5-** Se procede a limpiar la superficie de la lámina con otra muñeca pero esta vez rellena con estopa para darle forma redondeada para impedir que la misma entre en los huecos entintados.

**Figura 6-** Ya entintada, la placa se coloca en el registro anteriormente hecho.

**Figura 7-** Después de que el papel se estuvo remojando un tiempo de quince minutos más o menos, se coloca entre algunos papeles secantes para quitar el exceso de agua.

**Figura 8-** El papel se pone encima de la placa en donde marca el registro y después se coloca papel y un fieltro.

**Figura 9-** Una vez bien acomodados se hacen pasar por debajo del rodillo del tórculo para hacer la impresión.

**Figura 10-** Finalmente queda hecha la impresión y se deja secar.



Figura 1

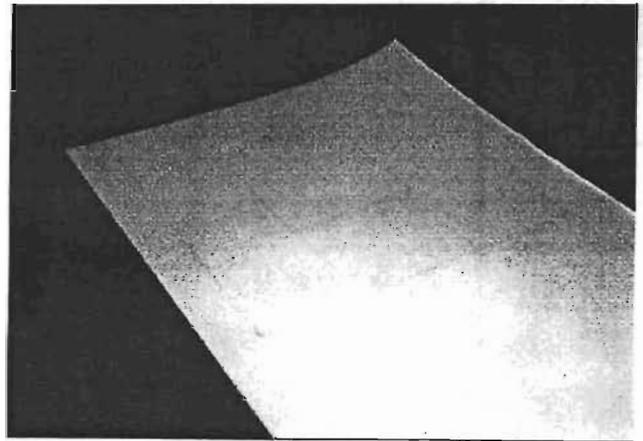


Figura 2

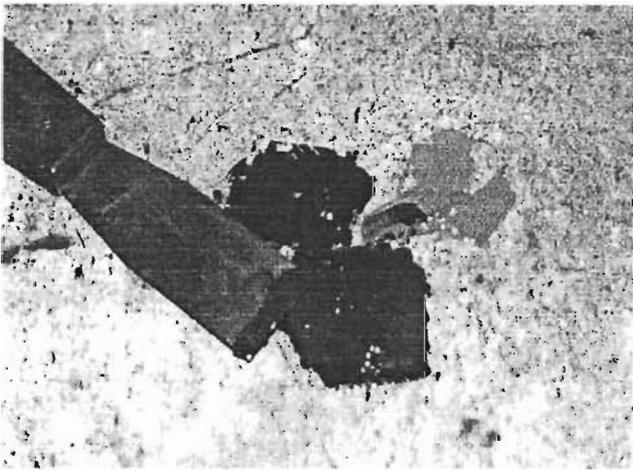


Figura 3

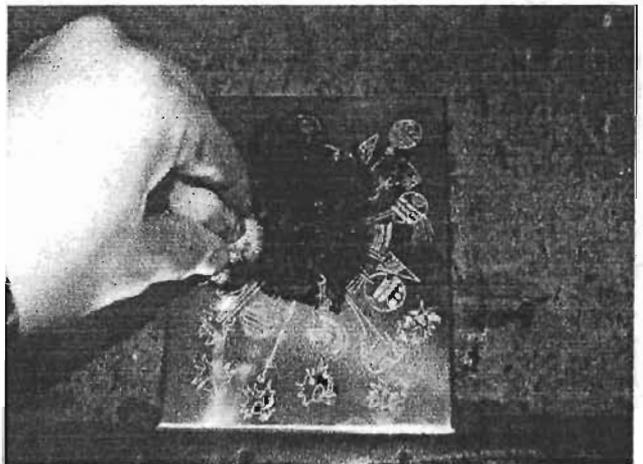


Figura 4



Figura 5

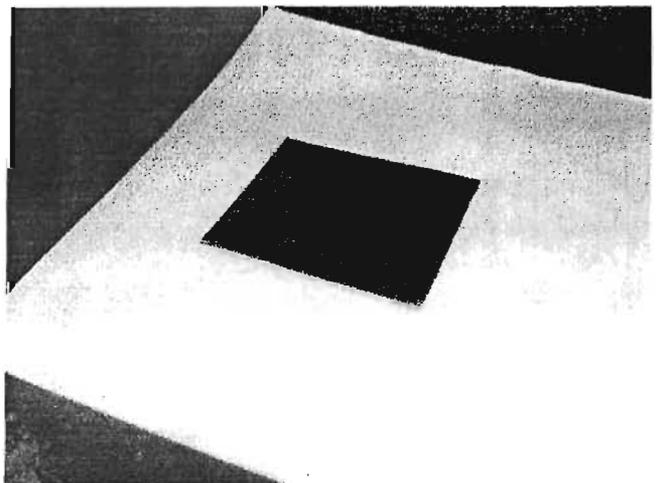


Figura 6

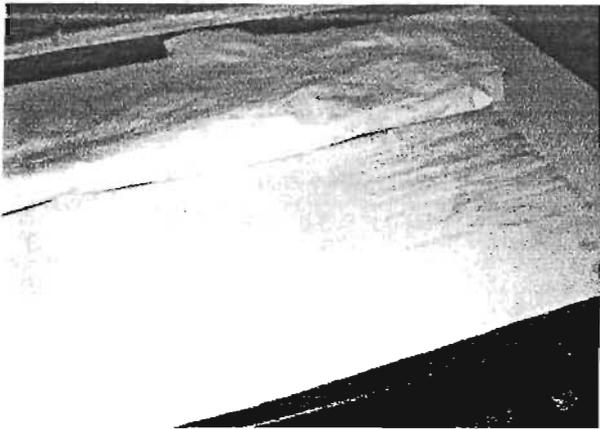


Figura 7

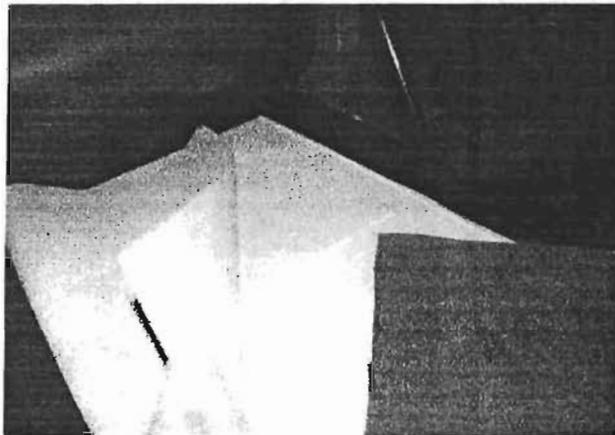


Figura 8

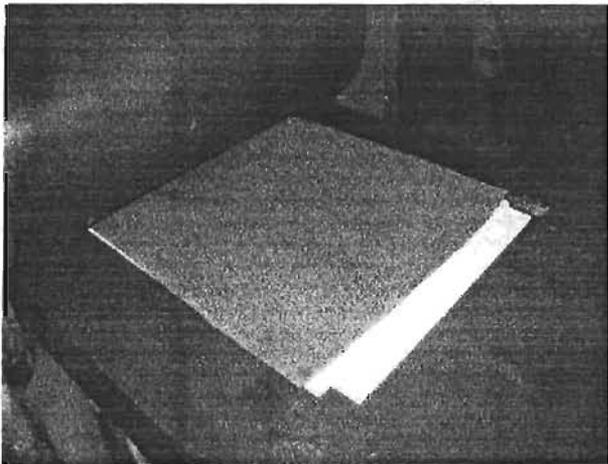


Figura 9



Figura 10

### 3.3 PROCESO DE BOCETAJE PARA LAS ILUSTRACIONES DEL CHILAM -BALAM

Se ejemplificó el proceso de bocetaje con el de la lámina de *El habla de Suyúa* que es en la que se hicieron más bocetos para llegar a la imagen final. (Figura 11 a 16)

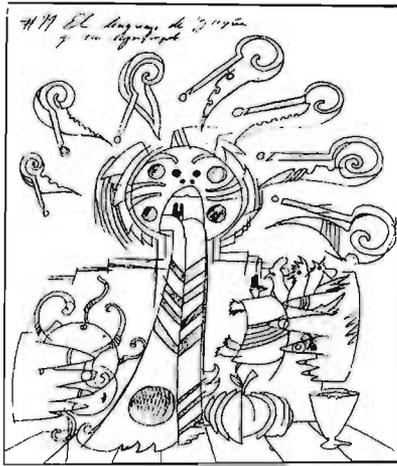


Figura 11

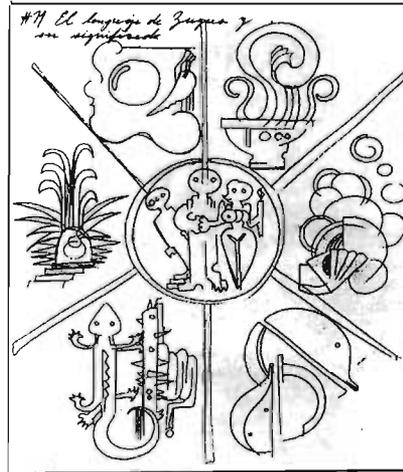


Figura 12



Figura 13



Figura 14

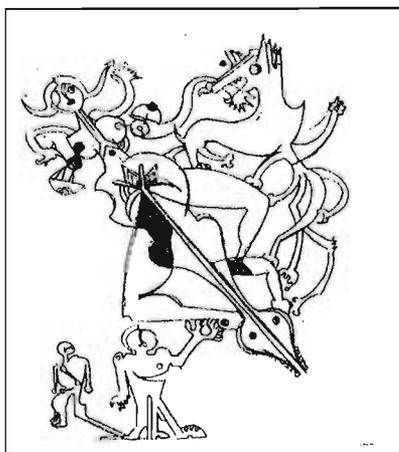


Figura 15



Figura 16

### *3.4 Ilustraciones finales para el Chilam-Balam*



El libro de los libros  
de Chilam Balam

Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm , 2004 (17)

La crónica Matichu

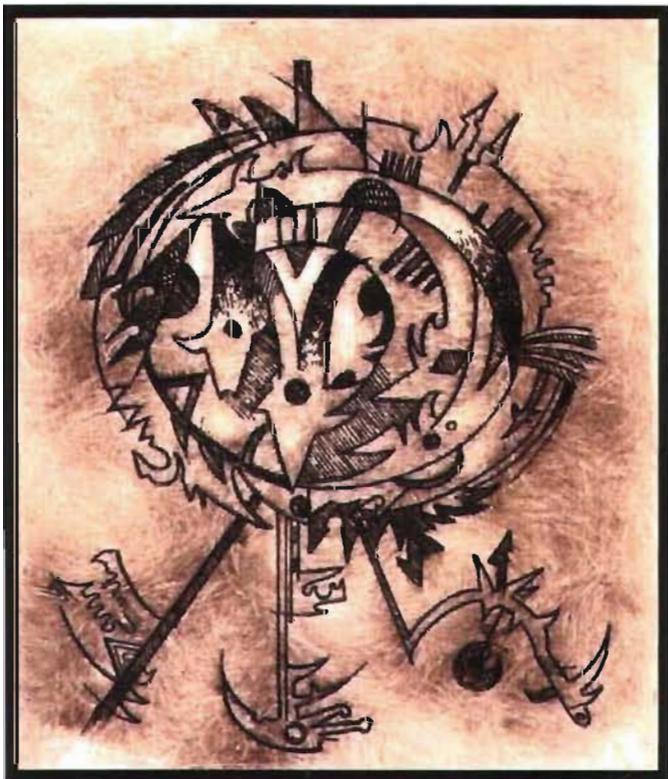


Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm, 2004 (18)

Primera rueda profética  
de un dobléz de Katunes



Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm, 2004 (19)



Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm, 2004 (20)

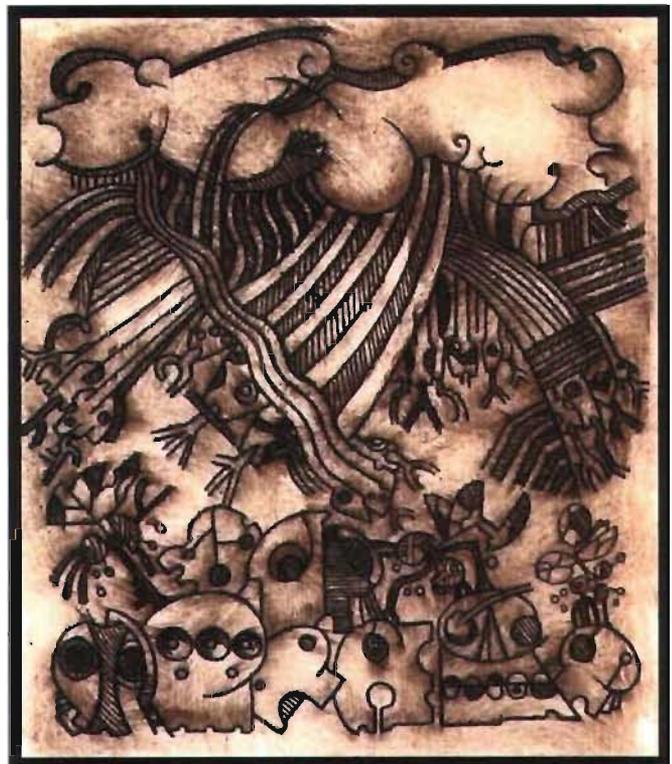
Segunda rueda profética  
de un dobléz de Katunes



Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm , 2004 (21)

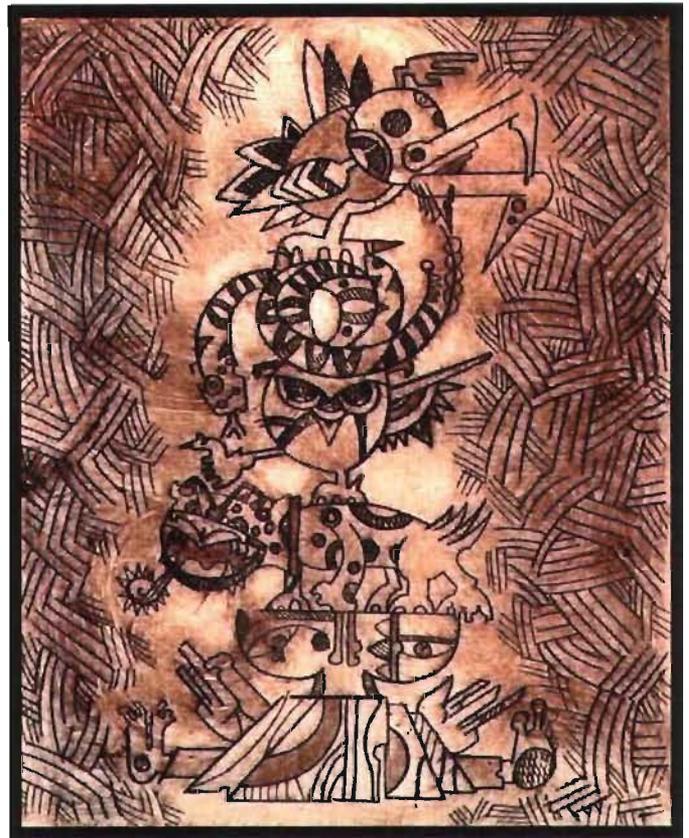
Textos proféticos  
de katunes aislados

Cuceb o rueda profética  
de los años tunes  
de un katún 5 ahau



Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm, 2004 (22)

U mutil chuenil kin sansamal  
o pronósticos de los signos  
diarios.

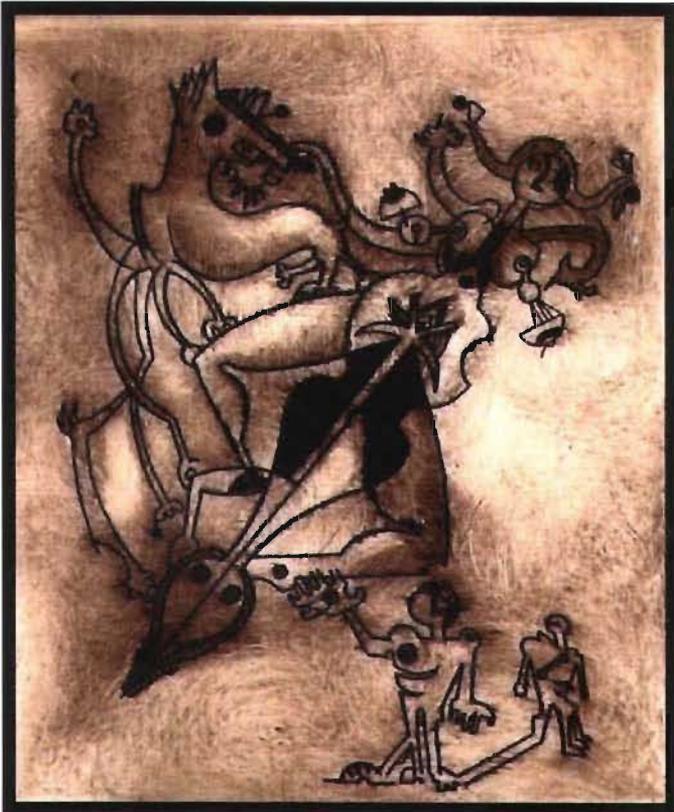


Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm, 2004 (23)



Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm, 2004 (24)

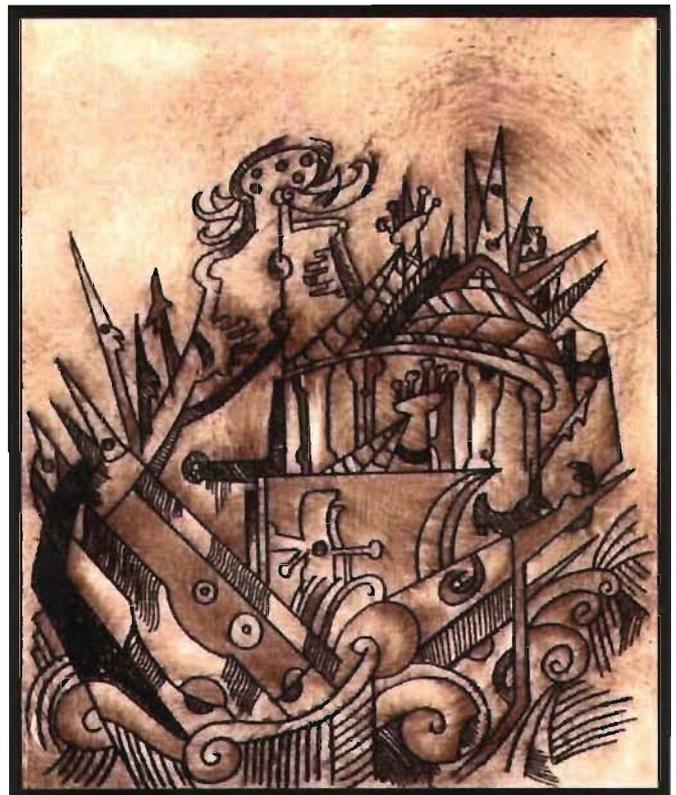
Jaculatorias de los Ah Kines



Aguafuerte y puntaseca, 9.5 x11.5 cm, 2004 (25)

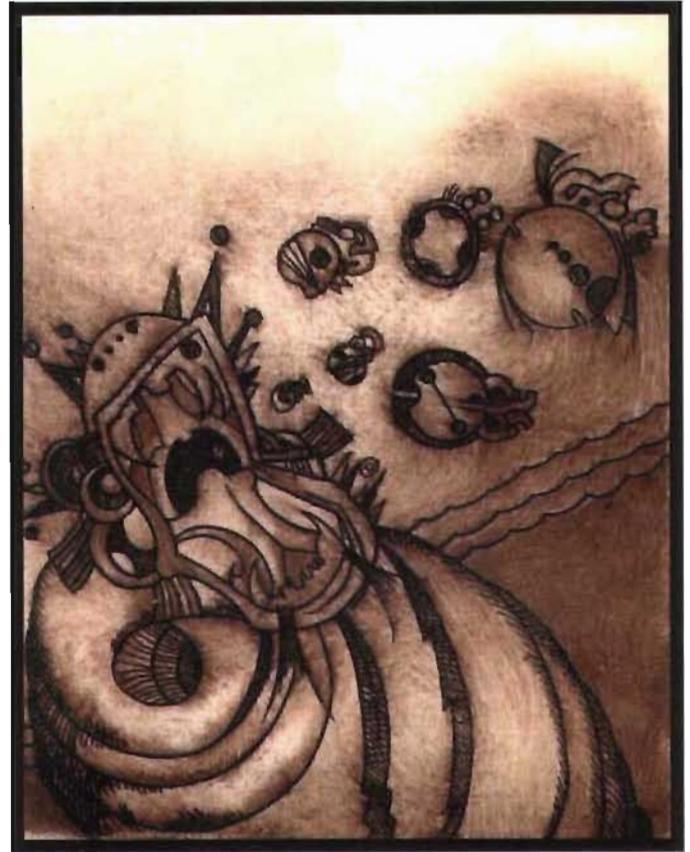
## El lenguaje de Zuyúa y su significado

## El alzamiento de Don Antonio Martínez y Saúl



Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm, 2004 (26)

Relato llamado  
"Acontecimiento histórico  
en un Katún 8 Ahau"



Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm , 2004 (27)



Aguafuerte y puntaseca, 9.5x11.5 cm , 2004 (28)

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Explicación del  
calendario maya

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## Conclusiones.

Los pintores, diseñadores e ilustradores sensibilizan la comunicación visual para darle una característica propia y personal; y para hacerlo se ayudan de diferentes instrumentos como pueden ser las tintas, gises, papeles texturados, etc. Para llevar a cabo dicha sensibilización, los profesionales se valen de algunos elementos del diseño gráfico como son los conceptuales, visuales, de relación y los prácticos, así mismo todos ellos se encuentran inscritos en un marco de referencia que los contiene.

En la historia de la ilustración de temas mexicanos se encuentran los casos de Mynde, Bagroy, Nabholtz y Picart, autores que se dedicaban a retratar a los nativos americanos con una extravagante mezcla de imágenes asiáticas, africanas y americanas que no iban muy acorde con la realidad del nuevo continente. Casi a la par surge el célebre litografista italiano Claudio Linati que es de los primeros ilustradores dedicados a retratar a las castas del México de aquel entonces como los negros, indígenas, criollos y mestizos con toda su indumentaria.

Otro ilustrador importante dedicado a retratar el México de la segunda mitad del siglo XIX fue Guadalupe Posada en sus célebres grabados en hueco y xilografía, técnicas con las que plasma los acontecimientos populares cotidianos y crea personajes célebres como “La Catrina”.

A su vez Diego Rivera hizo ilustraciones en acuarela para diversos textos y publicaciones destacando las que realizó para “La tierra del Faisán y del Venado” y para el conocido libro *Popol Vuh*.

Las técnicas de representación son muy variadas y todas ellas pueden ser usadas por separado o combinadas para dar buenos resultados gráficamente, entre ellas se encuentran el carboncillo, gouache, pastel, plumones, lápices de color, aerógrafo, tinta, acrílico, acuarela hasta llegar a la técnica de ilustración por computadora, con la que se puede maniobrar ampliamente las imágenes.

El grabado sobre metal se realiza en placas de zinc o cobre de 1.3 milímetros y bien lijadas por los cantos, se les hace un recubrimiento con barniz duro, se ahuman y se resuelve el motivo levantando el barniz con un útil de metal, se sumerge en el ácido, después de cierto tiempo se saca la placa, se limpia el

barniz y se entinta. Una vez hecho esto se coloca sobre la placa el papel para impresión debidamente humedecido como el Arches ,Canson o Fabria, como en este caso, y se hace pasar por el rodillo del tórculo para imprimirse.

En cuanto a los antecedentes de cómo se ha ilustrado el Chilam-Balam esta el del artista mexicano Francisco Toledo, con siete grabados para la galería Arvil basado en el Libro de los Misterios.

El libro de los libros del Chilam-Balam fue redactado después de la conquista española, los principales son: el de Chumayel, el de Tizimin, Káua, Ixil, Tekáx, Nah, Tusik y el Códice Pérez, tratando distintos temas, como la religión, historia, medicina, cronología astrológica, rituales, textos literarios y textos no clasificados.

Los elementos que se usaron para las ilustraciones del Chilam-Balam se tomaron literalmente de distintas partes del texto para dar mayor originalidad a las imágenes como los acontecimientos de crónicas, abanicos mayas, guajolotes, animales de la mitología, elementos naturales, acertijos, leyendas de origen español y las cuentas calendáricas mayas.

La metodología usada en el presente trabajo de ilustración es la de Gillam Scott que abarca la causa primera, que sería la necesidad humana, la causa formal; imaginar el cómo darle expresión gráfica a la imagen mental, la causa material; comprender la naturaleza y trabajar con ella y no contra ella, y por último la causa técnica que es la manera en que se da forma final al trabajo con herramientas y maquinarias.

El proceso técnico consiste en hacer bocetos, ya corregidos se escanean, se reducen al tamaño de la placa de zinc y se invierten horizontalmente, se imprimen y se calcan con ayuda de papel carbón al barniz de la placa; utilizando un lapicero y una punta de metal se levanta el barniz duro para dar distintos grosores de línea.

Finalmente en cuanto al trabajo de grabado, es una técnica que permitió afinar más el estilo lineal con el que se venía trabajando con anterioridad, a pulir más las formas y a llevar al dibujo a un grado más alto de disciplina, desde el cuidado del soporte hasta la realización del dibujo al levantar el barniz, dado que la técnica no admite muchos errores. Se descubrió que en el grabado se requiere de un amplio dominio de las herramientas del taller, como el tórculo y la presión que se debe de ejercer, los tiempos de inmersión de la placa en el

ácido, el barnizado, el ahumado e incluso las puntas y objetos con los que se realiza el dibujo, todo esto ayudó a encontrar un criterio para elaborar las ilustraciones, pudiéndose observar en las atmósferas de color sepia para dar mayor fuerza y contraste a la vez que se complementan con los motivos de cada lámina realizados básicamente a línea.

Anexo.  
Aquí se muestra extendida la portada del libro de Chilam-Balam.

Los textos que comprenden esta obra constituyen una de las secciones más importantes de la literatura indígena americana. Redactados después de la Conquista, recogen todas las facetas culturales por las que pasó el pueblo maya de Yucatán. Su material lo componen múltiples escritos religiosos, históricos, médicos, cronológicos, astrológicos, literarios, etc. Los religiosos e históricos provienen de los antiguos libros jeroglíficos y los demás han sido registrados de fuente oral o proceden de impresos europeos. Mediante el cotejo de las varias ediciones los mayistas Alfredo Barrera Vázquez y Silvia Rendón han organizado el presente libro que, con vivacidad y sin repeticiones inútiles confirma la continuidad de esa gran cultura del nuevo continente.

El libro de los libros de chilam BALAM

El libro de los libros de  
chilam  
BALAM

  
FONDO DE CULTURA ECONOMICA  
MÉXICO

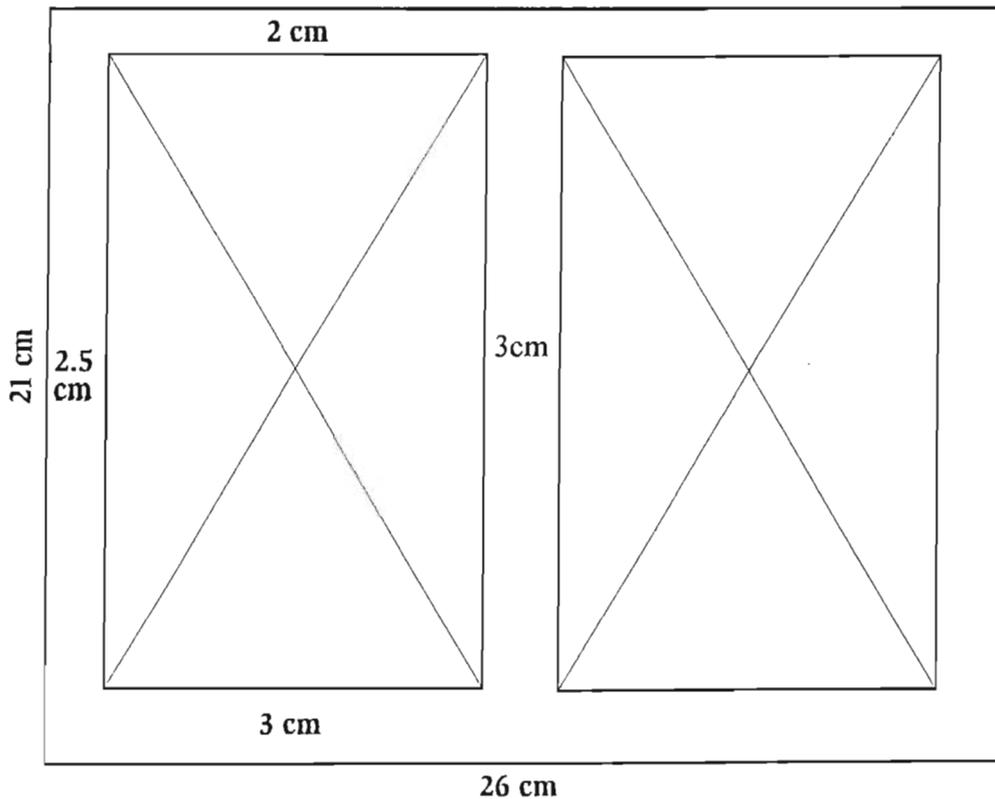


COLECCION  POPULAR

Se decidió utilizar la letra Slimbach ya que al ser sobria y elegante da buena presentación a este texto histórico. Aquí se puede observar a 21pt con avertura 14 para el subtítulo, en 72 pt. para las letras del título principal, con una avertura de 25 para la primer palabra, ("chilam") y con una avertura de 73 para la palabra "BALAM". Se usaron los pantones: 13, 26, 37, 0 para el sepia obscuro, el: 6, 13 20, 00 para el sepia claro y el: 0, 0, 0, 100 para el negro.



Aquí se muestra la plantilla en donde se coloca el texto y la imagen para el libro, en este caso el primero se insertaría a la izquierda y la segunda a la derecha.



## BIBLIOGRAFÍA.

Aguirre, Eugenio  
Gonzalo Guerrero.  
S.E.P, Lecturas mexicanas.  
Ciudad de México, 1980.

Barrera Vázquez, Alfredo y Silvia Rendón  
El libro de los libros del Chilam-Balam  
Fondo de Cultura Económica.  
Ciudad de México, 1991.

Catálogo 2005, Libros para niños y jóvenes.  
Fondo de Cultura Económica.  
Ciudad de México, 2005.

Cochet, Gustavo  
El grabado.  
Poseidón  
Buenos Aires, 1943.

Doerner, Max  
Los materiales de pintura y su empleo en el arte.  
Reverté.  
Munich, 1972.

Emerich, Luis Carlos y Monsiváis, Carlos  
Francisco Toledo, obra gráfica para Arvil  
CONACULTA-INBA  
Ciudad de México, 2001.

Fontcuberta, Joan  
Joseph Renau Fotomontador  
Fondo de cultura Económica, colección "Rio de luz".  
Ciudad de México, 1985

Gendrop, Paul  
Compendio de arte prehispánico.  
Trillas.  
Ciudad de México, 1981.

Iturriaga José N, de la Fuente David Huerta  
Claudio Linati Acuarelas y litografía  
Inversora Bursátil  
Ciudad de México, 1993.

José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana  
Fondo editorial para la Plástica Mexicana.  
Ciudad de México, 1992.

L.Mayer, Roberto, Rubial García, Antonio y Jiménez Cordinach, Guadalupe  
México ilustrado.  
Banamex, Fomento Cultural Banamex A.C.  
Ciudad de México, 1980.

Manrique, Jorge Alberto y Armando torres Michúa  
Diego Rivera y el arte de ilustrar.  
Museo Dolores Olmedo Patiño  
Ciudad de México, 1995.

Martinez Peñalosa, Porfirio.  
Claudio Linati: Trajes civiles, ,militares y religiosos de México.  
Porrúa.  
México, 1989.

Mayer, Ralph  
Materiales y técnicas de arte.  
Ed. Blumer  
Ciudad de México, 1989.

Montoliú Villar, María  
Cuando los dioses despertaron.  
U.N.A.M.  
Ciudad de México, 1989.

Munari, Bruno  
Diseño y comunicación visual.  
Gustavo Gili  
Barcelona, España, 1985.

Scott, Gillam  
Fundamentos del diseño.  
Víctor Lerú  
Buenos Aires, 1959.

Slade, Catherine  
Técnicas de ilustración  
Acanto.  
Barcelona, 1998.

Tibol, Raquel  
Diego Rivera ilustrador  
Secretaría de Educación Pública.  
Ciudad de México, 1986.

Vilchis, Luz del Carmen.  
Metodología del diseño.  
UNAM  
Ciudad de México, 2000.

Wong, Wucius  
Fundamentos del diseño bi y tridimensional.  
Gustavo Gili  
Barcelona, 1981.

Work, Thomas  
Crear y realizar grabados.  
Leda.  
Barcelona, 1985.