



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“UNA MIRADA AL UMBRAL DEL NEKRONOMICÓN”.
CONCEPTUALIZACIÓN Y DESARROLLO DEL LIBRO DE ARTISTA
BASADO EN LA OBRA ATRIBUÍDA A H.P. LOVECRAFT
PROPUESTA INTEGRADA EN GRABADO Y CALIGRAFÍA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
SALVADOR JUÁREZ HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. JORGE CHUEY SALAZAR

MÉXICO D.F., MARZO DE 2009

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales 



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.

A los que con sus trazos me han acompañado a través de la búsqueda de la gestualidad y belleza de los conocimientos que ahora poseo.

A mi madre, por inculcarme la exigencia sobre mí mismo.

*A mis amigos y colegas: Gerardo López,
Ma. del Carmen Villavicencio,
Evecia Madrid, Magui Pizarro, Tobías Fera
y Fernando Ramírez; por su apoyo continuo.*

A Mariana por estar ahí.

A mi hermana Luzma. †

ÍNDICE

Introducción	13
-------------------------------	----

CAPITULO 1. CARACTERIZACIÓN DEL LIBRO DE ARTISTA

Introducción	22
1. Definición del Libro	23
1.1. Características.	24
1.1.1. Elementos generales que integran un libro.	26
1.1.1.1. Físicos	26
1.1.1.2. Contenido	29
1.1.1.3. Composición	31
1.1.2. Antecedentes del libro	43
1.2. Clasificación.	44
1.3. Definición de Libro de Artista	46
1.3.1. Características	46
1.3.1.1. Antecedentes históricos.	52
1.4. Tipos de libro	58
1.5. Publicaciones en Artes Visuales	61
1.6. Diseño de Exposiciones.	64
1.6.1. Tipos y medios de exposición	67
1.6.2. El Diseñador	71
1.6.3. Consideraciones generales.	74

CAPÍTULO 2. GRABADO

Introducción	80
2. Definición de Grabado	80



2.1. Características82
2.2. Clasificación.82
2.2.1. Definición de Hecogrado85
2.2.1.1. Características86
2.2.1.2. Clasificación87
2.2.1.2.1. Procedimientos Directos87
2.2.1.2.1.1. Buril.87
2.2.1.2.1.2. Punta seca95
2.2.1.2.1.3. Manera negra.	100
2.2.1.2.2. Procedimientos Indirectos	104
2.2.1.2.2.1. Aguafuerte	104
2.2.1.2.2.2. Barniz blando.	113
2.2.1.2.2.3. Aguatinta	118
2.2.1.2.2.4. Tiza sobre asfalto fotosensible	128
2.2.1.3. Procedimientos complementarios	128
2.2.1.3.1. Heliogrado	133
2.2.1.4. Procedimientos combinados	133
2.2.1.5. Nuevos procedimientos de estampación	137
2.2.1.5.1. Impresión de talla dulce en color	140

CAPITULO 3. CALIGRAFÍA

Introducción	148
3. Definición de Caligrafía	148
3.1. Características	148
3.1.1. Soportes	149
3.1.1.1. Papel.	149
3.1.1.2. Papiro	154
3.1.1.3. Pergamino	155



3.1.1.4. Otros soportes.	157
3.1.1.5. Tableros de dibujo	157
3.1.2. Instrumentos.	161
3.1.2.1. Lápices.	162
3.1.2.1.1. Composición del material.	162
3.1.2.1.2. Funcionalidad del material	163
3.1.2.2. Plumas.	165
3.1.2.2.1. Clasificación	165
3.1.3. Medios o Pinturas	172
3.1.3.1. Tinta	173
3.1.3.2. Acuarela	175
3.1.3.3. Gouache	177
3.1.3.4. Dorado.	177
3.1.3.5. Color.	179
3.1.4. Accesorios	181
3.1.5. Técnica básica	182
3.1.6. Alfabetos	189
3.1.7. Representación gráfica.	193
3.1.7.1. Textos	194
3.1.7.2. Ilustraciones.	194
3.1.8. Diseño	196

CAPÍTULO 4. CALIGRAFÍA CONTEMPORÁNEA Y SUS APLICACIONES

Introducción	204
4. Relación de la caligrafía con otras disciplinas	204
4.1. Escritura.	204
4.2. Semiótica	205
4.3. Grafología.	208



4.3.1. Letra escrita a mano	210
4.3.1.1. Definición	210
4.3.1.2. Características	210
4.3.1.3. Tipos de Letra	212
4.4. Artes Plásticas	225
4.4.1. Gestualidad y expresividad	226
4.4.1.1. Características	227
4.5. Estado actual de la Caligrafía.	232

CAPITULO 5. EL TEXTO COMO PRETEXTO: EL AUTOR Y SU OBRA

Introducción

5. Breve caracterización física y psicológica de H. P. Lovecraft.	241
5.1. Perfil biográfico de Howard Phillips Lovecraft (1890 – 1937)	243
5.2. Inventario, cronología y características generales de su obra literaria	250
5.2.1. Primeros relatos	250
5.2.2. Poemas en prosa	254

CAPITULO 6. UBICACIÓN DEL NECRONOMICÓN DENTRO DE SU PRODUCCIÓN LITERARIA Y SU CONTEXTO

Introducción	280
6. Breve Cronología histórica	280
6.1. Ambiente físico	286
6.2. Influencia de otros autores en su obra	288
6.3. Estilo	291
6.4. Influencia de la obra de Lovecraft sobre otros autores	295
6.5. <i>El Necronomicón</i>	295
6.5.1. Definición	296



6.5.2. Características	296
6.5.2.1. Historia del <i>Necronomicón</i>	296
6.5.2.2. Historia del <i>Necronomicón</i> según H. P. Lovecraft	298
6.6. Referencias textuales e iconográficas lovecraftianas.	299
6.7. Análisis literario y discriminación de elementos susceptibles de ser retomados para plasmarse gráficamente	302

CAPÍTULO 7. PRODUCCIÓN DE GRABADOS

Introducción	308
7. Descripción del proceso de creación y realización.	308
7.1. Origen del proyecto	308
7.2. Partes del proceso.	309
7.3. Selección de elementos conceptuales para aplicar en su interpretación gráfica .	309
7.4. Producción de imágenes (bocetaje)	312
7.5. Preparación, atacado y pruebas con las placas	313
7.5.1. Técnica empleada	314
7.5.2. Materiales	314
7.5.3. Grabados centrales.	314
7.5.4. Mordido o atacado de las placas	315
7.5.5. Digitalizado y pruebas de color	315
7.5.6 Preparación de tintas.	317
7.5.7. Entintado de las placas	318
7.5.8. Grabados laterales	320
7.5.9. Preparación de la tinta.	323
7.5.10. Preparación de las placas.	323
7.5.11. Preparación del papel	324
7.5.12. Preparación de la “cama”.	325
7.6 Experimentación	326



7.6.1. Estampado	326
7.7. Selección de productos obtenidos	328
7.7.1. Verificación de la impresión.	328

CAPÍTULO 8. DESARROLLO DE LA CAJA-LIBRO DEL ARTISTA

Introducción	334
8. Descripción del proceso de creación y realización.	334
8.1. Criterios generales para la conformación del libro del artista basado en el Necronomicón	335
8.2. Aspectos físicos	335
8.2.1. Material	336
8.2.2. Formato	336
8.3. Contenido.	336
8.3.1. Partes de la obra literaria y ubicación en la estructura en este proyecto . .	337
8.3.2. Composición	343
8.3.3. Diagramación	343
8.3.4. Caligrafía	343
8.3.5. Imágenes	343
8.3.6. Color	346
8.4. Integración de elementos en la conformación del libro del artista.	347
8.5. Proceso de producción de la caja	347
8.6. Presentación del producto final	349

Conclusiones	353
Anexos	355
Índice de imágenes.	389
Glosario	397
Bibliografía	403



INTRODUCCIÓN

En este trabajo se desarrollará la investigación correspondiente a la conceptualización y realización de una obra plástica realizada con base en el proyecto titulado **Conceptualización y desarrollo del Libro de Artista basado en la obra atribuída a H.P. Lovecraft titulada “El Necronomicón”**.

Su finalidad principal es desarrollar una propuesta gráfica en la que queda de manifiesto una forma de interpretación personal de la obra citada a través de un Libro de Artista en el que se apliquen principalmente como lenguajes para su expresión el grabado y la Caligrafía.

Se han considerado los siguientes objetivos que guían el desarrollo general y la estructura del trabajo:

1. Proyección, desarrollo y conclusión de la investigación que fundamente la obra propuesta y que sirva como fundamento para la presentación de la réplica oral y escrita necesarias para acceder al grado de maestro en Artes Visuales con orientación en grabado
2. Caracterización general del libro y ubicación del Libro del Artista dentro del contexto general, caracterización del libro y sus elementos compositivos
3. Descripción del proceso creativo, desarrollo y descripción de las técnicas y lenguajes aplicados en la realización del Libro de Artista
4. Desarrollar la caracterización de H.P. Lovecraft, en virtud de ser el autor de la obra elegida para ser interpretada gráficamente, en sus aspectos biográficos, ofreciendo una panorámica general de su obra literaria
5. Descripción específica de la obra “El Necronomicón”. Revisión y discriminación de los elementos significativos susceptibles de ser interpretados por un Artista Visual.
6. Experimentación a través de las técnicas de Huecograbado y de la disciplina de la Caligrafía para la obtención de imágenes (bocetos preliminares, experimentación sobre las diversas técnicas, materiales pigmentos y tintas como recursos expresivos para aplicar en cada una de ellas)
7. Proyección, argumentación y realización de la propuesta gráfica en la que se integren los elementos anteriormente descritos en el Libro de Artista en el que quede de manifiesto la interpretación del artista visual¹ de algunos aspectos sugeridos por la revisión de los personajes, el ambiente y las situaciones descritos en la obra seleccionada.
8. Estructuración y presentación de las conclusiones y la obra

¹ Especificando los aspectos de la formación académica del artista plástico implicados y aplicados en la propuesta.



Partiendo de la Hipótesis de que si se conjuntan las vertientes de interés y desarrollo profesional del artista y autor de esta tesis, a través de la aplicación de las técnicas del Huecograbado y la Caligrafía como formas de lenguaje, es factible crear una propuesta de Libro de Artista, alusiva a algunos aspectos de la obra literaria de H.P. Lovecraft llamada “*El Necronomicón*” que se manifieste en una interpretación personal en la que se apliquen los conocimientos propios de sus áreas de formación y conocimiento.

Este proyecto nace de la inquietud personal y la necesidad de expresar, crear e interpretar una perspectiva sobre un tema de interés personal y universal (ya que diversos públicos pueden involucrarse con él en diversas formas), a la vez que hacer uso del conocimiento y la aplicación de las técnicas y materiales elegidos (derivados del desarrollo profesional individual, así como de los estudios de posgrado, lo que lo convierte en un trabajo viable a ser considerado adecuado como una tesis de grado en virtud de que aplica los aprendizajes adquiridos en su contexto) para integrarlos en una interpretación subjetiva como artista visual de una obra literaria. La selección de estas técnicas se vincula al ejercicio profesional y a los estudios de maestría, ya que en el caso de la Caligrafía se cuenta con más de 20 años de experiencia en su ejercicio como disciplina, por lo que este proyecto se enfoca hacia la producción de una obra que integre estos lenguajes para su expresión y su reflexión.

Se propone revisar la obra literaria seleccionada a través de la presentación de un breve panorama histórico y biográfico sobre H.P. Lovecraft, que permita en forma breve y general, ubicar en un contexto social e histórico su trabajo, a la vez que presentar un panorama de su producción literaria, ubicando dentro de este los rasgos característicos del *Necronomicón*, por ser la obra seleccionada para ser interpretada y posteriormente señalando los elementos literarios (personajes, ambientes o situaciones) susceptibles de ser plasmados en forma gráfica y tomar al texto como pretexto para manifestar una interpretación gráfica personal de lo sugerido o inspirado por él.

Al analizar la obra literaria de Lovecraft resulta llamativa la cantidad de elementos que describe, entre seres, ambientes y escrituras desconocidas. Todos ellos son susceptibles de ser percibidos y plasmados a través de diversos recursos gráficos. Por ello se considera viable la posibilidad de realizar una propuesta gráfica conformada a modo de “libro mágico”² como los que este autor menciona en su obra, al mismo tiempo, parece pertinente la cristalización de este trabajo a través de un Libro del Artista, ya que este supone la experimentación a través de un lenguaje plástico, en este

² Dentro del cuerpo de su obra, Lovecraft remite constantemente en algunos de sus relatos a la existencia y a la consulta de algunos libros a los que se atribuyen cualidades especiales en virtud de sus contenidos. Textos especiales, accesibles solamente para “iniciados” interesados en ciertas artes oscuras, en la invocación de los espíritus o en la transgresión de las fronteras de lo sobrenatural en la búsqueda de muy diversos fines, como se explicará con amplitud cuando se caractericen sus obras y sus rasgos principales.



caso se propone una original aplicación integrada de recursos como la Caligrafía y el Huecograbado.

La visión literaria de Howard Phillip Lovecraft (1890-1937) incluye una descripción de numerosos y complejos seres y paisajes fantásticos perdidos en los siglos oscuros de la creación del universo, donde el bien y el mal se entrelazan en una sola forma de existencia, que utiliza una forma de escritura perdida que refleja una civilización que rinde culto a los poderes ocultos. Es a partir de esta obra macabra y fantástica que nace el interés de representar estos oscuros escritos que provienen de espacios complejos e integrarlos a partir de las posibilidades plásticas del grabado y la Caligrafía para ofrecer una mirada intuitiva a la narrativa lovecraftiana en esta propuesta de Libro Alternativo.

El tema de esta investigación se considera trascendente ya que Lovecraft, quien ha sido señalado como uno de los *autores malditos* desarrolló una obra que no pierde vigencia a través del tiempo, sino que constantemente se revitaliza y cuenta con numerosos seguidores que le rinden culto, considerándolo un clásico en su género. Su creación literaria en un continuo deambular entre el horror y la locura, refleja constantemente la dualidad entre el bien y el mal, donde cada uno forma parte del otro, creando atmósferas susceptibles de ser creadas y recreadas a través de la interpretación gráfica del artista visual.

Se considera además que se trata de una propuesta factible de ser explorada, ya que sobre el trabajo del autor, considerado actualmente uno de los mejores escritores norteamericanos del género fantástico se han realizado ilustraciones a sus textos por parte de diversos artistas de variados estilos interpretativos, sin embargo hasta el momento no se ha realizado una propuesta que aplique conjuntamente las técnicas consideradas en este caso.

Otros aspectos en los que vale la pena destacar su originalidad, son los siguientes: por una parte, que la obra seleccionada para ser interpretada gráficamente es un texto al que el autor continuamente hace referencia en sus escritos, pero del que nadie ha visto un ejemplar que se pueda decir inequívocamente que se trata del único y verdadero. A esta obra no se le atribuye específicamente la autoría de Lovecraft, sin embargo él es el primer escritor que hace referencia a ella de forma recurrente, situación que ha provocado que algunos de sus amigos y contemporáneos sostengan un debate sobre su existencia real. Por su importancia en el contexto de estas obras, sobre la elegida (el Necronomicón), a través de la historia se han propuesto interpretaciones de diferentes autores, como la que



se propone aquí. En este caso, el rasgo de calidad especial se vincula al tipo de producto comunicativo, ya que no se trata de un libro tradicional, sino de un Libro de Artista, además de al enfoque y formación del artista, a la aplicación de técnicas, al momento, lugar y contexto en el que surge y a la intención, que no es la explotación comercial sino la de transmitir ciertas sensaciones y emociones vinculadas a la obra y sus contenidos.

La obra por sí misma es trascendente, ya que esta creación literaria ha generado un especial interés entre escritores, artistas, psicólogos, psiquiatras, solamente por mencionar algunos campos. El tema en sí mismo parece interesante y adecuado para realizar una propuesta de este tipo ya que sus elementos son susceptibles de adquirir vida propia desde la percepción del artista visual.

En este proyecto se pretende manifestar una interpretación personal sobre la obra de Lovecraft, de la cual en el terreno de lo gráfico se encuentra una veta poco desarrollada. En este sentido, el proyecto cuenta con los aspectos de trascendencia, originalidad y novedad deseables en toda investigación. Considerando que en los contenidos de la narrativa descriptiva de Lovecraft se sugiere además de los ambientes y personajes fantásticos mencionados un elemento de interés particular en este trabajo, como una escritura especial inscrita en templos y monumentos, misma que describe un conocimiento ancestral, como el que pudo haber existido en los orígenes del universo mismo, se propone utilizar la Caligrafía como uno de los medios para interpretar los elementos descritos por el autor. La aplicación de los elementos en una propuesta plasmada a través del grabado se enriquece con el manejo de los materiales y la propia técnica, que posibilitan la obtención de imágenes de calidad que reúnan la apariencia acorde a la narración que ayuden al artista visual a expresar su interpretación de la obra literaria, a la vez que permiten conjuntar y aplicar en este trabajo los conocimientos adquiridos durante los estudios, en la maestría en Artes Visuales en la orientación de grabado. El aporte principal reside en crear a partir de la literatura fantástica una serie de grabados que conformarán un Libro Alternativo, proponiendo como recursos gráficos específicos el manejo gestual de la Caligrafía en interacción con el Huecograbado, de forma que se obtenga un producto comunicativo original en el cual se aplique un lenguaje plástico que refleje en cierta medida los intereses y habilidades del artista visual.

Se analizaron las posibilidades de realización de este proyecto considerando los siguientes aspectos:

1. Se posee los conocimientos, habilidades, destrezas personales que faciliten la realización, así como la disposición personal necesaria para producir la investigación y sus productos.
2. Se conocen y manejan adecuadamente las técnicas elegidas para su experimentación y aplicación en el mismo. Se considera que se reúnen las condiciones para su integración en esta propuesta gráfica.
3. Se cuenta con los materiales necesarios para la experimentación y la producción del Libro del Artista descrito, ya que se propone experimentar con papel de algodón, materiales propios del grabado y la Caligrafía, aplicación de tintas y posteriores acabados.
4. Respecto a la investigación, es posible acceder al material de consulta bibliográfica necesario sobre el autor y su obra, así como otras obras literarias y gráficas vinculadas al tema desde las perspectivas del diseño, la literatura, la ilustración, el grabado, el Libro Alternativo, el grabado, etc.
5. Es factible acceder al apoyo y asesoría de diversos especialistas relacionados con el tema
6. Se cuenta con el acceso al taller de grabado para la experimentación

Se considera que la suma de todos estos elementos posibilitan la realización de la propuesta gráfica descrita por contar con los recursos técnicos y materiales necesarios así como con las bases y conocimientos necesarios adquiridos durante la formación superior, principalmente la maestría en Artes Visuales con orientación en grabado, por todas estas razones se considera que el proyecto reúne las condiciones necesarias para ser viable en su realización.

De esta forma, inicia el proceso de realización de esta obra y de la tesis que fundamenta su desarrollo.



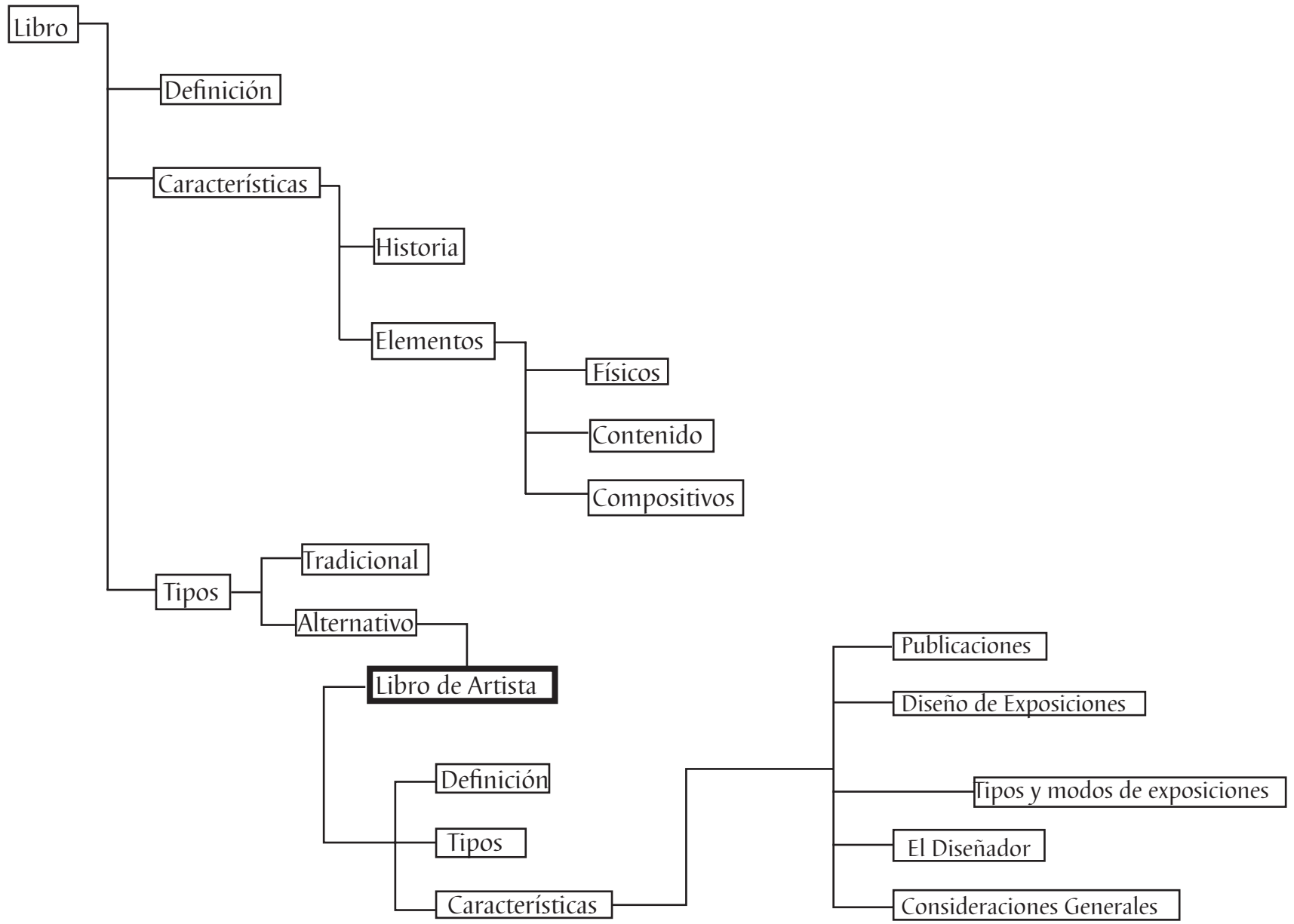
Vertical decorative flourish or calligraphic element.

Large calligraphic word, possibly "Sapientia", written in a black, highly stylized script.

Small white calligraphic flourish or symbol on a black square background.

ORGANIZADOR GRÁFICO

Introducción



INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de esta tesis no es desarrollar un proyecto sobre el libro tradicional, sino sobre el Libro de Artista, por ello se considera que en virtud de que al utilizar la denominación de libro se establece un contraste de conceptos entre uno y el otro será necesario aclarar en qué consisten ambos, enfatizar sus puntos en común y diferencias.

Debido a que la mayoría de las personas han tenido la experiencia de utilizar algún formato tradicional, cuando se menciona el concepto del libro, es fácil evocar el referente de diseño editorial convencional, que implica un conjunto de folios empastados y que es lo más cercano a lo que todo mundo conoce o ha manipulado en su vida. En este capítulo se pretende ampliar la acepción de este vocablo, extender sus límites para denominar otra forma, aplicando un concepto distinto, ofrecido por los artistas visuales. Ya que en esta propuesta se conjugan los conocimientos de mis áreas de formación y experiencias, que se flexibilizan para no quedarse con solamente una versión, sino para ampliarse hasta los infinitos alcances que puede tener un Libro de Artista.

A través del trabajo del diseñador en el campo editorial se puede desarrollar (o mejorar si es que ya existe), la conformación de un libro en lo que respecta a la presentación para permitir o facilitar su lectura y comprensión, ya que él será el responsable de adaptar los elementos que lo componen para favorecer estos aspectos de acuerdo a las necesidades e intereses del autor, de la casa editorial (en primer término) o de su propia iniciativa (en segundo término) en la conformación de verdaderas joyas. Su trabajo es el de un decodificador, su responsabilidad la de tomar los signos, los lenguajes, las herramientas, conocimientos e intuición para conformarlas en una propuesta visual que se encuentra al servicio del lector, de la casa editorial y del autor. La mayor parte de su trabajo está considerada para cumplir con estos requerimientos ajenos, que provienen del exterior. Su trabajo es importante y valioso pero tiene una misión muy concreta: la de interpretar y comunicar adecuadamente las intenciones de otros, utilizando lenguajes ajenos para contar los discursos de otros, con lenguajes y signos que de alguna forma son selectivos y se dirigen a grupos específicos de interesados también seleccionados por otros.

En cambio, el Libro del Artista consiste en algo diferente, su mensaje está concebido para llegar a todo mundo sin distinción y el trabajo de elaborarlo no está condicionado por los gustos o intereses ajenos, obedece a las necesidades, inquietudes e intenciones propias de su autor y realizador, por ello apela a herramientas y lenguajes propios. Se trata



El libro ha significado en la historia de la humanidad un instrumento sin paralelo.

de elaborar un producto comunicativo denominado en forma similar pero que implica conceptos y perspectivas totalmente diferentes.

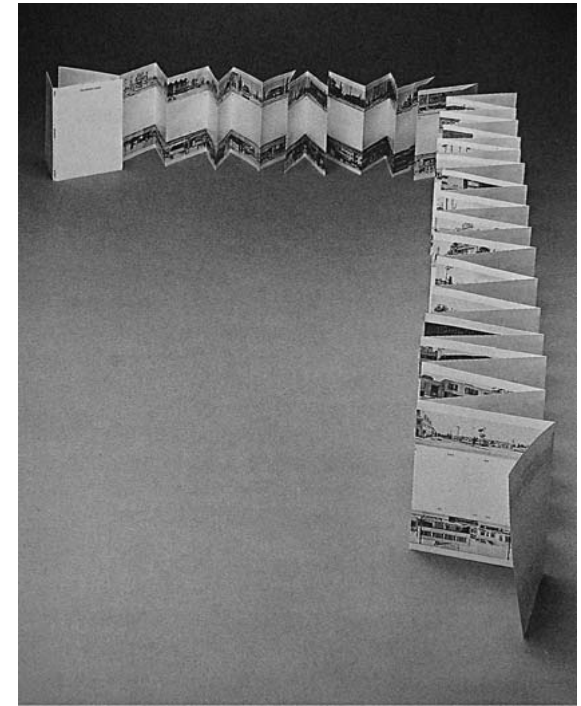
Partiendo de la letra hasta el párrafo o del fonema al discurso, el mensaje (hablado o escrito) utiliza su lenguaje implica unir las piezas individuales que conforman una obra escrita, ya que los signos, palabras u oraciones que lo conforman adquieren un valor específico al integrarse en un entramado especial, el que integra este producto comunicativo. Estos elementos aislados podrían significar cualquier otra cosa pero cuando el autor selecciona ciertas combinaciones y las une, se integran en conceptos, estrechando el significado de los vocablos que él puede dirigir hacia un propósito determinado.³

De la misma forma, para el diseñador de un libro la selección de los componentes (en cierta parte condicionada por los requerimientos de la editorial o el autor) adquiere otra calidad al discriminar los elementos que serán adecuados para cada edición dependiendo de su tema, contenido, características de los lectores, etc. El conocimiento de estos factores y su correcta aplicación pueden acercar o alejar al diseñador de un propósito específico. En esta investigación se aplican conocimientos y recursos vinculados a la expresión y la creación artística para desarrollar un libro, con la intención y la conciencia de que este trabajo producirá concepciones, emociones y sensaciones diversas en sus lectores, vinculadas al tema elegido, a la propia interpretación de sus componentes plasmados a través de las técnicas, materiales y otros elementos seleccionados para darle vida a esta propuesta.

Como lo indica el esquema de contenidos, en este capítulo de la investigación se pretende caracterizar al Libro de Artista en sus parámetros generales, por lo que se considera adecuado realizar una comparación con el libro tradicional que es el que conoce la mayoría de la gente y el que desarrollan en primera instancia los diseñadores y comunicadores gráficos; posteriormente describir al Libro de Artista, para una vez conocidas sus características y requerimientos integrarlos más adelante en el desarrollo de la propuesta gráfica de este trabajo. También se describe la forma en la que se publican este tipo de libros y el papel del diseñador en estos procesos. En este sentido cabe también la comparación en virtud de que el libro del artista a recrear surge de la lectura de un libro de formato tradicional.

1. Definición de Libro

Cuando se busca el término que designa al concepto de libro, frecuentemente se encuentran dos términos profundamente relacionados con él, uno de ellos proviene



Libro de artista Fotográfico en tira continua que mide 18.1 x 14.3 cm.

³ De Buen Unna, Jorge, Manual de diseño editorial, Ed. Santillana, México, 2000., p.21.

de la raíz griega *biblio* que originalmente se empleaba para designar al material vegetal que se utilizaba como soporte para los escritos, de él derivan términos como biblioteca o bibliofilia. También existe la raíz latina *liber* para denominar al material vegetal del que se confeccionaban los documentos antecedentes al libro, de este derivan palabras como libro o librería.

Algunas definiciones de diccionario remiten al formato más tradicional: “**Libro es un conjunto de hojas generalmente impresas, obtenido por dobleces de pliegos reunidos o alzados en orden progresivo, cosidos, introducidos o sujetos dentro de una cubierta o tapa. Normalmente tienen de 49 páginas en adelante, son encuadernados y su contenido es de naturaleza literaria o científica**”⁴. Cuando la obra se divide en diferentes partes independientes que cuentan con paginación propia a cada una de ellas se le llama volumen o tomo. Conjunto de cuadernillos de papel impresos, cosidos y encuadernados que forman un volumen. Obra científica o literaria que forma un volumen. Parte en que suele dividirse una obra escrita de gran extensión. Impreso no periódico de 200 o más páginas. (Otra perspectiva incluye la Tercera de las cuatro cavidades del estómago de los rumiantes⁵.)

Esa descripción corresponde a una perspectiva *física*, sin embargo, un libro también se reconoce como un espacio físico que posibilita un intercambio de ideas plasmadas a través del uso de lenguajes escritos y gráficos; de almacenamiento y preservación de información, de transmisión de cultura, de diálogo entre autor y lector; vehículo de comunicación entre dos seres humanos que sirve también para preservar las señales de esa comunicación en el tiempo y el espacio y que las hace accesibles como en un intercambio sin intermediarios, etc. Lo que permite apreciar que se trata de un instrumento de la cultura, la información, el entretenimiento, el conocimiento, la diversión, etc. algo mucho más trascendente que el papel comprendido en el conjunto de folios empastados. Y que ha significado para el hombre uno de los inventos más trascendentes a través de su historia que por sus numerosas ventajas, aún no ha sido desplazado por instrumentos concebidos con intenciones semejantes.

1.1. Características

Si se considera como punto de partida, que en el libro tradicional se busca emplear los elementos del diseño para dar relevancia a sus contenidos literarios, por encima de sus características físicas o compositivas, comprendiendo que éstas toman un papel secundario en pos de la mejor comprensión o presentación de estos contenidos y que la interacción que se espera tenga el lector con el material es limitada, entonces cabe señalar que de



En Egipto y Mesopotamia leer y escribir constituían a la vez un privilegio y un poder.

⁴ Martín, E. y Tapiz, L. *Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas*, Ed. Don Bosco, Barcelona, 1981, p.338.

⁵ Ralouy Poudevida A. *Breve diccionario Porrúa de la Lengua Española*, Ed. Porrúa, México, 1977, p.266.

manera general, los libros se encuentran afectados por una serie de factores de diversa naturaleza⁶, entre los que se encuentran:

- **Sistemas de medida:** Se requiere establecer los parámetros referentes a las medidas generales de la publicación y posteriormente a las dimensiones de cada uno de los elementos que deberán ubicarse sobre el plano, ya que cada uno tiene sus propias características y necesidades las cuales deben integrarse armónicamente con las de los demás. Estas dimensiones afectan de forma notable a los diversos elementos: a través del tamaño del papel, de formato, de tipografía, etc. Cabe señalar que estos elementos tienen sus propios sistemas de medida y reglas de aplicación.

- La **organización** de los contenidos no es dejada al azar, ya que la manipulación y uso del libro supone un sentido y dirección de lectura de los que depende la comprensión y facilitan o dificultan la relación que entabla el lector con el material. En este contexto se considera que si la finalidad principal del impreso es llevar a la mente del lector una información que genere un significado, debe proveerse de las condiciones necesarias para que ocurra la decodificación “adecuada”, a través de un orden que comienza por establecer los espacios pertinentes para la aparición de los diversos tipos de informaciones contenidos en el libro⁷.

- **Espaciamento**, implica el cuidadoso aprovechamiento desde los espacios en la diagramación hasta los espacios entre caracteres y su relación con todos los demás elementos ubicados en el plano. En este contexto, cabe señalar que la existencia de espacios en blanco no implica necesariamente vacío, sino un elemento más que forma parte de la composición final, que se aplica de acuerdo a la sensación que se busca conseguir y que su función se vincula promover el fácil acceso y la comprensión de los contenidos, así como a dar una sensación agradable al diseño en general.

- Las **Reglas de uso** que rigen la aplicación de los elementos a emplear, entre las que se encuentran los Principios de formación,⁸ las reglas ortográficas, de redacción y estilo para el empleo básico de las palabras que integran el texto, de uso específico de palabras por especialidad o grado de complejidad considerado en relación a la supuesta alfabetidad promedio del público meta⁹ o señaladas como adecuadas en los libros de estilo de las instituciones, ortotipográficas para aplicarlas en el diseño por petición expresa del autor (alteraciones: negritas, cursivas, versalitas, etc.), así como las propias de uso de las imágenes y los colores, etc. Cada elemento tiene sus propias reglas y condiciones que el diseñador debe conocer para aprovechar al máximo.

⁶ Algunos aparecen a simple vista pero otros se encuentran trabajados de una forma casi imperceptible para quien no se encuentra letrado en este campo.

⁷ El sentido de la decodificación es seleccionado y guiado por el autor o la editorial principalmente y cubre ciertas expectativas y objetivos predeterminados en gran medida. En esta aplicación, el criterio “adecuado” se ve afectado como los factores culturales que determinan en gran medida el orden y dirección de lectura, los usos de elementos como texto y blancos, los ornamentos, etc. siguiendo algunas convenciones que permitan principalmente comprender el contenido literario del texto sin atender en primera instancia a las sensaciones que este pueda provocar en los lectores.

⁸ consideran el adecuado número de caracteres por línea, columnas, márgenes y párrafos, atendiendo a criterios de funcionalidad y economía.

⁹ Para ello se efectúan ajustes como el cálculo llamado índice de niebla.

- **Valores**, que serían las características que definen un estilo determinado y se manifiestan en la obra como tonos o ritmos.

La aplicación de estos elementos puede o no sufrir de influencias externas como la continua renovación de corrientes y gustos artísticos, sin embargo, hay textos que aparecen al margen de estos cambios cuidando preferentemente su funcionalidad. Cada libro es producido con una finalidad específica establecida por el autor, la editorial, ya que la aplicación de algunos libros se vincula a la información, divulgación, enseñanza, etc.

1.1.1. Elementos generales que integran un libro

De forma general y desde tres perspectivas básicas sobre su estructura (física, de contenidos y compositiva)¹⁰, se puede considerar que los libros tradicionales pueden estar integrados de algunas o todas las siguientes partes, dependiendo del tipo de contenidos y de la clase de edición que se trate, ya que la inclusión o no de las citadas partes dependerá de factores derivados de criterios económicos, funcionales, etc.

1.1.1.1. Físicos

Material o sustrato: En él se aplicarán todos los elementos y aportes del diseño, la ilustración, etc. Tiene gran importancia ya que de sus características depende en cierto grado el resultado a obtener. Debe elegirse considerando la función de la obra y los contenidos a presentar, ya que por ejemplo, algunos papeles serían inadecuados para tratar de plasmar o imprimir imágenes en alta definición por tratarse de materiales toscos con gran cantidad de fibra de madera en su composición lo que probablemente dificultaría la correcta absorción de pigmento o tinta por el papel o haría que se corriera, provocando la obtención de resultados alterados o deficientes, afectando la obra y modificando el diseño.

Para hacer el uso más eficiente y adecuado de los materiales y obtener los mejores resultados, deberán considerarse de forma importante las características del papel o sustrato, considerando las de los materiales que harán interacción con él y que se relacionan con su peso, acabado o tamaño. Ningún impreso debe ser producido sin considerar las características y requerimientos de cada proyecto, ya que existen diversas variantes de materiales que al aplicarse producen distintos resultados. Frecuentemente se utilizan diferentes calidades de papel de acuerdo a los contenidos de la obra, en algunas obras se utilizan diferentes materiales para el texto que para las ilustraciones o para los interiores que para exteriores, la elección se sustenta en la función del material principalmente, ya



Después del papiro y el pergamino el papel ha constituido el soporte más importante dentro de la caligrafía actual.

¹⁰ Villavicencio Enríquez Ma. Del Carmen, *Reflexiones sobre el Diseño de Material Didáctico Impreso*, Tesis de grado, FFyL, UNAM, México.

que por ejemplo, el papel que se emplea para imprimir un periódico deberá ser muy resistente para permitir el secado inmediato de la tinta y tener resistencia al arrancado y desgarramiento, porque las rotativas en que se imprime alcanzan grandes velocidades y lo manipulan con fuerza.

- **Peso:** El peso de un papel se mide en gramos por metro cuadrado y su uso es diferente de acuerdo a esta característica también. Las cartulinas, que son papeles gruesos de más de 180 grs. por metro cuadrado se utilizan regularmente para los forros de las publicaciones. Existen diversas clases, algunas de las más comunes son: bristol, marfil, opalina, hilo y otras cuyos nombres comerciales varían, también puede ser satinada, alisada, mate, couché, etc. *“Si continuáramos ascendiendo en la escala de grosores, luego de las cartulinas hallaríamos los cartones. Estos, por cierto, son muy apreciados por los editores marginales y los hacedores –artísticos, amorosos – de los llamados **libros-objeto**.”*¹¹ Los cartones se emplean en la industria editorial para las pastas duras de encuadernaciones de lujo o semi lujo y se fabrican con desperdicios de papel, trapo, cuerdas, etc. y pueden ser elaborados manualmente o a máquina.

- **Acabados:** Para elegir adecuadamente el material debe considerarse el grosor, la opacidad, tamaño, textura, porosidad, satinado, peso, calidad y color del papel. Por su terminado los papeles pueden ser satinados, alisados, estucados, aunque los que se utilizan mayormente en las imprentas pueden ser además: naturales (sin recubrimientos), size press, encolados superficiales, pigmentados, estucados o couchés. En las obras generales, compuestas de texto e ilustraciones comunes y corrientes o a línea puede utilizarse papel alisado, no obstante su aspereza y rugosidad.

- **Producción:** El satinado, bruñido o glaseado de papel se obtiene haciendo pasar las hojas de papel entre dos o más rodillos de la *calandria*, esta máquina con la presión de sus rodillos calientes dará el brillo y acabado necesarios, mismos que aumentarán tanto como veces se haga pasar en papel entre ellos. El satinado puede ser normal, ligero y fuerte según la fuerza que se aplique o puede aplicarse por una o dos caras. Para obtener el estucado o couché, al papel común se le agrega una pasta especial integrada a base de caolín, arcilla blanca de gran pureza mezclada con yeso y otros ingredientes, se le puede aplicar en una o las dos caras, una vez preparada se pasa por la calandria y quedará lista para emplearse en fotograbados impresos de prensa plana u offset. Existen otros materiales como el pergamino vegetal, de producción y uso restringidos u otros que presentan la apariencia de finas telas.



El papel fue inventado en china aproximadamente 100 años antes de cristo y se difundió por todo el mundo durante la edad media. Fabricación del papel en china, estampa del siglo XVIII (Biblíteque Nationale, París).

¹¹ Zavala Ruiz Roberto, *El Libro y sus orillas*, UNAM, México, 1994, p.32.

- **Usos sugeridos**¹²: En cuanto a la aplicación de estos materiales puede señalarse que para la impresión tipográfica general resulta mejor usar papeles blandos con poca cola. En ediciones corrientes, sin ilustraciones puede emplearse indistintamente papel alisado o satinado, pero si la obra abunda en ilustraciones tramadas será imprescindible utilizar papel bien satinado o estucado. Imprimir en offset requiere de papel blanco y bien colado para obtener los mejores resultados, si se imprimirán fotografías no se recomienda el uso de papeles económicos de poca cola y calidad terrosa que producirán impresiones dispares y poco nítidas. El Huecograbado acepta todo tipo de papeles, aunque se lleva mejor con satinados y colados. En todos los usos debe considerarse la dirección de la fibra del papel.

- **Forma o tamaño**: De este concepto deriva el de *formato*:^{13y14} *Tamaño y forma de un libro o cuaderno, el primero especificado por lo general por el número de hojas que se hacen con cada pliego, y ahora con más frecuencia, con el número de centímetros de altura o altura y anchura*¹⁵ que servirá de soporte a un impreso. Por extensión dentro del ámbito de las imprentas también se conoce así a la colocación del texto dentro del papel: las medidas de los márgenes, el número de columnas, las disposiciones de cabezas y pies, folios, etc.¹⁶ Puede expresarse en medidas como centímetros (por ejemplo: 21 x 28 cm.) o específicas del área derivadas de las pulgadas (*picas, cuadratinas, etc.*), y recibe diferentes nombres (*carta, oficio*), siglas convencionales (*DIN*¹⁷ *A4*). Las medidas de papel comercial más usuales son: 77 x 110, 77 x 55, 70 x 100, 70 x 50, 64 x 88, 65 x 90, 64 x 44, 65 x 45, 56 x 88 y 56 x 44, todas en centímetros. Los nombres varían mucho de un país a otro, lo más usual es referirse a los formatos por sus dimensiones en centímetros o milímetros, particularmente en México las tres medidas más comunes son: 57 x 87, 70 x 95 y 87 x 114 cm.

Se aplican también una serie de dobleces¹⁸ en el pliego de papel empleado en su impresión y tienen la función de ser manejable para su público meta a la vez que hacen más eficiente el manejo de los recursos materiales, ya que de su adecuada elección y relación con el material puede promover un eficiente aprovechamiento del papel y menor desperdicio con las consecuencias de menor gasto y contaminación¹⁹. De estos tamaños se derivan otros menores que integrarán el ejemplar del libro: el pliego²⁰, la hoja²¹ o la página²².

Respecto al tamaño y forma del libro cabe señalar que por la disposición de la información en su interior puede tomar una forma determinada, si el libro es más alto que ancho recibe el nombre de *prolongado* u *oblongo* y si es más ancho que alto recibe el

¹² Zavala R. R. op.cit. p.29 y ss.

¹³ Se dice que el equivalente gráfico del escenario al actor es el formato, que dota de forma, tamaño y estilo a la publicación. Turnbull Arthur, *Comunicación Gráfica*, Ed. Trillas, México, 1996 p.299.

¹⁴ Tamaño o dimensión específico de papel. Swann A. *Cómo diseñar retículas*, Ed. G.Gili, Barcelona, 1990 p.15.

¹⁵ Moliner María, *Diccionario de uso del Español*, Ed. Gredos, Madrid, 1996.

¹⁶ De Buen Unna J. op. cit. p. 135.

¹⁷ Los tamaños internacionales conocidos como ISO (de la Organización Internacional de Medidas) o antes de la DIN (Deutsche Industrie Norm, medidas de la industria alemana) aunque esta medida no ha sido aceptada por la industria americana. Para realizar la producción masiva es muy importante conocer estas medidas ya que las máquinas de impresión, cortadoras, etc. trabajan con estos estándares. McLean, R. *Manual de Tipografía*, Ed. Blume, Madrid, p.103.

¹⁸ Cada doblez representa un determinado número de páginas, si se dobla el pliego a la mitad se obtiene el *folio* (2 hojas o 4 páginas), si se dobla otra vez es un *cuarto* (4 hojas, 8 páginas) y así sucesivamente. Ninguna hoja de papel, por delgada que sea, resiste más de siete dobleces.

¹⁹ Uno de los lados de una hoja normalmente numerada, si el libro contiene 32 hojas, tendrá 64 páginas.

²⁰ Forma básica de cualquier formato, cualquier pieza de papel que se dobla para obtener páginas, el pliego de papel impreso como página recibe el nombre de *plana*. Mc Lean, R. op. cit. p.104.

²¹ conjunto de dos páginas.

²² Es una de las caras de una hoja, también la parte escrita o impresa de la hoja. Zavala, R., op. cit. p. 33.



nombre de *apaisado*. El tamaño en general depende de las medidas en las que se produce el papel, aún se determinan doblando una hoja completa las veces necesarias hasta obtener el tamaño deseado: si la hoja al desdoblarla muestra 8 rectángulos por cara (16 páginas por pliego) el tamaño obtenido se denomina en octavo, si hay 4 rectángulos por cara (8 páginas) el tamaño será en cuarto, si solo se ha doblado a obtener dos páginas por cara o 4 por pliego, se obtiene un libro en folio y si de 4 dobleces se divide el pliego en 16 páginas por lado (32 en total) se llama en dieciseisavo. El tamaño y el contenido también se relacionan: algunos autores sostienen que las obras literarias deben imprimirse en octavo o dieciseisavo, las científicas y de estudio en cuarto u octavo, las artísticas, de ingeniería, cartografía y similares en cuarto, octavo o folio, lo cierto es que estas medidas deben adaptarse con flexibilidad a las necesidades de cada caso.

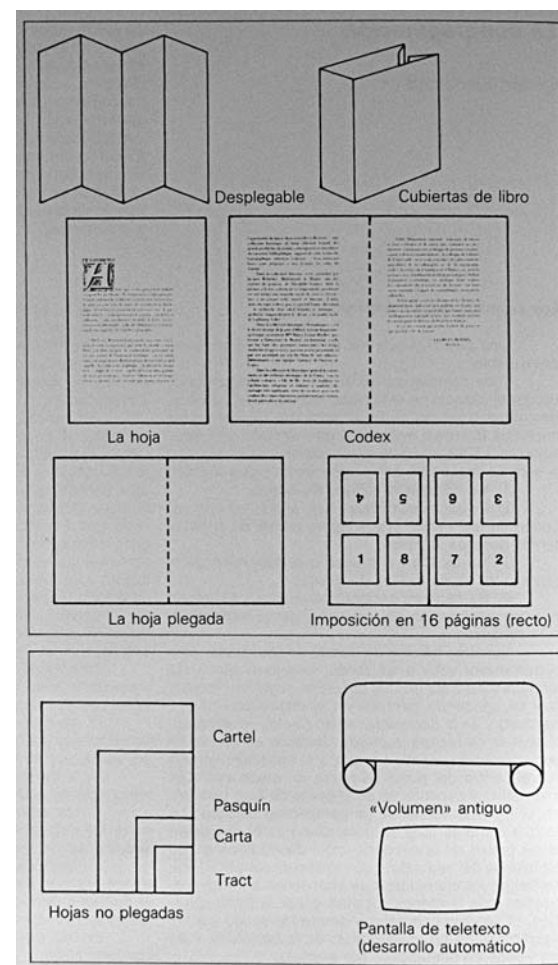
Otra perspectiva desde la cual puede observarse al libro se vincula con sus contenidos como obra literaria y la estructura que estos pueden tomar.

1.1.1.2. Contenido

En este aspecto se encuentra la obra a la que se dotará de diseño o se codificará de forma comprensible, atractiva, etc. de acuerdo a las necesidades y funciones de la misma. Generalmente el autor ofrece un manuscrito o documento mecanografiado²³ del cual deberá hacerse la reproducción impresa, previo tratamiento de diseño editorial, que deberá incluir la selección de las estrategias adecuadas para hacer llegar la información que ahí se presenta de la manera más adecuada posible. Al tratarse de ediciones que contienen información que cuenta con una caducidad mayor (ya que los plazos de edición no son tan frecuentes), su diseño debe ser principalmente funcional, soportar el paso del tiempo sin perder vigencia y sin atender a las modas pasajeras. Su contenido puede abarcar diversos temas, tantos como áreas de interés y conocimiento provean los diversos autores y su producción puede ser tan económica u onerosa como la editorial o el autor lo dispongan. La mayoría de los textos cuenta en su estructura con tres divisiones principales:

- Introducción o preliminares

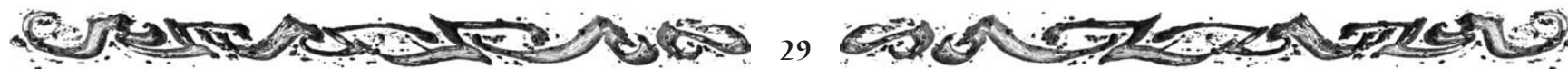
En el medio gráfico, los preliminares o introducción se llaman también *pliego de principios* y frecuentemente aparecen numerados con diferente foliación al resto del libro (por ejemplo en romanos)²⁴. En esta parte se encuentran contenidos todos o algunos de los siguientes apartados: anteportada o portadilla, lista de obras del mismo autor o de la misma colección, página con ilustración o retrato del autor, portada con el título de la obra, nombre del autor, nombre e identificador de la editorial, inscripción de la propiedad,



Formatos del papel.

²³ Zavala propone en la obra citada una parte importante de la misma a la conformación de los aspectos referentes a estructura y calidad de sus partes y al tratamiento que debe aplicarse a las mismas para su publicación, por ofrecer una cuidadosa guía (más que razonable para dirigir estos aspectos) se recomienda su consulta a los autores que busquen estructurar adecuadamente su obra previa al diseño editorial.

²⁴ McLean, Ruari. *Manual de Tipografía*, p.196.



pie de imprenta, etc. Dedicatoria, prólogo, sumario o índice de materias o temas, índice de figuras, lista de abreviaturas, fe de erratas (errores de impresión), introducción, portadilla parcial, etc.

- Texto

Es el contenido principal del libro, ocupa la mayoría de sus páginas con letras e imágenes. Puede integrarse de capítulos, referencias o finales que constan de apéndices, bibliografía, glosario, índice analítico, etc.²⁵

- Apéndices

Suelen contener páginas añadidas al texto, tablas fuera del texto, explicaciones o notas del autor, comentarios, índices, colofón, etc.

Los contenidos de la obra se relacionan directamente con sus partes y la función que estas desempeñan, los datos ofrecidos en la portada serán diferentes a los del cuerpo de la obra.

Forros: en ellos se encuentra la *portada* que puede incluir los datos del Título de la obra, el nombre del autor, la casa editorial y su identificador gráfico. Algunas *contraportadas* incluyen datos sobre la obra, la colección o el autor, comentarios sobre récords de ventas de la obra, comentarios de celebridades que consideran positivamente a la obra, etc. Aunque otras pueden aparecer “en blanco” es decir, sin mayores datos. El *lomo* ofrece datos sobre el título de la obra el autor principalmente para hacer fácil su reconocimiento en los anaqueles de las librerías y bibliotecas. La portada es la cara del libro, la puerta de entrada a su contenido, por lo que suele presentar los datos del título, el autor, la editorial y en algunos casos imágenes alusivas a su contenido. En este caso, al igual que en la estructura general, puede ser analizada desde las mismas perspectivas (física, de contenido y compositiva) pues se trata de un elemento con características muy particulares y es una parte esencial de la obra que puede facilitar o entorpecer el acercamiento del lector a la misma.

En ella, la información que integra el cuerpo de la obra suele ofrecerse de forma estable, utilizando un sistema de distribución de elementos que afecta a la composición general de toda la obra y se mantiene en un estilo determinado. La disposición de los diferentes elementos del texto supone en su organización una gradación y dirección en los contenidos, además de una cierta lógica o el interés de observarlos en cierto orden, por lo que se disponen siguiendo la distribución y jerarquización establecidos por el autor.



Ejemplos de portadas de libros.

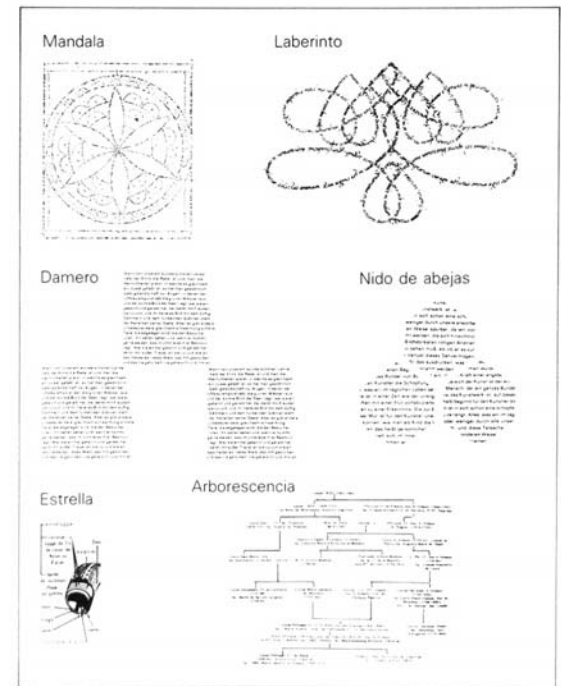
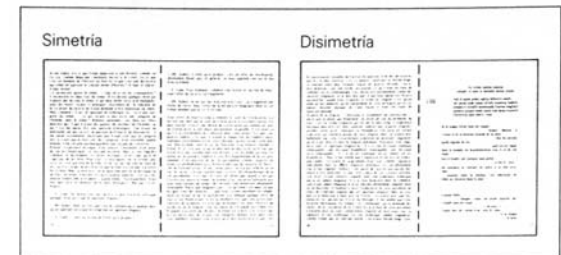
²⁵ McLean, R. *Op.cit.*p.196.

La siguiente perspectiva se vincula a la conformación visual y al uso de recursos visuales empleados en la comunicación de la información a vehicular en dicho producto comunicativo.

1.1.1.3. Composición

El diseño de la composición editorial suele estar concebido en función de apoyar al autor en su propósito de comunicarle a su público ciertas informaciones en la forma y disposición que se adapte mejor a sus ideas y que él prefiera, por eso es importante conocer a los demás participantes en el proceso de edición del libro y no trabajar de forma aislada, cuando esto es posible. En otros casos, como en este trabajo, el autor del diseño desea expresar su propia interpretación de cómo podrían ser comunicadas las ideas de un autor a partir de las sensaciones que en él provocan; existe aquí una diferencia importante entre el trabajo del artista visual y el del diseñador editorial. El Diseñador editorial se encuentra limitado por los requerimientos del autor, del editor y de la empresa que planea editar el material, todo ello aunado a los rasgos de la colección en la que se integraría y otros requerimientos de tipo legal, económico, etc. condicionan la forma que tomará finalmente la obra. En el caso del autor y artista visual que busca interpretar las ideas de un autor clásico de literatura, las limitaciones y alcances son distintos, ya que si bien no contará con las mismas condiciones y recursos económicos tampoco tendrá que sufrir tantas limitaciones respecto a su trabajo intelectual en el manejo de la obra. Algunos elementos que debe considerar el diseño del libro tradicional son los siguientes:

Dirección: De ella depende la disposición o agrupación²⁶ de los elementos sobre el plano y se relaciona con aspectos culturales que suponen una cierta dirección de la lectura, como ya se mencionó puede ser vertical, apaisada o irregular según la intención del material. Para los textos extensos se recomienda que sea lo más cómoda y estable para no cansar al lector, que estaría más ocupado en tratar de encontrar el sentido de la lectura que en conocer o disfrutar el contenido de la obra. De las dimensiones generales deriva su forma y su orientación, actualmente se diseñan e imprimen textos en formas diversas, algunas muy excéntricas y poco convencionales, pero en ellas debe considerarse que se pueda sostener en las manos y leer con comodidad. Algunos formatos son más adecuados a cierto tipo de publicaciones: se recomienda el cuadrado para los libros ilustrados, cuando las imágenes o fotografías son importantes o cuando estas imágenes se presentan en diferentes formas ya que permiten cubrirlas a todas en un espacio similar. El formato apaisado puede utilizarse si todas las ilustraciones son apaisadas y pueden colocarse una junto a otra o una sobre otra, sin embargo esta forma es poco práctica ya que es estorbosa y frecuentemente se



Configuraciones de texto.

²⁶ En este contexto, se entiende por grupo algo que se comprende con un solo golpe de vista y que puede ser previo a la lectura, puede tratarse de símbolos, signos con alteraciones tipográficas, ilustraciones, párrafos, etc. que aparecen como una unidad. McLean, R., *op. cit.*, p. 196.

desencuaderna por el peso de las páginas y lo corto del lomo, además de que sobresale de la mayoría de las estanterías y librerías²⁷.

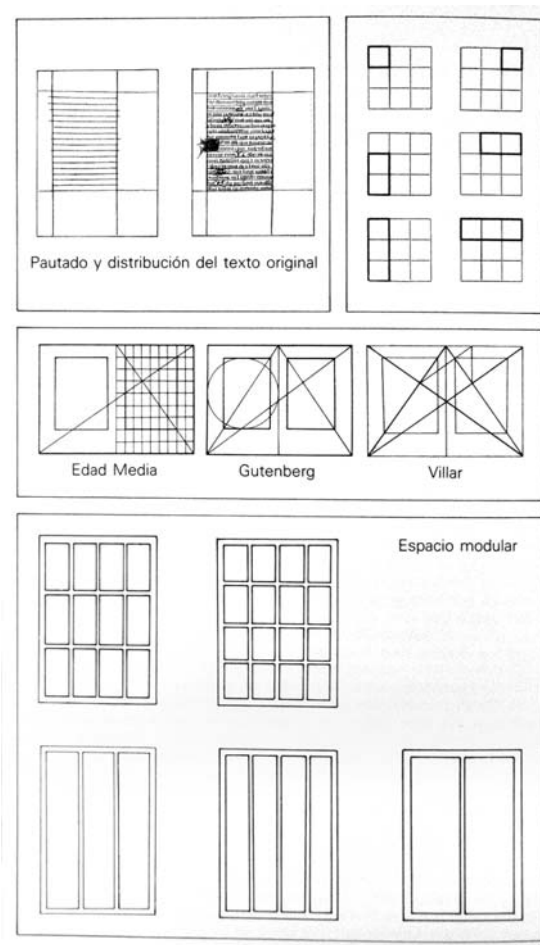
De manera general, la composición física que se puede apreciar a simple vista en un libro promedio incluiría los forros (portada y contraportada unidas por el lomo) así como los interiores. Algunos ejemplares cuentan también con una cubierta exterior de alguna cartulina para proteger al ejemplar y proporcionar información sobre el autor, la obra o la colección en que se integra.²⁸ Desde esta perspectiva, la función de los forros se encuentra en la protección del ejemplar, por eso ambos estarán elaborados de materiales diferentes. Mientras los forros frecuentemente se encuentran realizados en alguna cartulina gruesa o cartón forrado de tela o piel, los interiores estarán realizados en otro tipo de papel obedeciendo a la función derivada de su contenido, por lo que el papel puede ser de diferente calidad, desde un bond de determinado peso para la impresión general de texto con buenas condiciones de legibilidad hasta un couché dos caras adecuado para la reproducción de imágenes a color.

Diagramación

Una vez seleccionados el material, el formato y la orientación, corresponde establecer la forma en la que los diversos elementos deberán ubicarse sobre el plano, apoyados por la diagramación²⁹, en un esquema que sirve al diseñador para mostrar al cliente los resultados que espera obtener en esa propuesta y al impresor como guía de trabajo, se compone de:

- Retícula

Supone el trazado de una rejilla sobre una superficie o espacio tridimensional subdividiéndolo en espacios reducidos, cuyas medidas deberán ser indicadas en las medidas específicas del área (punto o cícero). Estas subdivisiones ayudarán a disponer los elementos de forma armónica que facilite su reconocimiento y legibilidad, evitando que unos invadan el espacio de otros y dotándolos si es posible de un espacio adicional que evite la apariencia de amontonamiento. Este enrejado o reticulado³⁰ permite y facilita el ordenamiento de todos los elementos que se dispondrán sobre el espacio establecido en el formato. Se dice también que es el sistema de ordenación en una voluntad de orden, racionalidad, claridad, voluntad de penetrar hacia lo esencial, concretar, cooperar constructivamente con los demás elementos, racionalización de los procesos creativos y técnico-productivos, de rentabilidad, de objetividad, integración de los elementos formales, cromáticos y materiales, de dominio de la superficie y del espacio, actitud positiva orientada al futuro, autocrítica ligada a los intereses generales. Cada trabajo visual y creativo es una manifestación del carácter de su creador, en el que refleja su saber y su actitud³¹.



La Retícula de compaginación

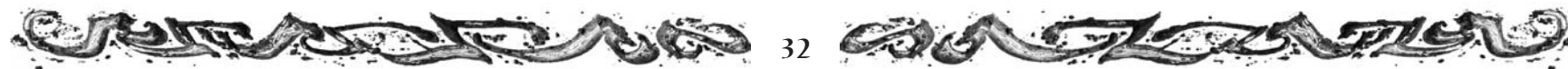
²⁷ Mc Lean, R. *op. cit.*, p.127

²⁸ Cabe señalar que no todos los libros cuentan con todos los elementos que se reseñan en este apartado, la aplicación obedece a criterios de economía y funcionalidad y son una decisión del autor y principalmente del editor.

²⁹ Representación preferiblemente realizada a lápiz de un diseño tipográfico que debe dar la idea aproximada de su aspecto final, una vez impreso. Mc Lean, R. *op. cit.*, p.112

³⁰ Ofrece las posibilidades de disponer la información textual e ilustraciones de forma objetiva, sistemática, lógica, compacta, con ritmo propio, inteligible e interesante. Swann, A. *op.cit.*, p.12

³¹ Swann, A. *Cómo diseñar retículas*, p.10



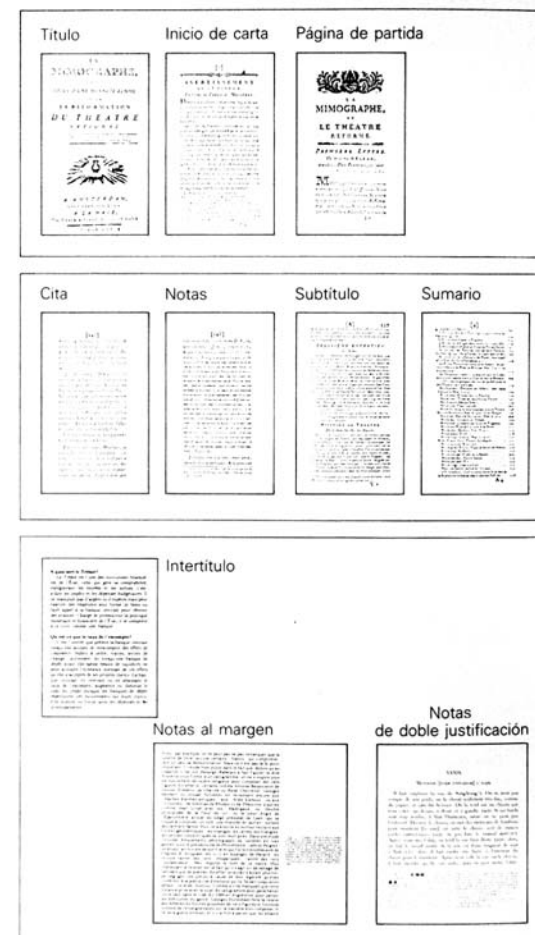
- Márgenes:

Se trata de los *espacios en blanco que rodean la zona impresa*³², tienen diversas funciones: enmarcan el texto e ilustraciones, separan al fondo del contenido, crean un contraste estético de pasividad respecto a la zona impresa, ofrecen un espacio para colocar los dedos al sujetar el ejemplar, protegen a los contenidos si alguna situación daña el ejemplar ya que podría ser refinado y nuevamente encuadernado e incluso algunos lectores los emplean para hacer anotaciones. Su aplicación es importante: un adecuado manejo de los blancos puede provocar una sensación más tranquilizante y agradable al manejar la obra incrementando el goce de leer, ya que si los blancos son pequeños el lector puede sentir que la página se encuentra demasiado saturada y reaccionar negativamente, pero si la sensación es absolutamente la contraria puede surgir la sensación de desperdicio, por lo que debe existir un adecuado balance de acuerdo a las intenciones de quien lo produce.

Se trata de los *límites inicial y final* que ayudan a que las páginas sean más atractivas y se encuentren unificadas al agrupar sus elementos en un “paquete” de información³³. A diferencia de otros tipos de impresos, en el libro no se aplican con tanta frecuencia los rebases³⁴, depende mucho del tipo de publicación de que se trate. Por ser una publicación extensa, se trata generalmente de provocar una sensación de equilibrio³⁵. El diseño simétrico se reconoce rápidamente, es fácil de trabajar y se aplica ampliamente en páginas únicas o textos más extensos. Un equilibrio informal puede lograrse distribuyendo el peso de los elementos a diferentes distancias del eje vertical y manejando los planos para lograr un efecto semejante. Aunque la mejor forma de lograr este objetivo es la simplicidad en el manejo de elementos, puede apoyarse también en el uso de una retícula, en la cual se divide el plano en secciones básicas iguales, lo que permite la alineación y agrupación de sus elementos y el mantenimiento de las constantes establecidas para su diseño.

Para enfatizar el uso de ciertos elementos puede emplearse el contraste³⁶ que surge de las diferencias de tamaño, forma, tono, textura o dirección de los elementos, su adecuada aplicación produce un diseño armónico que se verá reforzado a través del cuidado en la apariencia general que concuerde con el carácter general de la obra a través del uso de los recursos del diseño incluyendo familias tipográficas y elementos ornamentales.

Se ha mencionado ya que es frecuente encontrar una aplicación estable y constante de los elementos (sin grandes variaciones) conformados en un estilo particular para la publicación, lo que permite dirigir la atención del lector hacia el contenido de la obra y no distraerlo al no saber donde ubicar los contenidos o la dirección de la lectura, etc.



Ejemplo de los Títulos, Textos y notas.

³² Mc Lean, Ruari, *op. cit.*, p.126.

³³ Turnbull, A., *op.cit.* p.301.

³⁴ Existe en el plano un área sobre la cual se ubicarán los elementos de texto principalmente, (de ahí su nombre) y las imágenes, etc. Se denomina *caja tipográfica*, está contenida por los márgenes, que si bien pueden incluir elementos como el folio, su función principal no es la de llevar a todos los demás elementos de la composición. Un rebase supone la invasión del espacio destinado al margen que frecuentemente se hace con alguna imagen de forma tal que incluso salga del formato de la página.

³⁵ que sería la sensación de contrapeso resultante de la distribución relativamente simétrica del peso de los elementos en relación con un punto reconocido como centro óptico del área de diseño. Turnbull, A., *op.cit.* p.303.

³⁶ Turnbull, A. *Op.cit.* p.312.

Esto implica la elección de ciertos elementos como las familias tipográficas y las diversas alteraciones que sufrirán los caracteres para establecer los inicios de secciones o capítulos, los pies de imagen, etc. Esto facilitará también el diseño al no tener que variar constantemente estos parámetros.

- Columnas

Se conoce de esta manera a la *división vertical de la caja tipográfica en secciones pares e impares, de acuerdo al criterio del diseñador y a las posibilidades que ofrece el formato, el espacio entre columnas se denomina medianil*³⁷.

La determinación del ancho y alto de columna³⁸ obedecen a criterios como la atención a las características del lector al que se destina la obra, de ellas dependerán el tamaño de la tipografía, la longitud de las líneas³⁹ y el interlineado. Se considera que en términos generales, el criterio principal debería ser atender a la legibilidad más que a la economía, hay editoriales que no ponen atención en este aspecto y con el diseño deficiente de sus productos provocan falta de interés de sus lectores, cansancio o aburrimiento⁴⁰. En este aspecto puede notarse grandes diferencias con otros tipos de impresos como el periódico y la revista.

Otros elementos a ubicarse en el plano son los elementos gráficos siguientes:

Letras y signos: que son los elementos principales que posibilitan el acceso al contenido de un libro, su importancia es capital ya que se vincula a la comprensión más básica. Estos caracteres se ven afectados por los avances tecnológicos, ya que en el pasado la letra era trazada a mano y actualmente por las necesidades propias de la distribución masiva se ha requerido de sistemas de fotocomposición y actualmente la misma computadora. El resultado obtenido puede ser igualmente bueno utilizando cualquier sistema pero el uso de la caligrafía dotaba a una obra de cierta calidez y delicadeza que no han podido ser igualadas por los más sofisticados sistemas modernos de producción de texto, incapaces de reproducir *la mano* o estilo del calígrafo experto. Las consideraciones específicas de aplicación se toman con base en el tipo de público al que se dirige el producto comunicativo, a sus necesidades y capacidades de lectura e interpretación, así como de manipulación del material.

Tipografía

Antiguamente se le conocía como el *arte de componer e imprimir con tipos móviles o con planchas de diversos materiales fundidos o grabados en relieve que reproducían lo escrito*

³⁷ **Martínez de Souza, José.** *Diccionario de Tipografía y el libro.* Ed. Labor, Barcelona, 1974, p.15.

³⁸ Ofrecen las condiciones adecuadas para establecer un ritmo de lectura regular y atender completamente al contenido de la información sin distracciones. Las columnas angostas son perturbadoras al interrumpir constantemente la lectura y las anchas cansan el ojo y son psicológicamente negativas, por lo que debe considerarse con cuidado su uso.

³⁹ Según una norma empírica, para un texto extenso debe haber por término medio siete palabras por línea, algunos autores establecen 10 palabras por línea como término medio. **Swann, A.** *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ Se considera que la distancia de lectura promedio es de 30-35 cm. por lo que el cálculo debe basarse en ella y así causar menor esfuerzo al lector para reconocer los caracteres.



por medio de caracteres. Este arte se desarrolla en las imprentas pero se aplica en todas las artes, operaciones y sistemas que intervienen en la confección de un libro, diseño, impresión, encuadernación, etc.⁴¹. Actualmente en el diseño se le comprende como la forma mecánica de la escritura, opuesta a la caligrafía y la escritura manual, que se vale de modelos de letras del alfabeto o tipos de imprenta. Considerando que su fin principal es la comunicación por medio de recursos visuales para transmitir mensajes verbales y metalingüísticos⁴² resulta indispensable para el diseñador conocer los efectos que se pueden lograr con las diversas configuraciones de estos elementos.

Diversos autores refieren que existen por lo menos 10 grandes familias de formas base que han dado lugar al nacimiento de declinaciones y variaciones formales, mismas que reflejan su época, cultura y rasgos de sus autores. Cada letra tiene sus propias características que pueden ser aplicadas y utilizadas de acuerdo a la función del texto y lo que el editor desee lograr⁴³. Ejemplos de estas clasificaciones son las siguientes:



Familias Tipográficas Góticas y Civiles

Francis Thibaudeau

Propuso su clasificación basándose en el contraste de las astas y la forma de las terminales para ordenar los estilos en cuatro grupos básicos: *Góticas*, *Romanas*, *Cursivas* (o *de escritura*) y *De Fantasía*. De las romanas encontró otras cuatro subdivisiones: *Antiguas*, *Egipcias*, *Elzeverianas* y *De Didot*.

Javet Matthey

Propuso bajo los mismos fundamentos las que actualmente se conoce como Clasificación de Thibaudeau: *Romanas Antiguas*, *Romanas de Transición*, *Romanas Modernas*, *Antiguas* (*Grotescas* o *Palo Seco*), *Egipcias*. Mantuvo los cinco grupos primordiales y completó la clasificación agregando dos muy importantes: *Las de Escritura* y *las Adornadas* (y *de Fantasía*).

Otras clasificaciones se basan en criterios diversos: como la de **Robert Bringhurst** en los estilos artísticos (*Renacentistas*, *Barrocas*, *Neoclásicas*, *Románticas*, *Realistas*, *Modernas Geométricas*, *Modernas líricas* y *Postmodernistas*) o la UNESCO, que a través de la Asociación Tipográfica Internacional (ATYPI) regula su trabajo editorial y formula la *DIN 16518-ATypi* que es la más completa. Debido a que las familias de letra que se emplean para el diseño han evolucionado, se han modificado y dado lugar al surgimiento de otras, a continuación se describen las principales⁴⁴.

⁴¹ Ruedi, Rúegg. *Tipografía básica: diseñar con letras*.

⁴² Fioravanti, Giorgio. *Diseño y Reproducción*, p.

⁴³ Existe un sistema de medida propio de esta área que se basa en el punto Toma su nombre del francés **Firmin Didot**, fundidor de tipos de imprenta. Es la medida de la imprenta, también conocida como *punto tipográfico* o *punto pica*, (deriva de la pulgada, una *pica* equivale a 12 puntos, mide 4.217 mm.), se utiliza en México y América Latina, en Europa se emplea el *punto didot* (0.376 mm.) y el *cicero* (12 puntos, 4.512 mm.)

⁴⁴ Laurent, Francois Claude, en Blanchard Gérard. *La letra*, Enciclopedia del diseño. Ed. CEAC, Barcelona. 1988, p.76 y ss. y **Buen Unna**, J. *op. cit.* p. 118. Se citan en Francés por aparecer así en la clasificación de **Chatelain, Roger**. "La classification des caractères", *Typografische Monatsblätter*, No.2, Feb. 1977, p.135 (Traducción de Leonor Unna)



- Humanas (Les Humanes)

Se trata de las redondas empleadas por los humanistas italianos y europeos en general. El contraste de las astas es ligero, existe poca diferencia entre los trazos ascendentes y descendentes. Los ejes de las letras circulares como la o y la e, al igual que los vientres de las letras b, d, p, y q son oblicuos. La barra de la letra e es perpendicular al eje de la letra, por lo que también va inclinada, las mayúsculas tienen la misma altura que las astas ascendentes. Sus mayúsculas imitan a inscripciones lapidarias latinas y sus minúsculas se inspiran en la escritura de la época de Carlomagno, copiada en el siglo XIV en Italia. La cursiva recuerda la época de la Cancillería papal y sus terminaciones evocan el trazo de la pluma. Evocan una tradición de robusta salud y amanerada elegancia en la *Cancellaresca*, la *poliphile*, de **Aldo Manuzio**, copia el carácter de 1499 y la *Blado*, las formas de **Arrighi**, calígrafo italiano del renacimiento. Ejemplos: *Centaur*, *Schneidler*, *Augustea*. (Thibaudeau: *Romanas antiguas* y Bringhurst: *Renacentistas*)

AVMNXY AVWMNXZ
 IHLTFE IJHLTFE UY
 PBRD PBRKD
 CGOQ S CGOQ S
 POLIPHILE **A A** BLADO
 poliphile **a a** cancellaresca
 ceo g s a u j ceog xy s ff
 inmr vwxyz inmur t
 ldhkfp qb ldp qbh a

Humanas.

- Garaldas (Les Garaldes)

Letras romanas típicas del equilibrio de formas alcanzado en el siglo XVI por **Garamond** y **Aldo** (Alde en Francés) Manuzio, su nombre es un acrónimo de los de sus autores. Se caracterizan por su mayor contraste entre gruesos y delgados (comparándolas con las humanas), con terminales cóncavos, triangulares y más extendidos, fustes ligeramente ensanchados en su parte central; la barra de la e se coloca muy arriba y generalmente horizontal, las mayúsculas son ligeramente más bajas que las astas ascendentes. La mayor finura de contraste entre los trazos gruesos y delgados en las mayúsculas recuerda a la tradicional silueta general, mientras las minúsculas conservan un espléndido equilibrio, las cursivas permanecen fieles al modelo caligráfico, son muy animadas y más estrechas que las redondas. Connotan elegancia y tradición, por ejemplo la *Garamond* que se inspira en la obra del famoso grabador francés del renacimiento. Otros ejemplos: *Bembo*, *Times*. (Bringhurst: *Barrocas*, aunque en este grupo el autor admite letras de eje variable)

BPRD UJ BPRD U J
 OQGC S OQGC S
 HITLEF HITLEF
 AVWYZ AVWYZ
 KXMN KXMN
 GARAMONT GARAMONT
 garamont garamont
 ijlktrff tlff s z
 bpqdhnm adq bhkp
 uvwxyz ijrmnuvwxy
 ceo g a s ceo g

Garaldas.

- Reales (Les Réales) o de Transición

Se trata de formas en evolución que se alejan más de la caligrafía y muestran un aumento en el contraste entre los trazos gruesos y los finos pero sus terminales conservan prácticamente la misma forma triangular y cóncava de las Garaldas. Las mayúsculas han dejado atrás el modelo lapidario romano, influidas por las letras grabadas en cobre, las minúsculas, de asientos muy contrastados se erigen sobre un eje de tendencia vertical, mientras que las cursivas mayúsculas se adornan con rasgos caligráficos y las minúsculas se redondean. Connotan un preciosismo en la gama de las romanas tradicionales e inauguran



un nuevo tipo de carácter más débil, por ejemplo *Baskerville*, que debe su nombre a su creador, un tipógrafo inglés del siglo XVIII. Otros ejemplos: *Caslon*, *Bell*, (Thibaudeau: En su lista no se distinguen de las Garaldas y se clasifican como *Romanas de Transición*, Bringhurst las ubica como *Neoclásicas*).

- Didonas (Les Bidones) o Romanas Modernas

Su nombre surge de la contracción de los de sus autores, Didot y Bodoni. *Bodoni* en Italia y *Didot* en Francia tuvieron un carácter muy contrastado y formas definitivas a fines del siglo XIX. Se distinguen por los remates filiformes, prácticamente rectos y muy delgados, en ocasiones presentan alguna concavidad y un minúsculo apófige con el propósito de restar fragilidad a los tipos. Repiten y exageran el contraste entre las astas gruesas y delgadas de las Reales pero eliminan muchas curvaturas. Las mayúsculas en la letra romana llevan el mayor contraste entre los trazos, mientras las minúsculas muestran un máximo contraste en los gruesos y los finos que parecen fragmentar visualmente la letra en dos, sus cursivas son más bien letras inclinadas que recuerdan la caligrafía, connotan dignidad, austeridad y frialdad. *Bodoni* recibe el nombre de su creador, un tipógrafo italiano de fines del siglo XVIII. Ejemplos: *Didot*, *Basilia*, *Walbaum*, (Thibaudeau: *Romanas Modernas* y Bringhurst: *Románticas*).

- Mecánicas (Les Mécanes) o Egipcias

Llamadas de *Palo basado* o de *palo con asiento* debido a que sus pies gruesos y cuadrados (franceses) o ligeramente curvos recordaban el hieratismo de las inscripciones egipcias, estas fueron creadas durante el siglo pasado en Inglaterra. Desligadas de las formas tradicionales, muestran un aspecto más enérgico. Algunos estilos tienen terminales triangulares, otros rectangulares y de espesor similar al de los fustes. Sus contrastes son variados, pero hay una tendencia a su eliminación. Las mayúsculas se utilizan mucho en la publicidad y las minúsculas son tradicionales pero muy marcadas. Se consideran un grupo aparte. Ejemplos: *Clarendon*, *Antique*, *Serifa*, *Memphis*, *Rockwell*, *Egizio*, ésta última representa el modernismo del siglo XIX y fue diseñada por el italiano **Aldo Novaresse**, en 1954. (Thibaudeau: Entre sus egipcias incluye todas las mecánicas de patines regulares, Bringhurst: para él son una variable de las Realistas).

- Lineales geométricas (Les Linéales)

Algunos las llaman *Antiguas* (por los enlaces entre rectas y curvas), *de Bastón* (en francés *bâton*, por la ausencia de terminales) *de palo seco* o *sans serif* (con la brújula totalmente perdida), *góticas*, *grotescas* (por la forma en la que eran vistas a principios de



Reales o de Transición.



Didonas.



siglo), por la confusión existente. Están desprovistas de remates, el contraste desaparece casi totalmente, prevaleciendo la forma “pura”, ya que reducen al signo hasta su esquema esencial o esqueleto geométrico. Esto hace que soporten muy bien las gradaciones (condensado, expansión, inclinación, etc.) Las mayúsculas retornan a las antiguas formas fenicias, griegas o etruscas, mientras las minúsculas recurren a la línea recta y el círculo, las cursivas son las mismas letras pero inclinadas. Connotan el modernismo, la industria y el funcionalismo, fueron adoptadas por los funcionalistas y la Bauhaus. Ejemplos: *Helvética, Unica, Univers, o Futura*, que fue diseñada por el alemán **Paul Renner** en 1927. (Thibaudeau: las llama *Grotescas, Peladas, Palo seco, Sans Serif, Antiguas, de Bastón, Góticas*, mientras que Bringhurst: *Realistas y Modernistas Geométricas*, distingue las segundas por sus trazos más geométricos y la ausencia casi total de contraste)

Algunos autores incluyen también:

Lineales moduladas. Se trata de letras de palo seco que conservan el contraste entre gruesos y finos que es tradicional en las romanas. También se les llama letras “de doble gracia” o “lineales humanísticas”. Las mayúsculas tienen una modulación del trazo más o menos acusada en sus variantes tipográficas, la silueta de las minúsculas es más o menos modulada y tradicional, pero sin asiento. El modernismo elegante es la connotación que transmite. Ejemplo: la *Antigua Oliva*, diseñada en 1967 por el francés **Roger Excoffon**.

- Incisas (Les Incises)

Su nombre proviene de incidir, que significa “cortar, herir, romper”, también podrían llamarse **Lapidarias**, ya que imitan los caracteres tallados en las piedras. Se encuentran intermedias entre la Romana tradicional y el Palo seco, del que toman la simplicidad. En las mayúsculas los asientos se reducen a una sutil forma triangular, imitando a las letras romanas con ligeros fustes y barras ligeramente cóncavos. Las minúsculas son una aproximación a las latinas (ya que sus alfabetos no las tenían) poseen terminaciones poco marcadas y las cursivas como en el palo seco tienen una simple inclinación. Connotan un clasicismo modernizado, Ejemplos: *Trajan, Graphia, Saphir, Fournier le jeune, Optima*, diseñada por **Herman Zapf** en 1958. Por alguna extraña razón, incluyen letras adornadas, sombreadas y fileteadas así como otras variantes de difícil lectura.

- Escritas (Les Scriptes)

Parecen dividirse en dos tipos básicos: **Caligráficas (Les Scriptes)** y **Manuales (Les Manuaires)**. Las primeras se inspiran en la escritura manual tradicional y su



Mecanas o Egipcias.



Incisas.



aspecto final depende de la herramienta con la que fueron trazadas: pluma, punzón y pincel. Las segundas tienen un nombre creado a partir de la raíz latina *manus*, que refiere a la imitación que ciertas tipografías hacen de la escritura anterior a la imprenta. Las mayúsculas pueden tener la simplicidad de las lineales o por el contrario, las afectaciones de los adornos caligráficos. Las minúsculas son muy simplificadas, casi como *graffitti* bien, reproducen el manierismo de los calígrafos. Más que itálicas o inclinadas, son cercanas a las pulsiones “cursivas”. Connotan escritura personal e intercambios epistolares tradicionales. En el extremo menos normalizado connotan la espontaneidad del trazo, parecen haber sido dibujadas apoyando la mano a diferencia de las caligráficas que aparentan el trazo a “mano alzada”. Ejemplos: **Caligráficas:** *English 157, Zapf Chancery, Coronet* (Thibaudeau: *De escritura*), **Manuales:** *Benguiat, Frisky, Script, Contact, Cómic (Herge)* e *Inglesa*, del francés **Didot**, de fines del siglo XVIII. (Thibaudeau: agrupa incisas y manuales como *Adornadas o De Fantasía*).

- Fracturas (Les Fractures)

Su nombre proviene del Alemán *fraktur*, agrupan todas las letras que recuerdan al estilo gótico (y deberían llamarse así, pero también se conocen como Inglesas en algunas obras modernas). Ejemplos: *Bitstream fraktur, Fette fraktur, English Old Style Góticas y Civiles*. Se trata de escrituras arcaicas o medievales. Las mayúsculas cuentan con adornos de rúbricas caligráficas suaves. La gótica es rígida y se emplea para escritura de libros, la civil es flexible y se emplea en actas notariales. Las minúsculas reflejan su origen en la hechura a pluma, en su trazado la gótica es más lenta y la civil más rápida y dinámica. Su uso connota “los viejos tiempos”, el pasado, la edad media, la religión o la gastronomía. Aplicaciones: La *Gótica* se encuentra en la Biblia de 42 líneas de Gutenberg (Alemania, 1456) y la *Civil* en la Granjon (Francia, 1557).

- Extranjeras (Les étrangers)

Agrupan a todas las letras no latinas.

En la Clasificación de Bringham no aparecen *incisas, caligráficas, manuales, fracturas* (menciona *blackletters*) ni *extranjeras* (de estas distingue Renacentista, Barroca, Neoclásica, etc.) y añade dos nuevos grupos: *Modernistas líricas* -diseñadas en el siglo XX bajo cánones renacentistas- (contraste pronunciado, eje oblicuo, remates cóncavos y aperturas amplias) y *Posmodernistas* -parodiando a las Neoclásicas y Románticas- (eje vertical, remates geométricamente delineados y apertura moderada).

Cuadro sincrónico					
Forma	MAYUSCULA & CIFRAS		caja baja & cifras		
Orientación	REDONDA	CURSIVA	redonda	cursiva	
Valor	M	M	m	m	
	N	N	n	n	
	G	G	g	g	
Medida	ESTRECHO NORMAL ANCHO		estredo normal ancho		
Altura/Escala de cuerpo	PEQUEÑO MEDIO GRANDE		pequeño medio grande		
Profundidad	SOMBRA		sombra		
Grano					
Tramas: Trazo, granulado, etc. Vermiculado, etc.	%		%		
Color	PRIMARIOS/COMPUESTOS		primarios/compuestos		

Las Variables visuales de la tipografía, cuadro sincrónico.



Una vez seleccionada la familia tipográfica a utilizar, es necesario considerar otros aspectos para su aplicación que no solo implican aspectos de tipo estético sino hasta psicológico.

Alteraciones de Forma

Incluyen cambios de forma en la letra, se clasifican en: *Redondas*, *Cursivas* y *Versalitas*, aunque pueden ampliarse a: *ornadas*, *anchas*, *chupadas*, *inclinadas*, *delineadas*, *sombreadas* e *izquierdillas*.

Alteraciones de Espesor

Dan variedad al estilo, ya que permiten generar diversos tonos de gris, se pueden aplicar para enfatizar o resaltar partes del texto sin restar legibilidad. En casi todo el mundo se usan sus nombres en inglés para distinguirlos. Se clasifican en: *Thin* (ultrafina, extrafina), *Extralight* (superfina), *Light* (fina), *Regular*, *Book* (Regular, texto), *Médium* (mediana), *Demi Bold* (seminegra), *Bold* (negra, negrita), *Extrabold*, *Black* (Supernegra, extranegra), *Ultrabold*, *Heavy* (Ultranegra).

Espaciado

Para obtener una composición tipográfica estética y funcional es necesario atender también al correcto espaciado entre caracteres, existen dos formas: el interletrado y el interlineado.

- Interlineado

Es el conjunto de espacios que existen entre las líneas de un texto⁴⁵. Se trata de un importante elemento que influye en la legibilidad ya que el espacio anterior y posterior de la línea, facilitan o dificultan la lectura y con ello el acceso a la información que se presenta en el texto. Pueden causar cansancio si el espacio es muy pequeño o muy grande. Un buen interlineado permite establecer un ritmo de lectura, seguridad así como facilitar poner el interés y la atención en el contenido del texto. Si el espacio es muy grande, el texto puede tomar apariencia de rayado y dificultar el encuentro del siguiente renglón pero si es muy pequeño puede apreciarse muy oscuro, perder claridad y reposo, causando que el ojo perciba varias líneas a la vez y que el lector se confunda y canse⁴⁶.

- Interletrado

Al espaciado entre letras se le llama *prosa*. Su adecuado manejo ayuda a solucionar problemas referentes al espaciado debido a las características propias de cada familia

⁴⁵ Martínez de Souza, José. *Diccionario de Tipografía y el libro*

⁴⁶ De Buen Unna J. *Manual de Diseño Editorial*, p. 205.



tipográfica y sus dimensiones, pero su inadecuada alteración afecta de forma importante; su decremento disminuye considerablemente la legibilidad y su aumento crea la sensación de salpicar manchas blancas una superficie que debería ser homogénea⁴⁷. Actualmente se dispone en las máquinas empleadas para la tipografía de sistemas de **acoplamiento** (*kerning*) para facilitar estas tareas, que en la caligrafía se realizan por intuición, experiencia y práctica, lo que hace más valiosa su aplicación.

A continuación, se describirá otro de los elementos principales en los libros:

Imágenes

En el libro tradicional tienen la función de brindar apoyo al texto, hacerlo más agradable, armonizar, lograr unidad, funcionalidad, facilitar su comprensión y hacer más amena la lectura. Sirven para dirigir o mantener la atención del lector, enfatizar algún aspecto de la obra, complementar su contenido, etc. Además de funcional su papel es simbólico y artístico. Pueden incluirse como refuerzo del texto o como recreación del mismo y emplearse en sus diversas variantes: desde la caricatura, la ilustración, la representación gráfica en cualquiera de sus formas o la fotografía; en color o blanco y negro. Enriquecerse con mapas, gráficas de barras, pictogramas, cuadros sinópticos, diagramas, gráficas y otros elementos visuales. La selección de los elementos obedecerá a los criterios señalados como adecuados de acuerdo a las funciones y necesidades de la publicación. Este sentido se ve particularmente afectado por la cuestión económica ya que existen grandes diferencias de costos en la aplicación de los recursos. La inclusión de fotografías suele ser más cara, sobre todo si se trata de reproducciones que requieren fidelidad y color, aunque la ilustración es muy requerida y recibe especial atención y tratamiento editorial, por eso es necesario observar los detalles referentes al tamaño de las imágenes a incluir y el tratamiento que se dará a la impresión a fin de no perder calidad en la reproducción.

Pueden insertarse en diferentes partes del texto o dotarlas de una ubicación específica y constante en toda la publicación; respetar los márgenes y espacios de la mancha tipográfica o rebasarlos. Pueden intentarse diversas variantes, cada una produce resultados distintos pero adaptables a muy diversas necesidades. En el libro tradicional, los cánones para su aplicación pueden ser relativamente rígidos debido a la necesidad de mantener la atención focalizada en el texto o en detalles de las mismas. Por ello se establecen criterios de colocación, medidas, dirección en la que deben orientarse, sobre el número de imágenes adecuadas por página, el peso o la distribución de sus elementos y planos, etc.



Ejemplo de uno de los primeros libros en bloque en madera: Liber Chronicarum de 1493.

⁴⁷ De Buen Unna J. *Manual de Diseño Editorial*, p. 199.

Otros elementos que puede incluir un libro son los siguientes:

- Folio

Se trata del número de página de un documento o libro, su colocación debe ser satisfactoria desde las perspectivas funcional y estética. Puede ubicarse arriba, abajo, a la derecha o izquierda de la mancha⁴⁸; aunque la colocación al centro pudiera parecer estéticamente agradable no se recomienda porque implicaría abrir todo el libro para revisar la página. Se recomienda más colocarlo en el blanco de corte, ya que parece más dinámico. La tradición indica que la colocación del folio puede aparecer a derecha o izquierda y los signos empleados para la numeración pueden aparecer en numerales minúsculos o romanos en versalitas y aparecen primero en la página de apertura del prefacio, aunque la numeración real comienza desde el falso título⁴⁹. La foliación aparece en números arábigos y puede aparecer en la cabeza o el pie de la página. Normalmente aparecen en cornisas en la parte superior o inferior y el contenido puede ser diferente en las páginas pares y las nones.

- Cita

Una cita breve es aquella formada por unas cuantas palabras o frases, debe encerrarse entre comillas. Si es más extensa (1 página) lo mejor será componerla en otro tamaño de letra, ya sea menor o mayor que el texto y dejarla inserta en el lugar donde se hace referencia a ella⁵⁰, dejando una sangría a ambos lados de la página y al menos una línea en blanco previa y otra posterior a la cita. Su tratamiento depende de su naturaleza, importancia y frecuencia de aparición.

- Notas a pie de página

Anotaciones que constituyen una ayuda para la comprensión del texto y ofrecen datos que más adelante pueden ser necesarios⁵¹. El puntaje debe ser menor que el del cuerpo del texto pero debe conservar el mismo interlineado. Estas notas también pueden aparecer al final del libro ordenadas y para su fácil ubicación. Las notas a pie de página se consideran una cortesía para el lector, ya que le evitan perder la continuidad del discurso general al localizarlas fácilmente. Se distinguen por la inserción de un asterisco o un número que las enlista en forma consecutiva y que aparece como *supra índice*, por lo que comúnmente se le conoce como “voladito”.

⁴⁸ Swann, A. *op. cit.* p.42.

⁴⁹ McLean, Ruari. *Manual de Tipografía*, p.196.

⁵⁰ McLean Ruari, *op. Cit.* Pag.161.

⁵¹ Mc Lean R, *op.cit.* p.163.



- Pie de foto o imagen

Al aparecer imágenes pueden requerir de información que las complemente o documente su origen. Deben ser breves, atenerse a las reglas generales de legibilidad, si se trata de un elemento a consultar numerosos veces (por ejemplo, en un libro de fotografías) se sugiere dedicarle suficiente atención aplicando una tipografía, tratamiento o tamaño especiales o utilizar un elemento gráfico como una pleca. También se puede incluir un índice de imágenes o relacionarlas al final de la publicación de la misma forma que las notas.

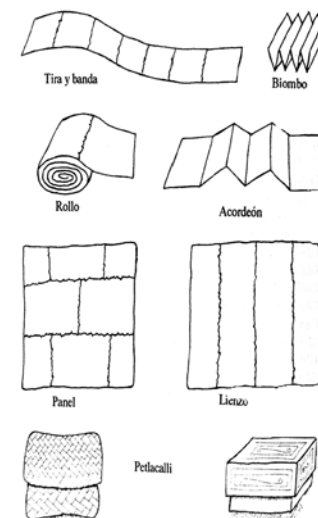
A continuación se ofrece un breve panorama de la aparición y desarrollo del producto comunicativo, solamente con la finalidad de conocer y observar la evolución del mismo, ya que la finalidad principal de este apartado no reside en efectuar una monografía sobre el tema, sino en presentar un panorama general. Todos estos elementos al ser conocidos y dominados por el artista visual le ofrecen posibilidades diversas y flexibles para su aplicación cuando se dedica a la producción de sus propios libros de artista, que podrán aplicarlos en conformaciones cercanas o lejanas del formato tradicional, pero obteniendo siempre resultados interesantes y sorprendentes.

1.1.2. Antecedentes del Libro

Antes de la creación del libro, se elaboraron lo que podría llamarse *prelibros*⁵² entre ellos por ejemplo, se ubican: un documento egipcio confeccionado en papiro (materia prima de la que derivó el nombre). Mismo que medía aproximadamente entre 10 a 45 mts. de largo y tenía 25 cms. de ancho, estaba escrito en una sola cara y enrollado alrededor de una varilla de madera o marfil, que si se desenrollaba tomaba en posición de lectura, el nombre de "*liber explicitus*". Posteriormente el papiro sería sustituido por el pergamino o por el códice, que aparece en forma de libro de hojas sujetas por una costura a su orilla izquierda y cubierto de tapas de madera o piel y el *palimpsesto* que era un códice mágico en el que la primera escritura era borrada para poner otra. También los "*libros*" de los aztecas, formados de pliegos de papel amate o piel de venado en tiras de 100 a 125 cm. de largo y 20 a 25 cm. de ancho, mismas que se doblaban formando pliegues y que se leían primero de un lado y luego el otro, en ellas se empleaba la escritura ideográfica, colores y se les hacían cortes para darles forma de biombo. Otro ejemplo son los libros de los chinos medievales, en los que se transcribían relatos y poemas en rollos y láminas o los manuscritos iluminados de los monjes europeos en que se transmitían los conocimientos de esa época.



Códice Magliabecchi (Augurio), BNCF.



Formatos de Códices y cajas de protección.

⁵² Renán Raúl, *Los Otros libros*, UNAM, México, 1985.

⁵³ Antes de la creación del libro, se elaboraron lo que se puede denominar como *prelibros*. Renán R. *Los Otros libros*, UNAM, México, 1985 y se vinculan a las escrituras antiguas como los jeroglíficos, los pergaminos egipcios, los muros de las sepulturas, las tablillas de escritura cuneiforme de Babilonia, las grutas en que los hombres trazaron los primeros esbozos de narrativa.

El antecedente más cercano al libro que conocemos nació en Europa⁵³ (aunque en China se conocía la imprenta desde el siglo XI) es en 1436 cuando el alemán Johanness Gutemberg inventó la imprenta de tipos móviles. Aunque ya antes de esto se había empleado la xilografía (grabado en madera) y la tipografía (con tipos hechos de madera) es el aporte de Gutemberg al fundir los tipos en metal⁵⁴ y la aplicación de la imprenta de tipos móviles lo que crearía una verdadera revolución en el área. El primer impreso conocido fue la *Biblia* de 42 líneas, creada en el año de 1456.

Respecto a las publicaciones en español, cabe señalar algunos momentos importantes en su desarrollo: la primera imprenta de España se instaló en Zaragoza en 1474 y el primer libro conocido se imprimió en Valencia ese mismo año. En 1537, Fray Juan de Zumárraga lleva la imprenta a México, su primer impresor sería Juan Pablos, el primer libro impreso fue la *“Doctrina en Lengua mexicana y castellana”*, escrita por Zumárraga. A todos los libros o ediciones realizadas desde el surgimiento de la imprenta y hasta 1500 se les conoce como *incunables*, en América este plazo se considera extendido hasta 1600.

1.2. Clasificación

Existen numerosas formas de clasificar los libros bajo diversos criterios que pueden relacionarse con aspectos como: el tipo de público al que van dirigidos (edad, sexo, religión), el tipo de contenidos que presentan (texto, imágenes, fotografías), la fecha de aparición, su autor, nacionalidad, la materia que tratan, corriente o género literario que abordan, función del material (de texto, de trabajo, de prácticas), por citar solo algunos casos. Sin embargo, de entre la amplísima variedad de temas y contenidos y debido al tema de esta tesis a continuación se focaliza la atención en las ediciones **de** y **en**⁵⁵ artes visuales. Las primeras pueden tratarse de ediciones cuyos contenidos se vinculen a los temas propios de las artes visuales, que en este contexto serían denominados como *publicaciones*⁵⁶ *de* (o *sobre*) *artes*, las segundas son producidas desde las artes visuales y serían denominadas *publicaciones en artes visuales*. Las diferencias entre unos y otros son varias, ya que las primeras pueden ser ediciones tradicionales, incluso ediciones de lujo desarrolladas por pedido de una empresa o individuo que toman como tema a la obra o se apoyan en ella, pero que cumplen con los cánones tradicionales de la edición de libros. En cambio las segundas son ediciones realizadas por iniciativa de sus autores, su tema no está alrededor de la obra ni se apoya en ella; ya que constituyen las obras en sí mismas, producidas muchas veces en formas artesanales y diferentes, de manera que sus resultados pueden variar en estructuras y contenidos en variables casi infinitas, se trata de **publicaciones que actúan o fungen como formas de arte**.



Ilustraciones sobre los oficios vinculados a las artes gráficas.

⁵⁴ Primero en plomo y posteriormente en antimonio, lo que hizo posible su generalización.

⁵⁵ **Kartofel Graciela y Manuel Marín.** “Ediciones de y en Artes Visuales” *Lo formal y lo alternativo*. Col. Biblioteca del editor. UNAM, México, 1992, p.53.

⁵⁶ **Publicación** en este contexto implica *sacar a la luz pública, decir o declarar, no necesariamente a través de los canales institucionales o de los sistemas de reproducción masiva*. Una **publicación alternativa** sería aquella que al ser editada tuviera que analizar o revisar sus bases o conceptos en dos perspectivas: la primera eminentemente visual y la segunda refiere al proceso de su desarrollo editorial como tal. Desde esta perspectiva, el pintor publica su obra al exponerla, la edita desde el momento en que dispone sus elementos para ser vistos o sea para hacerla pública. Esta obra es única, original y no tiene copias, por ello difícilmente cabría dentro de los cánones tradicionales de edición y publicación, ya que ellas suponen las copias múltiples. **Kartofel, et. al.** *op. cit.* p. 55.

Estas a su vez, se subdividen en áreas como⁵⁷:

- **Libros.** Alternativos, tradicionales, marginales, de editoriales y empresas privadas, de *artistas*, interdisciplinarios, efímeros, didácticos, participativos, de bibliófilo, únicos, de edición, colectivos o individuales, etc.
- Carpetas. Portafolios, plaquetas, bolsas, cajas y cajitas, sobres, que reúnen estampas –obra de fotografía y gráfica–, postales y muy ocasionalmente dibujos o collages.
- Certificados de autenticidad de orden jurídico.
- Currícula, con objetivos informativo y organizativo, semi-didáctico, de difusión y venta.
- Catálogos de obra, de exposiciones, de consulta, de subasta, de bodegas, de colecciones, de publicaciones de arte, de libros.
- Revistas de crítica, de reseña, de aspectos sociales de gente y actividades de las artes, de entrevistas, de breves monografías, de declaraciones.
- Programas de actividades culturales,
- Carteles,
- Publicación de periódicos especializados en artes visuales,
- De secciones o columnas de artes visuales dentro de publicaciones de cuerpo mixto, como es el caso de revistas y suplementos culturales de algunos periódicos,
- De Videos, audiovisuales y sistemas interdisciplinarios, ya sea de creación, de documentación, de ensayo, fueran alternativos, marginales o tradicionales, etc.

Cada uno de ellos tiene características y condiciones de aparición diferentes: Algunos son de aparición más frecuente que otros, porque los libros de arte se imprimen en tirajes limitados y la mayor parte de las veces se dedican a grandes artistas consagrados. En el caso de catálogos y artículos de revistas son más frecuentes, pero van dirigidos a públicos muy específicos (artistas, galeristas, críticos, periodistas, investigadores, coleccionistas, bibliotecarios, etc.) Su fin a veces se vincula a documentar o vender la obra, también sirve para dar perdurabilidad. Su principal aporte no se finca principalmente sobre las palabras sino tal vez sobre las imágenes. La producción de estas obras suele hacerse de forma desvinculada (el autor, por un lado, el editor por otro, el diseñador por otro, la institución por otro y finalmente el producto por otro). Estos impresos pueden darse de forma *tradicional*⁵⁸ o *alternativa*⁵⁹. “Ambas tienen derecho a existir y son dos caminos, uno tan bueno como el otro, solo que diferentes.⁶⁰ No tiene sentido descalificar a ninguna de ellas, todo depende de para que se utilice cada medio”. No se es alternativo por *llevar la contra* o porque *esté de moda*, sino por autenticidad. Por tratarse del tema principal que

⁵⁷ **Kartofel et al**, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁸ Existe una amplia variedad, son visualmente placenteros, se dirigen a la documentación, a lo visual, económico, promocional o teórico, aunque algunos pueden ser muy caros y elitistas. **Kartofel**, *op. cit.* p. 48.

⁵⁹ Una **publicación alternativa** consiste en la decisión que tienen una o varias personas por ejecutar algo que por los canales habituales no podrían lograr, lo hacen al margen del mercado y sus requerimientos, su desarrollo supone una inversión enorme de energía, fondos, planes y desarrollo del mismo difusión, etc. Suele tratarse de trabajos interesantes pero inquietantes, lo que dificulta el contacto del público con ellos y su distribución o aceptación, por eso muchos de ellos son trabajos efímeros. Cfr. **Kartofel**, *op.cit.* p.28 y “A lo que Raúl Renán llama “Los otros libros” en esta publicación se les sigue llamando “*Libros de artista*”, reconociendo que su denominación es apropiada... podemos jugar con la expresividad del lenguaje y decir que hay libros y que hay libre-libros / lo clásico y lo alternativo” en *Ibid*, p. 51.

⁶⁰ **Kartofel et al**. *op. cit.*, p. 17.



motiva este trabajo, a continuación se presenta un panorama sobre el Libro del Artista a fin de contrastar con el libro tradicional, anteriormente descrito.

1.3. Definición de Libro de Artista

El concepto en este caso no refiere a una obra literaria sino a *una especie de escultura construida con trabajos de los artistas visuales que asumen forma de libro*. El término fue creado por **Dianne Vanderlip** que organizó una exposición de libros de artista en el *Moore Collage of Art* en Filadelfia en 1973. El mismo año, **Clive Phillpot**, el bibliotecario del Museo de Arte Moderno utilizó esta palabra en la columna “*Feedback*” en el ejemplar de Julio – Agosto de *Internacional Studio*, la mayor muestra de este arte se organizó en 1972 en *Nigel Greenwood Gallery* en Londres⁶¹.

En el siglo XX surge la inquietud e inconformidad de los artistas con los sistemas reinantes en el ambiente del arte y provocan el surgimiento y producción de *los otros libros, libros alternativos o libros del artista* como una manifestación de rebeldía en un intento por democratizar el arte y hacerlo llegar a todo mundo. En esta nueva conceptualización, el artista es el responsable de todo el proceso de producción y no solamente de la escritura del texto, conformándose con ser el primer eslabón en una cadena que va del escritor al lector, sino que cambia el rol del autor de quien solamente *escribe* el libro a quien *hace* el libro completo. El término **alternativo**⁶² se refiere a todo aquello que al ser editado analice o cuestione y tenga que revisar los conceptos de base. Este arte encuentra entonces además de las dificultades propias de la ruptura y la resemantización,⁶³ las propias de hacer rentable este tipo de arte.

Aun cuando algunas definiciones tradicionales circunscriben o limitan al libro – le sujetan a la idea de ser un conjunto de hojas de papel cortadas de manera uniforme, elaboradas con base de tejido de pulpa de madera, de algodón, contenidas, protegidas y empastadas entre dos cubiertas, – los cuestionamientos que los artistas se plantearon se relacionaron no solamente con acatar o no esta perspectiva sino con diversos aspectos de la conformación del libro y dieron origen a propuestas de naturaleza muy diversa y numerosa, como se aprecia en la siguiente caracterización.

1.3.1. Características

Como movimiento o corriente se encuentra documentado en algunas publicaciones con los siguientes rasgos: surge a fines de los años 60's a nivel internacional, algunos de sus exponentes principales son: **John Baldessari, George Brecht, Marcel Broodthaers,**

⁶¹ **Atkins, R.** *Art Speak. A Guide to contemporary ideas, movements and buzzwords, 1945 to the present.* 2° ed. Abbeville Press Printers, London, p. 53-54.

⁶² Lo alternativo refiere a las nuevas respuestas, la experimentación, la búsqueda de desarrollos propia de cada época en que se crean espacios, situaciones, perfiles, conceptos, etc. que posteriormente se van auto institucionalizando o academizando, pueden tener alcances totales o parciales, tener tiempos de vida largos o cortos, surge de buscar caminos nuevos, de inventar cada piedra del camino y cada paso del proceso, se da en casi todos los seres humanos y sus áreas de comportamiento, conocimiento, etc. Implica autenticidad en la búsqueda y respeto de una identidad, etc. No implica lo accidentado, mal hecho, sucio o agresivo, estas son solo categorías que se agazapan a la sombra de este término. Se trata de un camino abierto, señalado, que se puede y debe transitar con mayor asiduidad, reflexión y calidad. Cfr. **Kartofel, et. al., op. cit.,** p. 94.

⁶³ Ya que se toma un objeto de la vida cotidiana transfiriendo su realidad, transfigurando su significado, convirtiéndolo en un misterio a través de un proceso invisible de abolición de lo banal. Es decir, transformando la realidad trivial del objeto en una realidad estética, pero el artista no le confiere esa belleza, solo la presenta. **Museo de Arte Carrillo Gil, Catálogo de Exposición de Felipe Ehrenberg “Pretérito Imperfecto”,** México, de 18 de noviembre de 1992 a 17 de enero de 1993.



Nancy Buchanan, Victor Burgin, John Cage, Ulises Carrión, Hanne Darvoben, Marcel Duchamp, Felipe Ehrenberg, Robert Filliou, Hamish Fulton, General Idea, Dick Higgins, Anselm Kiefer, Alison Knowles, Margia Kramer, Sol LeWitt, George Maciunas, Mario Merz, Richard Olson, Richard Prince, Martha Rosler, Dieter Roth, Ed Ruscha, Paul Zelevansky, etc. Sus antecedentes se encuentran en las ilustraciones épicas de **William Blake** de principios del siglo XIX a la vez que a la *Caja Verde* de **Duchamp** de 1930. Los primeros prototipos incluyen las obras de **Ed Ruscha** se trata de libros fotográficos de mediados de los 60's (una fotografía de cada edificio de Sunset Strip) y la colección de multivolúmenes de **Dieter Roth**.

Un libro de artista puede contener imágenes sin palabras o narrativa sin imágenes; asumir forma de escultura como un *pop up book* o investigar la naturaleza del formato del libro en sí mismo. Puede incluir documentación, *performances* o instalaciones efímeras como punto de partida. La temática es muy amplia y se encuentra matizada con toques de autobiografía, narrativa y humor. Muchos artistas que trabajan principalmente en otros soportes han incursionado en el libro de artista como forma de complementar su autoexpresión⁶⁴. Comparados con los más preciosos productos del *art revival* los libros de artista parecen la esencia del populismo, aún si la mayoría del público no los reconoce como arte.⁶⁵

Seguidamente, se presentan algunos rasgos que pueden ayudar a diferenciar al Libro Alternativo del libro tradicional⁶⁶.

Definición del Libro Tradicional (viejo arte)

Se trata de un objeto físico, un conjunto de hojas de papel o algún material similar continente de textos e imágenes, que generalmente van impresas y se producen por editoriales en grandes cantidades para su difusión y consumo masivo. Sirven para reproducir las ideas o imágenes mentales de un autor a un público meta. El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal, al ser percibido en un lugar y momento diferentes puede parecer también un recipiente para una secuencia de momentos, un estuche o soporte de palabras e imágenes, es un narrador por excelencia.

Definición del Libro Alternativo (nuevo arte)

Se trata de un documento en el cual los artistas redefinieron y alteraron la estructura convencional del libro⁶⁷, en la que se comienza por revalorar a la página⁶⁸ como espacio visual y a la letra como valor plástico, se le dota de otro orden y progresión más flexibles y se explora

⁶⁴ **Fluxus** y otros artistas conceptuales que buscaban comunicar sus ideas en formatos accesibles y económicos también fueron atraídos por este tipo de arte.

⁶⁵ **Atkins, R.** *op. cit.* p.54.

⁶⁶ **Carrión, Ulises**, *Revista Plural*, Febrero de 1975.

⁶⁷ Misma que se encuentra condicionada a través de la historia a los gustos y exigencias de la época, las costumbres, la religiosidad, la cultura y la sociedad específicas. A diferencia de esta época en que el artista es más individualista y le da al libro un uso diferente. Este artista se concibe a sí mismo como "*homo ludens*" hombre que juega con el libro, lo maneja y transforma en una acción libre, donde el instinto, el goce y el lucimiento son el ánimo del juego en la que se interactúa con esta pieza de arte maleable que puede leerse, tocarse, conservarse, destruirse o modificarse, que no requiere de los museos, y que ofrece tantas opciones como las necesidades u ocurrencias lo propongan.

⁶⁸ Bajo esta concepción, la página es una superficie, generalmente plana aunque se acepta la existencia de accidentes o superficies ondulantes, etc. Se reconocen las posibilidades plásticas de ambas caras de la hoja y se amplían las posibilidades del artista al apreciarla como al lienzo aun cuando se trate de un objeto tridimensional que pueda mostrar varias caras, se apropian de este soporte o material y descubren su flexibilidad y tolerancia para aceptar el trabajo artístico distinto a la labor editorial convencional, más bien para vehicular unos libros que no son de arte por que traten sobre él sino porque son una pieza de arte. Si se entiende que el arte no es el adorno o disfraz que oculte algo bajo las vestiduras artísticas, sino que estas cualidades deben ir implícitas en su propia naturaleza. Cfr. **Leticia Miranda**. *Catálogo de la Exposición "Editoriales Alternativas"*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de Marzo de 1984.



el nuevo uso de recursos y materiales⁶⁹. Su duración puede ser variable (ya que puede ser efímero, su extinción puede ser más o menos inmediata) y aplicar los métodos tradicionales (caligrafía) o los más modernos sistemas de impresión y reproducción. Es concebido como una realidad autónoma, hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal por medio de la creación de una secuencia paralela de signos lingüísticos o no. Puede realizarse de cualquier material que el autor considere pertinente e implica un aspecto lúdico tanto para el que lo produce como para quien lo lee. Es un reto para el espectador que se propone como provocación y como instrumento del humor⁷⁰. Representa la inconformidad, solo quiere ser la superficie que soporte la escritura con el propio lápiz.⁷¹

- **Elementos del libro tradicional (viejo arte)**

Se trata de un texto⁷² generalmente reproducido en forma masiva, cuyos contenidos se encuentran distribuidos en cierto orden de acuerdo a la naturaleza de sus contenidos literarios, emplea un lenguaje⁷³ escrito en cierta secuencia también preestablecida para promover cierto sentido de lectura y comprensión del material. Los signos que integran el lenguaje se encuentran desplegados en el espacio físico de la página⁷⁴. Las páginas contienen palabras, que pueden ser diferentes en cada página⁷⁵, el uso de los signos como las letras y la puntuación esta preestablecido. El orden y aplicación de estos elementos puede variar pero no demasiado⁷⁶, el espacio en el que se disponen los elementos tiene ciertos usos que son previsibles por las convenciones establecidas para diversos tipos de productos comunicativos. Su manejo según ciertas convenciones puede afectar a la legibilidad y la percepción general que el lector tenga sobre el documento. Estos elementos se integran en estructuras⁷⁷ en este caso se relacionan con formas literarias en las que se aplican géneros, formatos y estilos que se adapten mejor a la intención del autor y el tipo de producto comunicativo del que se trate. La función general de estos materiales es difundir ciertas ideas de su autor, comunicar lo que el quiere que el lector sepa o conozca.

- **Elementos del Libro Alternativo (nuevo arte)**

Puede contener cualquier lenguaje⁷⁸ o sistema de signos, puede o no incluir textos, si los hubiera, estos serían comprendidos solamente como uno más de los componentes. Las páginas son todas diferentes, ya que se entienden como elementos individuales de una estructura y tienen una función específica que deben cumplir. Las palabras se emplean como signos que no pretenden vehicular determinados contenidos ni necesariamente ser vinculadas a la percepción o sensación que su autor pudiera transmitir al lector. En este tipo de libro no son portadoras específicas del mensaje del autor sino para formar con otros signos la secuencia espacio-temporal que se denomina libro. Por ello pueden ser originales,

⁶⁹ Gutierre Aceves, *Catálogo de la Exposición "Editoriales Alternativas"*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.

⁷⁰ Macotela Gabriel, *Catálogo de la Exposición Editoriales Alternativas*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.

⁷¹ Renán Raúl, *op.cit.* p.14.

⁷² es lo más importante, ya que este vehicula una serie de informaciones, sensaciones, etc. que su autor desea comunicar al lector en la forma más cercana posible a su intención.

⁷³ Cuyo uso y contenido transmiten determinadas ideas o imágenes mentales, por ello es utilitario. Este se elige cuidadosamente con estilo, ingenio, etc.

⁷⁴ Todas las páginas son iguales, ya que solamente sirven de soporte y se les dota de una importancia menor, no se espera que el lector ponga mayor atención en ellas, sino en el contenido de los textos.

⁷⁵ por lo que en el fondo, la página es igual a las anteriores y posteriores.

⁷⁶ Podría escribirse una novela en minúsculas, emplear diversas familias tipográficas o introducir elementos parásitos dentro del discurso pero seguiría siendo una novela con cierto nivel de desorden o nuevo orden.

⁷⁷ que a su vez se integran en otras estructuras. Se dice que para comprender algo es necesario comprender la estructura en la que se integra y los elementos que conforman la naturaleza de ese objeto, sujeto o lo que sea.

⁷⁸ En este caso, el lenguaje desatiende las intenciones, la utilidad, se comprende como un enigma o dificultad y se investiga a sí mismo en busca de formas y revisa sus relaciones que se desarrollan en secuencias espacio-temporales conformadas en estos libros.

ajenas o plagiadas, e incluso desprovistas de su intencionalidad, por lo tanto convertidas en abstracciones que no refieren a una realidad concreta, sino son solamente partes de una estructura. La función de estos libros es *poder decir algo con todo, con cualquier cosa, con casi nada o con nada*. En esta modalidad no se aplican estilos o formatos literarios, ya que su intención es poner a prueba la capacidad que tiene el lenguaje de poder decir algo, por ello puede emplearse chistes, necrológicas o textos científicos de igual forma. “*Nada de lo que aparece en el libro es adorno, todo está significando algo. Nada es casual, todo es pensado y necesario*”⁷⁹. Su materia prima no solamente es el papel: como el Corán que fue escrito sobre omóplatos de carnero, los libros hindúes sobre hojas de palmera, los babilonios y asirios sobre tabletas de arcilla, los libros-cintas de los antiguos egipcios cortando tiras de papiro, los libros de cera romanos, las piedras-libros labradas con sus mensajes en griego o latín, las pieles de animales, los pergaminos de Pérgamo, el papel chino lámina, madera, pieles, fibras naturales o sintéticas, desperdicios que puedan ser impresos, etc⁸⁰.

- **El Autor del Libro Tradicional**

El autor escribe el texto o produce los contenidos en imágenes y lo entrega a un equipo que se encarga de darle forma. No es él quien hace el libro, es alguien externo al producto el que decide los criterios de dimensiones y disposición de los elementos. Apela a la capacidad de enterarse de los contenidos que manifiesta en su material y hacer algo con ellos, aunque sea solamente conocerlos.

- **El Autor del Libro Alternativo**

Asume la responsabilidad completa de su producción, el autor hace libros. Este autor escribe poco o no escribe, pero se involucra en otros aspectos de la producción. Apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender, crear signos y sistemas de signos. El autor (artista-escritor) controla la actividad del lector-receptor de su libro, en su “lectura”. Expresa una personal versión de un pasaje traducido de una pieza literaria sin género, en unas condiciones distintas a las requeridas por los editores de la industria pero que buscan, sin embargo, salir del anonimato⁸¹.

- **El Lector del Libro Tradicional**

Su papel requiere que lea e intente comprender lo que el autor expresó de la forma más cercana posible a lo que dijo. Se cuentan por millares a nivel mundial, el libro es un artículo muy difundido en uso, sus funciones como la divulgación o la enseñanza hacen que sean consumidos por numerosas generaciones. Puede estar clasificado en segmentos por edades, sexo, idioma, etc.

⁷⁹ Boullosa, Carmen, *Catálogo de la Exposición Editoriales alternativas*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.

⁸⁰ Renán Raul, *op.cit.* p.18.

⁸¹ Renán, Raul., *op.cit.* p.14.



- **El Lector del Libro Alternativo**

Su papel requiere simplemente que pueda leer la obra. El lector es involucrado a participar de una experiencia que puede abarcar diversos sentidos (tacto, vista, oído, etc.) y lenguajes (textura, color, visuales, táctiles, etc.) En este sentido, cabe señalar que el Libro Alternativo enfrenta diversos problemas de financiamiento y difusión⁸² que lo hacen en la mayoría de los casos un producto elitista, dirigido o conocido por grupos pequeños de personas interesadas y abiertas al encuentro de estos materiales. Se requiere de este público interés, curiosidad y espíritu lúdico para que no se decepcione o desespere en primera instancia frente a este tipo de libro que no se parece a los tradicionales.

- **La Lectura del Libro Tradicional (viejo arte)**

Se debe poseer cierto nivel de alfabetidad, conocer los signos y sus relaciones, así como los referentes a los que evoca cada combinación de signos. Mientras más escolaridad, mayor facilidad para la lectura. Puede prestarse a interpretaciones muy subjetivas, todos los libros en ciertas culturas se leen igual o casi igual, el ritmo de lectura puede ser más uniforme, con frecuencia es necesario leerlos en su totalidad. Frecuentemente se establece empatía con el autor para interesarse, continuar su lectura y terminarla. Las condiciones de lectura son similares a otros casos.

- **La Lectura del Libro Alternativo (nuevo arte)**

Solamente es necesario aprehender la estructura, identificar sus elementos y entender su función; el malentendido es imposible puesto que solo puede *leerse* si se entiende. Cada libro requiere de una forma de revisión diferente, el ritmo cambia, se apresura, se precipita, puede leerse solamente una parte, no es necesario abarcarlo en su totalidad; puede interrumpirse su análisis en el momento en que se comprenda la estructura total. Se crean condiciones específicas para su lectura, no es necesario haber estudiado ni hacerse cómplice de la inteligencia o sentimiento de su autor en los temas que trata.

- **El Libro Tradicional (viejo arte)**

Desde esta perspectiva, el libro es un instrumento de difusión de una obra (discurso), no una obra en sí misma (al menos solamente de una forma limitada), ya que su función es enfatizar o ensalzar su contenido –no su forma visible o externa–, suelen mostrar el testimonio del hombre histórico, artístico, ideológico y pensante; regularmente se almacenan y disponen para su acceso en librerías y estantes, en librerías y bibliotecas, etc.

⁸² La producción es reducida, las ganancias son escasas y lentas, ofrecen escasos beneficios financieros por lo que las grandes empresas editoriales no invierten en este tipo de proyectos con frecuencia. Esto provoca que su público sea escaso.

Reflejan lo cotidiano, la memoria y el acto reflejo de la cultura. Pueden existir ejemplares demasiado recargados de elementos tipográficos, imágenes, ornamentos, etc. En ellos el autor del texto no necesariamente es el mismo que el de las imágenes o el diseño editorial, por ello se auxilia de otros que intervienen en el diseño del producto final; a su vez el ilustrador y diseñador editorial se convierten en trabajadores al servicio del autor o el editor que debe cumplir a través de su trabajo con las expectativas de estos, de las instituciones y el público meta.

- **El Libro Alternativo (nuevo arte)**

Primero que nada, implica un concepto estético, no se trata de plasmar lo que sea⁸³. Pueden existir ejemplares totalmente en blanco, libros de una sola palabra, otros que no tengan páginas, ni texto, etc. Pueden mostrar imágenes pero su función es distinta del texto ilustrado común, ya que su proyecto es mucho más ambicioso. Al estar concebido en su totalidad por el mismo artista le ofrece la posibilidad de concretar sus ideas en su ejecución, seleccionar los medios, materiales y sus combinaciones en función de su proyecto y de lo que desea poner en evidencia. Como sus creadores ya no solamente son pintores o escritores (sino que se recurre a cualquier técnica expresiva y material) entonces el libro se convierte en un verdadero espacio alternativo abierto para todos y para todas las propuestas, esta diversidad provoca que existan mayores capacidades de producción creativa que de realización práctica. Generalmente, obedece en su constitución a la producción por placer, a las leyes de la fantasía y al juego⁸⁴ del orden y desorden propuesto por el artista en su experimentación y dominio de los materiales y su conocimiento sensible en el que buscan dar una dimensión correcta a la forma, el tiempo y el espacio, como proyectos de comunicación, lugares de ensueños, microcosmos en los que los artistas sintetizan su original aproximación al mundo⁸⁵

- **Difusión del Libro tradicional**

Comúnmente la difusión de este tipo de productos se realiza a través de los canales establecidos por las editoriales y librerías que se encargan de exhibirlos y promoverlos para aumentar su conocimiento y consumo. Para las editoriales el aspecto de la comercialización tiene tal importancia que pueden desdeñar algunas publicaciones si creen que no se tratará de inversiones rentables; es decir, que sus ejemplares alcancen ventas que les reediten la inversión realizada en todo el proceso de producción y comercialización. También suele enviarse representantes de las casas editoriales a ofrecer sus materiales a posibles interesados (como las instituciones educativas, que invierten en la actualización constante de sus bibliotecas como un servicio paralelo a sus actividades o a los maestros para que

⁸³ En una edición propia se intenta obtener algo “preciado”, con valor afectivo, de reafirmación del ego, tal vez de carácter didáctico o cultural, algo que daría status pero sin entrar al ruedo, o sea sin jugar el juego de las ediciones. No puede tratarse de lo que sea, porque podría caer en lo que no es. **Kartofel, et. al.**, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁴ Se trata de un acto lúdico, el conceptualizar, desarrollar e imprimir en caso necesario la obra. Al elegir materiales y experimentar, combinar, intentar, repetir, etc. Se trata de materiales de integración progresiva que implican en su interacción un juego.

⁸⁵ Cfr. **Vargas, J.** Coord. *El Libro de Artista*, Ediciones Dos Gráfico, Colombia, 1994, p. 8.



ellos les soliciten a los alumnos su adquisición o consulta, redundando en ventas). Existen también los foros como las ferias del libro o estrategias como las rebajas, presentaciones de libros, etc. todas encaminadas a promoverlos, fomentando la lectura y la cultura.

- **Difusión del Libro de Artista**

Respecto a las ediciones gráficas cabe señalar que dado que se producen de forma artesanal, adquieren su valor como objetos en el mercado de acuerdo a la cantidad de copias (obras similares, no idénticas) que son producidas, firmadas y numeradas por sus autores. Lo que paradójicamente puede incrementar su valor, alejándolas de su objetivo de ser accesibles para todo el público. Respecto a las obras escultóricas en bronce, se producen las copias con un molde, al igual que en la reproducción de cerámicas y resinas u otros tipos de esculturas y ediciones no gráficas como el control numérico y la robótica. El valor se verá definido entonces por los costos de producción, además de las leyes de oferta y demanda. Aunque muchas de estas ediciones cabrían en una clasificación de *carpetas*, más que de libros. “Se trata de la contraimagen de los libros convencionales, tratan de no ceñirse a las leyes de la naturaleza bibliográfica y no son desarrollados para exhibirse en librerías, anaqueles o librerías y bibliotecas tradicionales. No quieren ser objeto del trueque económico desde la plataforma consumista que acciona al vendedor de libros, ni mucho menos intentan dejar cuerpo de permanencia ni medio de trascendencia material bajo ficha y registro de bibliotecario”⁸⁶. Para su difusión pueden organizarse exhibiciones o muestras.

Aún cuando el objetivo principal de este trabajo no es realizar una monografía sobre el tema del Libro Alternativo ni realizar una revisión exhaustiva de su historia, se considera valioso ofrecer un breve panorama histórico que sirva como antecedente a esta investigación.

1.3.1.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Previo a la aparición del libro⁸⁷, apareció lo que se podría denominar *prelibros*, que serían sus antecedentes. Entre ellos se encuentran: el surgimiento del uso del papiro en Egipto como vehículo de cultura, este tomó su nombre del material del que estaba hecho. Consistía en tiras de 10 a 45 mts. de largo y 25 cm. de ancho que estaban escritas en una sola cara y que se enrollaban sobre una varilla-alma de madera o marfil, formando un rollo de hasta 6 cm. de grueso. Si se desenrollaba en posición de lectura recibía el nombre de *liber explicitus*, de donde puede originarse el nombre de libro, aunque también puede provenir de la película interna del tallo del papiro que también se llamaba *liber*. El Pergamino

⁸⁶ Renán Raúl. *Los otros Libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*. UNAM, México, 1988, p.13.

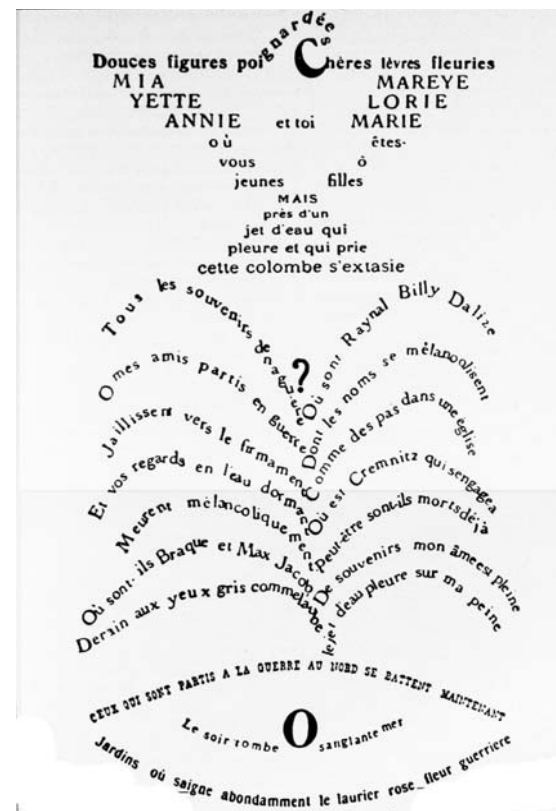
⁸⁷ Algunos autores citan el origen del libro en las pinturas rupestres, sin embargo, por considerar que se trata de manifestaciones diferentes, no se consigna de esa forma en este trabajo.



que apareció en 1909 como un artículo del periódico parisino *le Figaro*⁹² y el libro llamado “Zang - Tumb Tumb” son las armas que emplea Marinetti para transmitir sus ideas y darle un nuevo uso a la página y los elementos tipográficos. Se busca una democratización del arte, hacerlo llegar a todo mundo y apartarlo de la noción tradicional establecida por museos y galerías.

En 1910 el grupo de futuristas promueve su revista de publicidad “*Lacerba*” y reconocen en sus lectores una mayoría de obreros, no de intelectuales. **Guillaume Apollinaire** publicaba sus *caligramas* en 1913. Siete años después de la Revolución, los futuristas rusos también experimentaban con el libro y la tipografía, aprovechaban su acceso a la imprenta, diseñaban y planeaban una nueva sociedad basada en la libertad creadora y la cultura proletaria. En 1923 los rusos **Lissitzky** y **Vladimir Maiakowsky** producen el libro “*Para leerse en voz alta*” que contenía trece poemas de Maiakowsky en un diseño tipográfico de Lissitzky que proponía la localización y entonación de los mismos.

Durante los años treinta se intentaba llegar a un público más amplio, los *surrealistas*, encabezados por **André Bretón** produjeron numerosas revistas que llevaban las ideas de ese grupo a la sociedad (*Instead*, *Minotaure* y *VVV* son ejemplos de ellas). En 1934 **Marcel Duchamp** autopublicó la Caja Verde (*la Boite Verte*) bajo el seudónimo de *Rose Selavy*, titulado *La novia desnudada por sus solteros incluso (La Mariée mise a nu per ses celibataires, mneme)*. Esta obra es en realidad una *caja* más que un libro, contiene materiales gráficos, fotografías, diagramas, sobres, etc. Es la compilación de notas que Duchamp escribió o encontró durante la creación de “*El Cristal Grande*”, entre 1936 y 1941 realiza la caja maleta (*la boîte en valise*), ambas en ediciones de 300 ejemplares firmados y numerados.⁹³ Entre 1940 y 1947 los artistas que trabajaban en París se mudaron a Nueva York y llevaron con ellos su centro de arte, al finalizar la guerra utilizaron el offset como medio de expresión, en este periodo, **Charles Henry Ford** publicó su trabajo en la revista *View*, en Nueva York. Al mismo tiempo, el grupo **Fluxus** (de *Cage* y *Maciunas*) utilizaba medios de impresión accesibles y baratos para producir manifiestos, tarjetas postales, posters y libros. Durante los años cincuenta (posguerra) **Dieter Roth** reinicia la publicación de **libros de artista**, con los **libros-objeto**. Para este autor tanto la página como el formato son elementos muy maleables para exponer sus ideas –lo que puede incluir la destrucción de sí mismos.– Los primeros libros ilegibles, realizados en diversos materiales fueron expuestos por primera vez en Milán, en la Librería Salto, a través de unos cuantos ejemplares hechos a mano. Uno de ellos posteriormente sería editado por el Museum of Modern Art de Nueva York (1967). De esta experimentación sobre las posibilidades visuales y táctiles del libro como



La paloma apuñalada y el surtidor de agua, el más célebre de los caligramas de Apollinaire.

⁹²Wilson, Martha. *Libros de Artistas. Catálogo*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, España, 1982, p.21. En esta publicación se otorga a la página un valor de espacio artístico y así se da el primer paso para acercar el arte al público de masas.

⁹³ Wilson, M. *op.cit.* p.21.

objeto surgen también los “prelibros” publicados por **Danese** en Milán en 1980. En 1952 se publica por primera vez, *Nella notte buia*, del impresor–editor **Muggiani**, que era un libro para niños.

En 1960 la *Somethingelse press* tuvo gran éxito al lanzar al mercado libros de artista, algunos de sus autores fueron: **Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Robert Filliou, Allison Knowles**, el **Grupo ZAI** de Madrid, etc. Sin embargo, se puede decir que fue **Yoko Ono** quien inauguró el movimiento editorial en este periodo con su libro *Grapefruit*⁹⁴ que tuvo gran popularidad (algunos la atribuyen a su unión con John Lennon pero su trabajo habla por sí mismo). **Edward Ruschá**, quien ha sido el artista que ha alcanzado mayor éxito comercial con sus publicaciones, defendió durante los sesentas el principio minimalista del libro como un juego de imágenes sin pretensión estética alguna. Durante 1968 se produjo una gran proliferación de estos trabajos y se logró reconocer al texto y la imagen en igual importancia, también hubo un intercambio de obras empleando el correo a nivel mundial, ese mismo año el Museo Art y Project de Amsterdam comenzó a exponer el trabajo de artistas conceptuales en los muros y en carpetas de 27 x 43 cm. que podían doblarse e introducirse a un sobre de tamaño normal. Se publica el libro *Nella nebbia di Milano*, en el que se experimenta con el papel. En este periodo en México, durante el estallido social encabezado por los estudiantes entre otras publicaciones, la *Gaceta Universitaria* destacó como una publicación importante ya que era el vocero del Comité coordinador de huelga. El alcance de estas publicaciones fue muy amplio y el gobierno trató de impedir su circulación y hacerlas desaparecer.

Entre 1976 y 1983 los otros libros cobran auge en México, este periodo es llamado la “*edad de oro*” porque marca el florecimiento de este fenómeno editorial, en el que se producen revistas, periódicos, diarios, panfletos, volantes y ediciones de autor y porque se busca documentar la vida y *llevar la imaginación al poder*. El repunte de la pequeña prensa en 1976 tiene un importante antecedente en el movimiento estudiantil de 1968, los impresos de todo tipo producidos de forma rápida y de fácil divulgación, fueron elaborados en máquina de escribir mecánica, mimeógrafo o prensa plana sirvieron de instrumentos de protesta con su carácter espontáneo y su veracidad, dejaron un testimonio registrando la labor de reporteros en la que se forjaron periodistas, escritores e impresores que posteriormente buscarían su lugar en la historia de los otros libros. A pesar del gran desarrollo no fue hasta 1977 en el marco de *Documenta 6*, cuando se le da a este arte un reconocimiento unánime. En 1978 **Elena Jordana** y el Poeta **Nicanor Parra** en la ciudad de Nueva York producen *El Mendrugo* y posteriormente se traslada a México con

⁹⁴ “Desde que los futuristas encabezados por Marinetti extendieron sus ideas por toda Europa, jamás había sido el Libro de Artista tan ansiosamente leído como lo fue *Grapefruit* de Yoko Ono” Cfr. **Mouré, Gloria.** *Marcel Duchamp.* Barcelona. Ed. Polígrafa, 1988, p. 7-27.



sus inquietudes de impresora. Los dos primeros ejemplares de *El Mendrugo, Los Profesores y S.O.S. Aquí Nueva York* se presentan en la Librería, establecimiento de **Martha Fernández** en Nueva Cork. En México **Fernández** publica el poema *Vuelta* de Octavio Paz. En ese mismo año **Yanni Pecanins** y **Gabriel Macotela**⁹⁵ fundan *Cocina Ediciones*⁹⁶, que publicará desde su fundación más de 60 libros alternativos y en 1980 comienzan a hacer sus propias ediciones de tiraje limitado y ejemplares únicos.

La aparición de la “*Máquina Eléctrica*”, primera editorial que pone las bases del movimiento reunía entre sus filas a un grupo de escritores amigos que buscaban un medio de expresión libre para su obra principalmente poética, entre ellos destacaban: **Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renán**. Posteriormente Carlos Isla junto con **Antonio Castañeda, Ernesto Trejo, Arturo Trejo Villafuerte, Sandro Cohen** encabezaron otras editoriales y produjeron libros y revistas de significativa importancia, tales como la colección *el Pozo y el Péndulo*, formada por 20 pequeños libros singulares por sus temas y autores, la colección de Poesía *Cuadernos de Estraza, As de Corazones Rojos, Y sin embargo, Vasos Comunicantes*, etc. Los ejemplares producidos van desde las hojas impresas sueltas o amarradas con mecate, contenidas en bolsas de mandado, en hojas de maíz, pliegos con partes del cuerpo humano impresas, hojas que incluyen botones, abanicos o trozos de periódico pegados, etc. con el tiempo surgen diferentes autores: **Magalí Lara**⁹⁷, **Carmen Bouillosa, Felipe Ehrenberg**⁹⁸, **Marcos Kurtycz**⁹⁹, **Gabriel Macotela, Santiago Rebolledo**, etc. que conservan colecciones de estas piezas. La aparición de estos trabajos coincide con un momento histórico y económico adecuado para su producción, ya que sus materiales estaban al alcance de cualquier bolsillo y había muchos artistas ávidos de crear y expresarse. Este arte no seguía las reglas de la edición comercial ni ganaría los premios otorgados dentro de los sistemas comerciales.

Hubo un momento en el que los otros editores consideraron la posibilidad de agruparse en este breve periodo de ocho años, a raíz de la I Feria Internacional del Libro / México UNAM, en ella se lanzó el *Manifiesto de los otros impresores*, en el que expresaban su carácter e importancia. Pretendían conocerse y acercarse entre los más de ochenta editores activos en todo el país, bajo los auspicios de los organizadores (**Rosalba Garza, Felipe Ehrenberg**¹⁰⁰, **Rodolfo Bretón, Lourdes Grobet, Fernando del Mar, René Montes y Raúl Renán**). Su pretensión era crear conciencia sobre el movimiento y su vocación¹⁰¹).

A partir de entonces hasta ahora, la producción y difusión de Libros de Artistas ha tomado cada vez más fuerza y actualmente cuentan ya con espacios propios, como el

⁹⁵ Artista colombiano residente en México desde 1976 basa su obra en la recuperación de desechos urbanos que permiten leer una historia personal a través de las emanaciones nostálgicas de los objetos. **Hoffberg, Judith**, *op. cit.* p. 54.

⁹⁶ Macotela junto con Yanni Pecanins y Walter Doenher fundan en 1976 *Ediciones Cocina*, partiendo de la exploración de las posibilidades del mimeógrafo y de la fotocopia y realizan libros de tiraje reducido. Editan *Paso de peatones*, primer libro y base de una publicación periódica que se autodefine como revista intemporal. Otros títulos publicados son: *Don Julián tragafuegos, Hoy el sol saldrá a Nicaragua, Los Pájaros*, etc. *Idem.*, p. 55.

⁹⁷ “Mi interés fundamental es la narración visual por medio de imágenes y textos que al irse repitiendo y formando una relación entre ellos a manera de personajes, van creando la posibilidad de una lectura subjetiva. Finalmente hay un hilo narrativo que hace las veces de director y detective emocional. Así, los libros son una serie de bolsas claves que por medio de la transparencia completan la escena o bien imágenes que con una ecuación cambian de valor al tener una cierta combinación. La lectura se da en el tiempo contenido en el libro, tiempo justo de la historia.” Cfr. **Hoffberg, Judith**, *Libros de artistas mexicanos en Artworks*, p. 51.

⁹⁸ Autor del *Manual del Editor con Huaraches* de la serie mimeográfica *Cuadernos de Comunicación Alternativa* (CIMCA) e inventor de la máquina impresora ideal por su simplicidad y accesibilidad para producir *los otros libros*. Impulsor y divulgador de la pequeña prensa, se califica a sí mismo como catalizador poligráfico. Entre 1968 y 1974 vive en Inglaterra y funda *Polígono*, un colectivo de arte, crea la *Beau Gest-Libro*, acción libre con la que publica 153 títulos todos artesanales. En el record *Guinness* figura por haber impreso en un ferrocarril en marcha (entre Londres y Edimburgo) un libro llamado *Edición del Centenario de Thomas Alva Edison*, en la que reúne las expresiones, opiniones y ocurrencias de los 108 artistas mundiales que viajaban al festival de Música Experimental Ices celebrado en 1972 en Edimburgo. Promueve famosos actos de impresión masiva y talleres de impresión donde se forman editores de los otros libros.

⁹⁹ Ingeniero nacido en Polonia, casado con una mexicana posteriormente nacionalizado. Artista gráfico, plástico e impresor, publica fábulas escritas e ilustradas por el mismo y su hija, famoso por sus obras *La rosa de los vientos*, en que imprimió partes de su cuerpo en pliegos de papel, haciendo un *libro humano* (Museo de Arte Moderno) *Acción al mediodía* (Casa del Lago) y *la Muerte de un Impresor* (Auditorio Nacional) Se le califica como **el Otro libro personificado**.

¹⁰⁰ “Los libros no solo exponen, sino que detallan, no solo instruyen, sino que inquietan, no solo entretienen sino que contienen – eso es: mis libros me contienen, obviamente por eso los hago”, “Si, mis cuadros son libros y mi vida es un libro y entre libros nos veremos, porque hacer libros no es más que la libre posibilidad de liberar los logros de la ocurrencia de la creatividad: hacer libros es multiplicar”. **Ehrenberg**, en **Hoffberg**, *op. cit.* p. 42 y 46.

¹⁰¹ **Renán, R.** *op. cit.* p. 17.



caso de la Feria de Frankfurt, que desde 1981 tiene un espacio reservado a estas obras¹⁰². Su publicación sigue constituyendo una forma de expresión plástica interesante que invita al público a tocarla e interactuar con ella, no solamente a contemplarla. En su confección pueden emplearse todos los materiales, medios y herramientas que su autor considere necesarios para formular sus ideas e inquietudes en una visualidad tan solo limitada por las propias características de sus elementos, por lo que estos artistas no requieren *inventar el hilo negro*, sino tan solo apropiarse de la página y del libro, así como de sus signos y elementos para darle una nueva interpretación a estas creaciones ya no como vehículos de algo sino como fines en sí mismos.¹⁰³

En 1984, **Gabriel Macotella, Yanni Pecannins y Armando Sáenz** fundaron el *Archivero*, en el que convocan a todos los hacedores, compradores, coleccionistas o detractores, esta librería se dedica a promover, exhibir y vender libros de artista en la ciudad de México y organizar exposiciones en el país y el extranjero. En 1986 inician la *Colección Archivo del Archivero* en la que presentan trabajos de autores mexicanos y extranjeros y que continúa vigente hasta la fecha. Actualmente, la **Escuela Nacional de Artes Plásticas** de la UNAM, continúa formando a los autores de estas obras, específicamente el **Taller de Investigación y Producción Gráfica “Carlos Olachea”** ha participado en esta evolución a través del trabajo en obra e investigación de los maestros **José de Santiago, Víctor Manuel Hernández, Pedro Ascencio Mateos, Jesús Martínez y Daniel Manzano A.** Realizan diversas tareas vinculadas a la producción, enseñanza y difusión de este arte, ejemplo de ello es la exposición *Al Abismo del milenio*, presentada en el Museo de la Estampa en Ciudad de México en 1994, en la que reunieron a más de 16 representantes de la gráfica contemporánea del país, entre los que figuran: **Antonio Yarza, Alejandro Pérez Cruz, Demián Flores** y otros. Este taller hasta la fecha continúa desarrollando e impulsando los proyectos de artistas visuales de diferentes generaciones e intercambiando ideas y propuestas con artistas visuales mexicanos y extranjeros, además de ir conformando un valioso acervo producido en ese taller. Otros académicos interesados en el tema como **Gerardo López Padilla**, quien cuenta con más de treinta años de trayectoria como grabador o **Fernando Ramírez** han apoyado la realización de este proyecto desde su gestación, aportando valiosas opiniones y conocimientos para concretar la obra que presenta esta tesis.

En la actualidad se encuentra gran variedad de ejemplos, se advierte la pluralidad y diseminación de los discursos y la relatividad más absoluta en ese sentido: un rollo o una cajita pueden parecer de los ejemplos más modernos de libre-libros más avanzados y originales. Aun cuando pueden encontrarse ejemplos de aplicación de los sistemas

¹⁰² Vargas, J. *op. cit* , p.8 Por ejemplo, entre 1986 y 1994, el Taller Arte Dos Gráfico y Sextante editaron, imprimieron y comercializaron más de 30 libros de artista además de un gran número de portafolios y grabados de artistas de toda América, además de formar un equipo humano (impresores, ayudantes, etc.) capaces de llevar a cabo las propuestas más exigentes.

¹⁰³ **Miranda Leticia**, *Catálogo de la Exposición Editoriales Alternativas*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.



tradicionales en este arte, pueden también surgir propuestas que emplean las más modernas tecnologías para expresar las ideas de sus nuevos seguidores. De manera general, en esta breve historia de los otros libros se encuentran reunidos los más diversos ejemplos y aplicaciones de este arte, desde los materiales y medios económicos empleados por **Ehrenberg**, el *Libro maleta* de **Vicente Rojo**, la *caja libro de poemas* de **Octavio Paz**, el *retrato de Duchamp*, el *peine impreso*, el *tablero de ajedrez*, el *libro quemado con explosivos* de Kurticz, los personajes que Manuel Marín recorta para sus *libros cajas*, el *libro acordeón de recorte* del Fisgón, el *libro catálogo* de Magalí Lara, la búsqueda de Johanna Drucker para documentar los paralelismos entre libros de artistas norteamericanos y mexicanos, etc. Del trabajo grupal al cada vez más individualista e independiente; de la artesanal a lo a veces manufacturado con las más modernas tecnologías; de la presentación solamente para unos cuantos amigos a la exhibición en los museos y galerías del mundo. Del anonimato a la currícula oficial de algunas universidades americanas, de la indiferencia total a las becas y apoyos para su producción y los espacios en las ferias del libro, de la sencillez absoluta al lujo de un ejemplar único a tirajes de 500... Este tipo de arte sigue en desarrollo y continúa sorprendiendo con este tránsito de su propia evolución. Ya que los *otros libros* han existido siempre cerca de la creatividad del hombre contribuyendo a la formación de la cultura, a la transmisión de la sabiduría y la expresión general de casi todos los pueblos. Han servido de apoyo a aquellos que han carecido de recursos para producir materiales y que han visto en esta vía una forma de solucionar sus necesidades, porque el libro marginal, alternativo e independiente ha puesto sus armas a favor de la educación, la cultura y las causas populares.

Siguiendo la lógica de la estructura de este trabajo, es necesario reconocer sus variantes.

1.4. TIPOS DE LIBRO

Como se ha mencionado ya, generalmente cuando se menciona al libro se piensa en textos de diversos tipos (histórico, filosófico, artístico, poético, etc.) impresos sobre unas páginas. El material sobre el que se encuentra impreso y los detalles de color de tinta, encuadernación, foliación e incluso la tipografía (a no ser que dificulten la lectura) pasan desapercibidos, porque estamos habituados para poner la atención en el contenido, no en la forma. En este sentido el Libro del Artista permite vivenciar otra experiencia al provocar que el lector pase de un nivel al otro y se haga sensible a estos detalles que en su caso son cuidadosamente seleccionados para ser observados. En el caso del libro tradicional, los materiales suelen ser cuidadosamente elegidos y aplicados para servir de marco y soporte,



pasando desapercibidos también; su papel es solamente apoyar y destacar al texto. La impresión, casi siempre en tinta negra sobre fondo blanco o claro con suficiente contraste, todas las variables de aplicación para sus elementos han sido concebidas considerando como un elemento muy importante su funcionalidad, costo de producción y difusión. En el Libro de Artista se trata de experimentar con los papeles y materiales, con la encuadernación, con los formatos y elementos para producir diferentes resultados atendiendo en su caso, a esos factores de forma incidental o secundaria. Existe una gran dificultad para clasificar los libros alternativos derivada de la enorme gama de posibilidades de producción de los mismos¹⁰⁴, sin embargo, a fin de aclarar al menos en cierta medida sus diferencias se ofrece la siguiente clasificación, a sabiendas de que se trata solamente de un esbozo:

Libro ilustrado: Es el que conjunta el trabajo de autor y grabador, frecuentemente se producen en formatos imponentes y sus acabados son lujosos (impresos en papel de gran calidad, con una selección tipográfica refinada y cuidadosamente seleccionada y elaborada) su tiraje es limitado pues la producción es muy onerosa y está destinado a un público meta selecto, exigente y escaso. Existen algunos casos en que se han empleado papeles y materiales no tan lujosos, sino alternativos (papeles reciclados, de desecho, etc.) pero la selección de sus elementos siempre obedece a las necesidades propias del proyecto y no afecta el valor final del mismo.

Libro de Artista: En este caso, el artista escribe los textos en relación cercana con las imágenes, que pueden producirse por medios diversos (gráficos, pictóricos, electrónicos, multimedia, etc.) Los temas, materiales y tratamientos son libres y están a cargo de su autor- editor. Se trata de libros generalmente únicos en que el productor arma en una secuencia de espacios estrictamente programados, una serie de significantes de diversa índole que conforman un universo de significados sin un código concreto. La contigüidad de estos signos y sus secuencias específicas y múltiples a la vez, establecen o determinan una obra plástica imposible de ser producida de otra forma. Se trata de un espacio visual donde está integrado como parte propia de la temporalidad, un tiempo de lectura; que al irse secuenciando los significantes los modifica, retrabaja y adecua, convirtiendo a estos libros en estructuras temporales de carácter solamente visual que requieren la interacción del espectador que debe utilizar sus sentidos no solo para leer, sino para experimentar a través de tacto, olor, etc.¹⁰⁵ Presentan diferencias con otras publicaciones alternativas, por ejemplo, la revista en el tipo de contenidos, forma de reproducción, número de ejemplares realizados (el libro puede estar limitado a un tiraje, numerado y firmado), tiempos de aparición, etc.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Los límites establecidos entre el *libro ilustrado*, *Libro de Artista* y *libro objeto* son frecuentemente borrosos, muchas ediciones que son verdaderas obras de arte se sitúan en la intersección de estas categorías. Aunque pareciera que el Libro de Artista y el libro objeto cada vez se parecen más entre sí, a diferencia del libro tradicional al que cada día se parecen menos. Cfr. Vargas, J., *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁵ Kartofel, et. Al. *op. cit.* p. 60.

¹⁰⁶ Cuando Duchamp produjo su *libro blanco*, en 1921, ya se enfrentó a algunos de estos aspectos y de ahí se derivó el establecimiento de algo artístico por el simple hecho de ser contado como tal, de ser elegido y resemantizado, de establecerlo en un entorno definido como artístico. Por ello estas ediciones no tendrán límites, todo lo que pueda considerarse arte y pueda reproducirse será considerado como una edición en artes plásticas.



Libro Objeto: Se trata de ejemplares únicos en los cuales el discurso narrativo es el mismo libro, el cual pierde importancia en su aspecto literario y la gana en su manifestación escultórica o pictórica. Lo define su apariencia exterior más que nada como objeto antes que como libro. Puede ser un libro cuya vida es corta y su vocación efímera. El público lo abre, puede tratarse de la primera (y la última) persona que lo ve, puede incluir un mecanismo de autodestrucción que provoque su fin y así acabó el asunto. Comenzó, terminó y ni siquiera interesaba levantar alguna clase de registro de su existencia o ciclo de vida (porque se considera totalmente ocioso y absurdo prolongarla a través de otros recursos, ya que su ciclo de vida era de estrictamente cinco minutos). Tienen una función concreta que es destruirse para dejar lugar a otra nueva creación¹⁰⁷, desde esta perspectiva dejar de ver a la *Gioconda* sería muy provechoso para el arte ya que el cambio y cualquier revolución que se emprendiera requeriría de la destrucción o desaparición de lo existente para darle lugar a la creación de las nuevas formas; así la actividad de producción artística adquiriría mayor trascendencia que las marcas comerciales que implican la producción industrial. Puede tratarse de un ejemplar único, de pequeñas series manualmente controladas o edición autoimpresa de autor-artista (que pueden reproducirse mecánicamente en ediciones de 500 o más ejemplares con la posibilidad de reeditarse y distribuirse mundialmente). Los trabajos únicos pueden incluir el *libro de apuntes-diario visual* (registro para un público), *libro autobiográfico* (registro personal) *incunables simulados* (tabloides ecologistas, etc.) Las ediciones autoimpresas de autor-artista podrían incluir lenguajes privados (incluyendo sistemas de alfabetización, códigos, juegos de palabras, poesía visual y dobles lecturas), geografías personales (mapas fantásticos, inventarios en base a la tecnología como un electrocardiograma, y de la estadística en general) narrativa, de episodios, secuencias y ficciones pictóricas, traslaciones de temas y formas no artísticas en un discurso de Libro de Artista (actividades como cocinar o caminar), analogías con la escritura musical o sonora, *libros participatorios de ensamblaje* y *lecturas alternativas* que descubre el usuario, huellas de una actividad o *performance*, documentación de orientación contestataria (la fotocopia como modelo de diseminación rápida y no comercial). También el *arte postal* y del correo que une al sujeto con un objeto en un mismo gesto y así producción, distribución, comunicación y consumo son partes indivisibles de pensar y hacer arte. Hay artistas que emplean el lenguaje para crear espacios imaginarios y artistas que emplean la matemática para llegar a lo mismo, otros lo ocupan para lo escultural-objetual y combinan planteamientos en complejos resultados¹⁰⁸.

Híbrido: son aquellos que se sitúan en las intersecciones de alguna de las tres categorías anteriores, es decir, reúnen características de *Libro de Artista*, *ilustrado* y *objeto*, ya sea en una parte o su totalidad.

¹⁰⁷ Kurtycz, Marcos. *Catálogo de la Exposición Editoriales Alternativas*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.

¹⁰⁸ Cfr. Stellweg, Carla. *Impresiones. Libros de artistas*, p. 41.



Todos ellos pueden ser considerados *libros de artistas* porque los hacen ellos, aunque existan diferencias entre unos y otros.

Otras clasificaciones se vinculan a:

- Su *momento histórico*: los previos a la imprenta y los posteriores a ella,
- Sus *autores*: Los que son producidos por artistas visuales (que conocen y dominan los lenguajes, materiales y técnicas de su disciplina) y los que no lo son (que sus autores llegan a esta experiencia por búsqueda personal) o que les corresponde solamente apoyar la reproducción de los ejemplares.
- Su *forma de producción*: Los libros hechos únicos, aunque repetidos y los hechos a partir de algún procedimiento semi - mecánico¹⁰⁹.

Una vez hecho este esbozo, es necesario considerar las formas de difusión posibles.

1.5. PUBLICACIONES EN ARTES VISUALES¹¹⁰

Como puede constatarse en los apartados superiores, las publicaciones en las Artes Visuales consisten en un variado registro de subáreas muy diverso y se ve afectados por condiciones distintas de acuerdo a cada uno de ellos.

Las **ediciones** del área de artes visuales se encuentran en continuo desarrollo debido a su diversidad; son distintas a las publicaciones denominadas en este espacio “**tradicionales**” que son desarrolladas bajo distintos parámetros y responden a necesidades diferentes. Gran parte de ellas, sufren numerosos contratiempos derivados de diversas circunstancias, por ejemplo, un libro de otra área de conocimiento puede ser producido de forma muy estandarizada, puede tratarse de un material didáctico producido por alguna institución para la enseñanza específica de ciertos temas, en él el tratamiento de la información puede ser muy objetivo y científico; una editorial puede interesarse en la edición considerando la forma de que su producto conserve su valor y no pierda caducidad a la vez que los beneficios económicos que le va a traer, puesto que la industria editorial es un negocio. Contratarán entonces a un equipo editorial o a los especialistas en forma independiente: al profesional responsable de elaborar el dictamen de la obra para determinar si vale la pena su publicación (en términos de rentabilidad, de actualización, aportación de los contenidos, etc.) También a los traductores en caso necesario, de tratar directamente con el autor requerirán un redactor o corrector de estilo para plasmar sus ideas de forma que comuniquen lo que este quiso decir en forma correcta, los capturistas,

¹⁰⁹ Cfr. Kartoffel, et. al., *op. cit.* p. 59.

¹¹⁰ Kartoffel, et. al., *op. cit.*, 17 y ss.



diseñadores gráficos, ilustradores, personal responsable de los procesos de impresión y acabados de la misma, de difusión, de comercialización, distribución de producto, promotores responsables de ofrecerla en librerías y escuelas, etc. todo ello integrado en una compleja pero eficiente cadena.

Mientras tanto en Artes Visuales puede producirse un libro de artista, por un autor, impresor, corrector, diseñador, individuo único y realizador en todos los sentidos que además puede perseguir finalidades distintas como la expresión personal de su visión subjetiva del mundo, lejana a la intención de hacer una obra duradera o de lucrar con ella. Además, su obra a pesar de denominarse *libro de artista*, puede no parecerse en absoluto a lo que tradicionalmente se denomina libro e integrar elementos y lenguajes diferentes a los conocidos. Para Kartofel¹¹¹, en este caso está obligatoriamente implícito el concepto estético desarrollado en cada parte y elemento del libro, que se conjugan tratando de obtener algopreciado, con valor afectivo, de reafirmación del ego, de carácter didáctico o cultural, que señala un status pero sin entrar al juego de las ediciones tradicionales. Además, por tratarse de productos comunicativos concebidos y desarrollados en forma diferente, sufren condiciones muchas veces adversas. Como las vinculadas al financiamiento, ya que al tratarse de productos que producen bajas o nulas utilidades pocos individuos o grupos se interesan en financiarlas y aunque la mayor parte de las veces son sus propios autores los responsables de este aspecto, ello repercute en que así como aparecen, desaparecen por falta de presupuesto para seguir produciendo ejemplares o difundiendo (a menos que su autor sea una figura que goce de reconocimiento o relaciones sociales que le posibiliten el acceso a ciertos canales de distribución de sus productos).

Las ediciones *sobre los productos y piezas artísticas* corren una mejor suerte debido a que en las escuelas se enseñan temas relacionados con ellas, la población se encuentra familiarizada con algunos temas y pueden verse influidos los públicos para su consumo por el gusto estético y el valor que se otorga a este tipo de productos en la sociedad en la que desarrolla sus actividades cotidianas. En nuestra sociedad, son muchas las personas que poseen libros, revistas, posters o postales de arte, y los valoran como algo positivo y deseable. Adornan las paredes de oficinas, instituciones, escuelas, etc., los libros y cuadernos, las revistas de diversos temas, de modo que la gente se familiariza con ellas en su convivencia diaria. Particularmente los mexicanos somos una cultura que convive con pinturas murales en iglesias, oficinas, hospitales e instituciones de todo tipo. De forma que las publicaciones que tratan temas vinculados al arte son consumidas, quizá no en la misma proporción que otras revistas comerciales pero si son escogidas y algunas

¹¹¹ *Idem*, p. 22.



hasta coleccionadas por diversos públicos, a pesar de los problemas que también a ellas afectan: que por necesidades propias de la información que presentan sus ediciones son regularmente costosas, que su producción solamente sea accesible para los artistas más reconocidos o que las instituciones frecuentemente se interesan más en promover las grandes obras artísticas mundiales que a los artistas noveles.

Respecto a los *catálogos*, cabe señalar que se trata de los elementos editados o impresos más frecuentemente, esto obedece a que son utilizados por diversos públicos: artistas, galeristas, críticos, periodistas, estudiantes, coleccionistas, investigadores, coleccionistas, bibliotecarios, público en general, etc. El catálogo sirve para promover la obra, difundirla, registrarla, constituir una memoria de viaje, dejar constancia de su existencia y su aparición en un espacio en ciertas condiciones y tiempos, etc. *Sin su catálogo toda obra está incompleta*¹¹² ya que le da perdurabilidad, atestigüa, confirma, relata lo referente a la obra. Los **carteles, currícula, certificados de autenticidad, revistas de arte y plaquetas** se complementan con el libro y el catálogo.

Las diferencias entre estas publicaciones y otros géneros se vinculan a: los tipos de productos que se aplican, los temas que tratan, las posibilidades de financiamiento y frecuencia de aparición derivada de este aspecto, las funciones que atienden, los elementos gráficos con los que se componen, los requerimientos técnicos, lenguajes y posibilidades de combinación de sus elementos (diseño), factores vinculados a la producción y realización, tipo de interacción y número de intermediarios en la producción, tiempo de vigencia o caducidad de las mismas, ediciones para venta, regalo, etc. Prestigio de la institución que las desarrolla, forma de realización respecto al trabajo de los autores, tipo de investigación y metodología aplicada, etc. Como puede notarse los factores son numerosos y cada uno es una situación diferente afectada por un contexto particular, por ello se comprende que estén en desarrollo y que no se encuentran claramente clasificadas.

Existen numerosas situaciones que podrían ejemplificarse para cada una de las publicaciones propuestas en la clasificación y de cada una casos positivos y otros negativos. En todos ellos el factor común es el comunicativo, aunque su función sea diferente. Por ello la **participación del diseñador** como encodificador de estos productos es un factor importante. Si se espera actuar como editor o acudir a uno es deseable que cubra con algunos rasgos específicos:

- Tener conocimiento de los productos del trabajo del artista visual que se producen actualmente y sus formas de difusión, (que se trate de alguien sensible al arte y sus necesidades y no un mercenario o un improvisado).

¹¹² Kartoffel, *op. cit.* p. 23.



- Conocer los medios y entablar relaciones públicas con ellos (Televisión, revistas especializadas, suplementos culturales, galerías, etc.),
- Conocer las formas de publicación y responsabilizarse de otorgar el correspondiente crédito a quien realiza el trabajo (investigadores, fotógrafos, diseñadores, etc.).
- Responsabilizarse de vigilar la calidad del producto de diseño que acompañe a la obra artística (museografía o en catálogos: contenidos correctos, calidad de impresión, etc.).
- Sería deseable que se encargara de conservar una bitácora o memoria del proceso de realización en la que se consignen los diversos momentos, dificultades, experimentaciones, etc. que requirió la elaboración de ese producto en específico o del montaje de su museografía.
- Conocer y saber hacer uso eficiente de los aspectos relacionados a la producción, distribución y venta tanto de la obra como de los materiales vinculados a ella.
- Responsabilizarse de la planeación y desarrollo de la publicación de materiales vinculados a la obra adecuados a las necesidades y características del caso.
- Conocimiento del estado del mercado para los diferentes tipos de productos, la ubicación del artista en específico, la pertinencia o no de publicar a través de un determinado medio, etc.

Para difundir estas obras, es necesario prever lo referente a su presentación o muestra.

1.6. DISEÑO DE EXPOSICIONES¹¹³

En diversas culturas y civilizaciones en la historia de la humanidad, se ha ejercido en forma paralela la costumbre de exhibir públicamente objetos o bienes de valor patrimonial o cultural. Esta costumbre puede rastrearse y confirmarse desde los precedentes de los que serían el coleccionismo y posteriormente el museo como lo conocemos en la actualidad. Sus raíces se encuentran en los períodos clásicos y se hizo hábito desde la conservación de los tesoros medievales hasta la actual configuración del museo moderno.

La postura de los coleccionistas de mostrar sus tesoros, a la par que la constante necesidad de los artistas de poner a prueba sus trabajos y someter sus creaciones al juicio del público, -no solo por interés estético sino incluso por conseguir su venta- han propiciado el surgimiento de los espacios sociales adecuados para el desarrollo de estas actividades, desde el acceso al taller o estudio, las academias o salones, museos, ferias, galerías y locales comerciales en los que se presenta, expone y a veces comercia con estas

¹¹³ Cfr. Villavicencio Enríquez Ma. del Carmen, *Publicaciones en la ENAP*, en Exposición escrita sobre el tema para Concurso de Oposición para la Asignatura de Taller de Experimentación Plástica I y II (Diseño Gráfico), ENAP, México, 2006, p. 11 y ss.



piezas provocan requerimientos diversos vinculados a las mismas, de todo tipo: desde el tipo de recursos humanos formados para desarrollar las tareas propias hasta el desarrollo de materiales adecuados para su conservación, exhibición, transporte, etc. hasta el diseño y adaptación de emplazamientos arquitectónicos adecuados. En este contexto se observa lo siguiente.

Se puede considerar a la **exposición** como una modalidad de **publicación**, tomando en cuenta que permite dar a conocer la obra, presentarla, interpretarla, difundir la información sobre su propia existencia de la forma más directa: en la experiencia con ella misma en los diferentes recintos que se prestan para ello (museos, galerías, fundaciones, casas de cultura, ferias de arte, etc.). Ya que desde una concepción elemental y coloquial, el término **exposición** significa la presentación pública de objetos de interés cultural, implica a la vez concentración y presentación de cierto número de objetos de valor cultural e interés para el público (sean cualesquiera los motivos de ese interés) que pueden ser tan diversos como los valores de que están investidos. Museológicamente **G. Ellis Burcaw** distingue entre **exhibición** (display) y **exposición** (exhibit) *“Una exposición es una exhibición más la interpretación, o una exhibición es mostrar (showing), una exposición es (de)mostrar y relatar (telling)”* *“La exposición es, además, una puesta en escena de los objetos interpretados con los que se quiere contar y comunicar un relato”*¹¹⁴.

Desde la nueva museología, para **Marc Maure** *“la exposición es un método, constituye uno de los más importantes útiles de diálogo y concienciación de que dispone el museólogo con la comunidad”*¹¹⁵ y para **Jean Davallon** *“La perspectiva abierta por la nueva museología ilumina también las prácticas de la exposición. En la lógica que vengo a describir, las exposiciones tienen principalmente la función de mostrar (ofrecer a la vista) objetos para los que se ha acordado a propósito su estatuto de patrimonio y, por esta demostración (este gesto de ostentación), la función de hacer visible esta comunidad de acuerdo (lo que es común). Por lo tanto la exposición posee esa dimensión complementaria: no solamente se hace “visible” (los objetos y metafóricamente, la colectividad) sino que hace visible al “público”. Para un objeto, estar expuesto es estar colocado en un escenario público, en el sentido en que es a la vez escenificado (colocarlo en un lugar donde está en representación) y le vuelve accesible a toda persona que lo desee. Este objeto es entonces algo más que él mismo, participa de una interpretación (juega un rol) y está expuesto al discurso social (es objeto de comentarios, así como por otra parte lo son también la puesta en escena y la interpretación). En este sentido, la exposición devuelve al público la acción patrimonial de la que ella es el resultado, la exposición lo oficializa”*¹¹⁶.

¹¹⁴ **Burcaw, G. Ellis** *Introduction to Museum Work*, 2ª ed. The American Association for State and Local History, USA, 1990, p. 115.

¹¹⁵ **Maure, Marc.** *La nouvelle museologie –qu’es-ce-que c’est?* En **Martin R. Schärer** (ed.) *Museum and Community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey Suiza, Alimentarium Food Museum, pp. 127-132.

¹¹⁶ **Davallon, Jean.** *“¿Nouvelle muséologie vs. Muséologie?”* en **Martin R. Schärer** (ed.) *Museum and Community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey Suiza, Alimentarium Food Museum, pp. 153-154.



Peter van Mensch¹¹⁷ defiende que “una exposición es una puesta en escena artificial”. Dentro de este planteamiento se utiliza un amplio conjunto de elementos de acuerdo con alguna estrategia. **Margaret Hall** menciona dos estrategias principales: el *enfoque taxonómico* y el *temático*. De forma similar, **Michael Shanks y Christopher Tilley** distinguen cuatro estrategias: la *objetiva* y *estética* (como dos formas de enfoque taxonómico) opuestas a la *narrativa* y *situacional* (como dos formas de enfoque temático). De acuerdo con el *enfoque taxonómico*, el material es expuesto bajo una sola clasificación. La clasificación está basada en todo caso en la racionalidad instrumental (*exposición objetiva*) o en una objetividad instrumental (*exposición estética*). Ambos tipos de exposición dan por supuesto un público informado. El enfoque temático implica contar una historia. El visitante es guiado para realizar conexiones y para seguir el desarrollo de la tesis tal como evoluciona en la exposición. Esto puede ser realizado a través de un simple enfoque lineal, siguiendo la secuencia semejante a un libro o una película (*exposición narrativa*) o a través de contextos de un periodo naturalista reconstruido (*exposición situacional*). Este breve examen de los tipos de exposición indica la diversidad de posibilidades para organizar la exposición del material del museo.

Cada enfoque es la manifestación de *una suspensión de la realidad, un mundo imaginario* (**David Prince**) Es el museo (el conservador) el que crea este “mundo imaginario”. Los objetos son adornados con significados que antes no habían tenido. Este mundo imaginario materializado comunica interpretaciones. Si el visitante quiere ser parte de este mundo soñado tiene que aceptar dictámenes e interpretaciones que lo constituyen, porque el museo es siempre un medio que se levanta entre él y el objeto. Una exposición es el resultado de un proceso de selección y manipulación de la información emitida por las piezas del museo. Este proceso no cambia la información contenida dentro del objeto, pero ofrece al visitante una selección estrictamente guiada. “Una exposición crea un sistema de información- comunicación casi totalmente cerrado” (**Ivo Maroevic**) No todos los mundos soñados son lo mismo. Las exposiciones de arte, ciencias e historia tienen unas características formales distintas, conectadas con diferentes actitudes hacia los objetos individuales. Por cuanto, por ejemplo, para los historiadores de arte, cada objeto es único y tiene que ser continuamente reexaminado con ojos frescos, los zoólogos ofrecen con el material que tienen para ellos una significación genérica mejor que específica.

Existen diversos criterios museológicos y técnicos que dan origen a diferentes clasificaciones que además se vinculan a cada museo, su personalidad y misión y la forma de comprenderlas.

¹¹⁷ Mensch, van Peter, *The language of exhibitions* en Martin R. Schärer, *op. cit.*, pp. 11-13.



1.6.1. TIPOS Y MEDIOS DE EXPOSICIÓN

1. En sentido *histórico y de acuerdo al desarrollo sociocultural* se pueden comprobar cuatro tipos de funciones generales que han venido conformando las exposiciones¹¹⁸:
 - **Simbólica** con una finalidad de glorificación religiosa y política, unida especialmente casi en todas las civilizaciones y culturas al valor ostentativo de los objetos,
 - **Comercial**, vinculada al valor de la mercancía,
 - **Documental**, ligada al valor informativo o científico de los objetos, utilizada no solo por los museos de carácter científico o técnico sino por todo organismo o institución que desarrollan su actividad por medio de exposiciones para la difusión de conocimientos,
 - **Estética**, inherente al valor estético de las obras. Por importante que sea su reconocimiento y predominio, cabe señalar que es relativamente reciente (Por ejemplo, el Diccionario en Francia no la registra hasta fines del siglo XVIII, aunque en el sentido comercial ya aparece a partir de la segunda mitad del siglo XVI).
2. Si se clasifican por *criterios espacio temporales* se dividen en: **permanentes** (son las que muestran la colección del museo en un plazo indeterminado, expresan continuidad, estabilidad, mantenimiento del museo como tal), **temporales** (de duración limitada, son proyectos con metas y tiempos, espacios, etc. determinados que se desmontan al término de los plazos establecidos), **itinerantes** (recorren circuitos previstos durante tiempos previstos), **móviles** (están construidas y se mantienen con independencia de los espacios en que puedan instalarse, frecuentemente se montan con fines publicitarios) y **portátiles** (son otra variante de las temporales, por su pequeño tamaño, diseño integrado, facilidad de instalación y transporte están en disposición de ser instaladas en otros espacios).
3. Según la *naturaleza o cualidad material de lo expuesto*: en **objetos originales o de reproducciones** y las **virtuales o mixtas** (según la existencia aparente y no real de lo expuesto, a través de medios tecnológicos, algunas alternan con la presencia conjunta de objetos originales, reproducciones y otros sustitutos del objeto. Otra variante vinculada es la **exposición interpretativa o exposición temática**, que pueden organizarse sin los objetos, solo con los medios y soportes tecnológicos, interactivos sobre todo, con la finalidad de establecer una serie de relaciones con el público a través de la representación práctica.

¹¹⁸ Estas funciones no son excluyentes ni incompatibles, pueden presentarse juntas en la misma exposición y complementarse.



4. Según las *características de su enfoque*: **sistemática** (si atiende a criterios o una metodología de desarrollo preestablecidos – sobre una unidad temática, agrupación de individuos de una especie, síntesis de contenidos, carácter de una época, realidad de una etnia, periodo histórico determinado, estilo determinado, etc. de acuerdo con los fines perseguidos a través de la muestra) o **ecológica** (si propone una visión global o ambiental del mensaje o contenido de la exposición vinculándola al hábitat y los elementos que lo integran),
5. Según la *disposición intencional del mensaje*: de **desarrollo temático** (presenta una panorámica comprensiva de los contenidos), **de tesis** (cuando apuesta por una posición o enfoque personal del mensaje y los modos conceptuales o museográficos de transmitirlo), **contextualizada** (cercana a la ecológica pero especialmente enfocada a centrar el mensaje e hilo conductor en una interpretación de valores para que el discurso, narración o historia de la exposición aparezcan lo más claros e integrados posibles),
6. Según la *extensión o densidad de los contenidos*: **general, monográfica, polivalente** (permite varios niveles de lectura para diferentes niveles de formación edades, mentalidades, etc.) y **especial** (cuyo objetivo es una visión muy particularizada y una demostración de medios y conformación técnica y escenográfica especiales),
7. Según las *funciones históricas generales* ya citadas (**simbólica, comercial, documental o estética**) que pueden ser adaptadas a temas y tratamientos diversos,.
8. Considerando al **público** pueden dividirse en **didácticas** y **no didácticas**.
9. Michael Belcher las clasifica en¹¹⁹ **emotivas** (diseñadas y producidas con la intención de provocar una reacción emotiva en el espectador, entre ellas se encuentran las evocadoras y las románticas, entre otras.), **didácticas** (dirigidas a la transmisión de información, cuyo objetivo es educar e instruir, buscan promover el aprendizaje pero no la reflexión necesariamente), de **entretenimiento** (su objetivo es divertir y entretener) y *otras* entre las que encuentra: **interactiva** (son aquellas que pueden modificar su presentación según la percepción que el diseñador tenga de la respuesta del espectador), **reactiva** (la que automáticamente se pone en marcha frente al visitante) **dinámica** (animadas por medios mecánicos u otros similares),

¹¹⁹ Belcher Michael, *Exhibitions in Museums*, Smithsonian Institution Press, ed. En castellano: *Organización y diseño de exposiciones, su relación con el Museo*. Trea, Guijón, 1994, pp. 76-86.

centrada en el objeto (éste tiene preponderancia sobre cualquier otro medio interpretativo), **participativa** (busca involucrar al visitante a través del sentido del tacto).

TIPOLOGÍAS	
1. Por tiempo o Duración (o carácter o función museográfica)	Permanentes Temporales Itinerantes Móviles (y portátiles)
2. Tipo de Material Presentado (característica material, naturaleza del objeto)	Objetos originales Reproducciones Naturaleza mixta
3. Por Densidad Objetual	General Especializada Mixta
4. Por Materia o disciplina científica	CC. Humanas y Sociales (artística, histórica, antropológica, etnológica, etc.) Ciencias experimentales (científica y técnica)
5. Por Institución	Museos, Fundaciones, Centros de exposiciones, Galerías, centros comerciales, Ferias, otras (medios electrónicos, cibernéticos)
6. Según la extensión o alcance geográfico	Universales, Internacionales, Nacionales, Regionales, Locales, Comunitarias
7. La Intención Sociocultural	Exposición - presentación Exposición - información Exposición - comunicación La exposición como obra La exposición como medio de exploración La exposición como montaje e instalación
8. Formas de Exposición (Tipos de exposición, según el enfoque o propósito didáctico)	Ecológica (relación con el hábitat) Temática (monográfica o no) Sistemática (sigue o se ajusta a un método o sistema) De tesis (conceptual, presentación de ideas) Contextual (relacionada psico/socio/lingüísticamente) Polivalente Especializada



9. Tipos según funciones generales	Simbólica Comercial Documental Estética (artística o industrial)
------------------------------------	---

Otra forma de clasificación considera las siguientes:

MODALIDADES Y CARÁCTER DE LAS EXPOSICIONES EN EL MUSEO	
Exposiciones Emotivas	Exposiciones estéticas (entretenidas) Exposiciones evocadoras Exposiciones “inductoras”
Exposiciones Didácticas (Instruir y educar)	A través de los objetos Por medios interpretativos
Exposiciones como Entretenimiento	Por la naturaleza y modo de la exposición Por la intención, objetivos y perfil de la exposición
Otras categorías (Según la participación y rol del público)	Interactiva Reactiva Dinámica Centrada en el objeto Sistemática Temática Participativa
Exposición como presentación e instalación escénica	Presentación Representación Interpretación Demostración Escenificación Dramatización Espectáculo escénico

Ejemplos de exposición sistemática y ecológica¹²⁰:

	Sistemática	Ecológica
Arte	Pinturas del impresionismo expuestas juntas en la misma galería	Pintura, dibujo, escultura producidos en el mismo medio social, representando la respuesta en los diferentes medios a los mismo impulsos
Historia	Evolución de la iluminación de la casa con velas, lámparas de aceite y lámparas incandescentes	Una habitación de época con ropas, muebles, etc. representando una habitación concreta, real y típica de un tiempo específico, de un lugar y nivel económico determinado.
Ciencia	Pájaros de la misma especie y relacionados con otras especies clasificados de acuerdo con una contigüidad y relación	Pájaros, animales y plantas mostradas en su ambiente natural ilustrando una porción de un nicho ecológico, un diorama.

Cada uno de los diferentes tipos de exposiciones propuestos requiere de diferentes elementos y condiciones para su desarrollo y montaje, así como de la participación de un equipo integrado de profesionales, entre los que debe contarse con el director del museo o centro de exposiciones, el director del proyecto, el comisario de la exposición, el diseñador de iluminación, el diseñador gráfico, el restaurador, el jefe de registro, el jefe de seguridad, el educador o comunicador, el editor, los técnicos de producción, el personal de mantenimiento, el especialista en mercadotecnia o marketing, ingenieros, arquitectos y consultores.

Por tratarse de la formación básica del autor de la tesis, se retoman los aspectos vinculados al profesional del diseño.

1.6.2. EL DISEÑADOR

En muchas instituciones el diseño de exposiciones se encuentra monopolizado por diferentes tipos de profesionales diferentes a los diseñadores gráficos o de la comunicación visual. Las tareas que se realizan son complejas y van más allá de la apariencia estética de la exposición ya que se ocupa de ella a la vez que de las relaciones espaciales de los objetos de la exposición, de los visitantes y diversos aspectos administrativos del proyecto, requiere por ello una formación multidisciplinaria, capacidad para trabajar en equipo y otras características personales y profesionales entre las que se incluyen adecuado manejo del espacio, donde gentes, capacidad de interpretación y mediación, observación, habilidad para resolver problemas, ser objetivo, buen comunicador y gestor, poseer conocimientos

¹²⁰ **Burcaw, G.Ellis** *Introduction to museum work*, 2ª. Ed., 6ª. Reimp. The American Association for State and Local History, Nashville, 1990, p. 117.



en diseño de interiores, ingeniería estructural, diseño gráfico, lingüística, iluminación, electrónica, informática (especialmente diseño por computadora), administración, mercadotecnia y publicidad.

Su tarea principal es desarrollar en términos visuales el programa preliminar¹²¹, investigar sobre los métodos de exposición, materiales, soluciones y con este conocimiento debe proporcionar la solución más adecuada a los problemas de diseño. Produce o dirige la producción de planos, maquetas, especificaciones y documentos referentes al diseño, coordina el proyecto y revisa los acuerdos contractuales, supervisa las tareas de fabricación e instalación, evalúa la eficacia de los elementos del diseño, en ocasiones actúa como suplente de los miembros del equipo que no hayan sido contratados, algunos se incorporan como director de exposiciones y se les requiere además tener cualidades para organizar, capacidad de comunicación verbal y escrita, experiencia en negociaciones de contratos y administración. Se le exige ser creativo.

En esa vertiente de actividad también es necesario aplicar la investigación, ya que deberán conocer los materiales, las técnicas y los aspectos requeridos en el compendio o plan de exposición (*exhibition brief o exhibition policy*), documento en el que además se establecen los papeles y tareas a desarrollar por cada uno de los implicados en el proceso de diseño, se establece la autoridad y los acuerdos referentes a los procedimientos a seguir. Se trata de un documento escrito redactado por el comisario, el conservador o un equipo en el que se integra el diseñador. El contenido comprende:

1. **Título** (provisional o definitivo), naturaleza del proyecto (tipo de exposición a conceptualizarse, con referencia a su carácter, el tipo de material y la cantidad a exponer, propuestas de recreación de contextos o espacios necesarios si requiere demostraciones prácticas, etc.
2. **Objetivos** (qué se quiere conseguir y cómo, contenidos de la exposición y elementos relacionados)
3. **Público o audiencia** a quien se dirige la exposición
4. **Política y contexto** (donde y cómo se inscribe la exposición dentro de los programas del museo y su relación con su política, importancia del tema, relación con los intereses de la comunidad.
5. Periodo de **duración y previsiones de reutilización**
6. **Localización** del espacio expositivo
7. **Recursos económicos y materiales** disponibles

¹²¹ En este proceso de producción se elaboran diversos tipos de documentos en los que se establecen los papeles y tareas para cada implicado en el proyecto, se establece la autoridad y rango de competencia y los acuerdos respecto a los procedimientos a seguir.



8. **Regulaciones** (salud, seguridad, conservación fuego, etc.).
9. Requisitos específicos de **seguridad**.
10. **Conservación**, pautas generales sobre condiciones medioambientales y especificaciones concretas para objetos individuales.
11. **Mantenimiento**. Recursos disponibles y necesidades.
12. **Evaluación**. Criterios y procedimientos que serán aplicados a la evaluación del proyecto.
13. **Procedimientos administrativos** (en ellos se detallan incluso honorarios y obligaciones).

Para el montaje de la exposición se debe atender a lo pactado en el proyecto, considerar sus aspectos e informar a todos los involucrados de los mismos y las modificaciones que pudiera sufrir. Este proceso se divide en tres partes:

- **Fase de diseño Preliminar**

En la que se definen los objetivos de la exposición de forma congruente con los de la institución sede, se forman las ideas generales y se considera el acceso y utilización de los medios físicos. En esta fase se formulan numerosas interrogantes sobre la exposición, su secuencia, importancia, enfoque, el público con sus necesidades y características, los recursos disponibles, etc. Debe considerarse que como proceso de comunicación no necesariamente requiere de métodos expositivos sofisticados sino de un plan razonado que permita alcanzar los objetivos propuestos, aprovechando de la mejor forma posible las posibilidades y recursos disponibles. En esta etapa se discute el presupuesto, las fechas de terminación de sus etapas, etc. La investigación es fundamental en todo el proceso, pero es esencial en esta parte. Implica la recolección de toda la información necesaria sobre los objetos a exponer, los materiales disponibles, las condiciones ambientales dentro de la sede, los programas educativos, los textos para el catálogo y los materiales impresos, cédulas, etc. Una vez reunida la información y basándose en los objetivos es posible trazar un plan general que ofrezca variaciones sobre la forma en que se integrará la exposición. Se definen espacios, temáticas por áreas y se revisan las ventajas y desventajas de las propuestas, las ideas y conceptos se entrelazan en secuencias que van de general a específico.

- **Fase de Diseño Esquemático**

En ella se producen otros elementos de diseño que incluyen otros niveles de información. Se revisan las condiciones de la colocación y las vías de circulación y tráfico. Se vincula al tipo de público y revisan los resultados esperados. Entonces se aprueba el diseño



final que será la base para decidir la construcción de elementos de división del espacio y soporte de los objetos, el emplazamiento de los sistemas audiovisuales, el número de planos necesarios y la construcción de la maqueta.

- **Fase de Diseño Final**

Para muchos diseñadores es la más interesante ya que en ella se produce la parte más extensa del trabajo creativo. Tiene como propósito transformar en realidad las ideas abstractas vertidas en las fases anteriores. La maqueta auxilia en la comprensión del paso del plano bidimensional al tridimensional y sirve de guía a todos los involucrados en el proyecto, muestra los posibles fallos del diseño y ayuda a subsanarlos a tiempo. En esta fase se decide en forma definitiva la colocación de las piezas, se seleccionan los colores, los materiales de fabricación y exposición, se diseñan los formatos de textos y gráficos, se producen planos y todo lo necesario para la configuración final para la aprobación final del proyecto. En esta fase también se diseñan apoyos adicionales como programas educativos, promocionales, publicaciones, etc.

De aquí parten otras cinco fases que constituyen la construcción correspondiente a lo planteado en las fases de planeación: **producción, construcción, instalación, montaje** y finalmente **evaluación**.

1.6.3. CONSIDERACIONES GENERALES

Para la exhibición, finalmente será necesario considerar algunos de los siguientes aspectos:

- La obra (colecciones de obra u objetos patrimoniales) requiere de un trato respetuoso y cuidadoso, en el que se le respete a ella y a su autor de forma que no se sacrifiquen por el protagonismo del diseñador de la muestra (que en ocasiones implica el menosprecio o maltrato de la misma: desde la efervescencia causada por las exposiciones de temas polémicos o por lo espectacular de sus presentaciones y los lenguajes empleados en ellas, más que en la atención de las necesidades reales de difusión y comunicación sociocultural).

- La actividad expositiva ha tomado mayor relevancia como una función esencial que deben cumplir los centros y museos, ya que la exposición es uno de los principales útiles de acercamiento, de diálogo y concienciación con la comunidad de que disponen el museólogo y la institución para estudiar, preservar y difundir el patrimonio cultural¹²².

¹²² **Alonso Fernández Luis e Isabel García Fernández**, *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 10.

- Han surgido algunos fenómenos interesantes a la par que se ha desarrollado este campo: por un lado el *efecto de la institución* (en el que la obra se beneficia del nombre de la institución y su prestigio) o el *efecto de la profesión* (en el que se implica el protagonismo que ha adquirido el curador, comisario, diseñador y a veces hasta los patrocinadores de ciertas exposiciones).

- En este contexto, la actividad del diseño ha tomado un papel relevante ya que se enfoca hacia la comunicación con las audiencias de la exposición y las posibles formas de interpretación de lo expuesto, vinculándose con las funciones atribuidas a la actividad museística (didáctica, por ejemplo), conjuntando las novedosas aplicaciones de diversas tecnologías para la conservación, ambientación, adopción de sistemas didácticos, etc. basados en sistemas interactivos. Todo ello con la intención de establecer un contacto y comunicación con la audiencia de la manera más directa posible y hacerles llegar el mensaje a todos los que la visitan. Esto ha obligado a los diseñadores a prepararse más profundamente en este campo, ya que en el pasado muchos amateurs o interesados bien intencionados eran los responsables de realizar las tareas de diseño e instalación sin conocimientos de *expotecnia, diseño o arte*. Se requiere trabajo en equipo, profundo contacto interdisciplinario, organización, relaciones humanas y coordinación, liderazgo de equipo, planeación por objetivos o metas determinadas, así como los aspectos vinculados a la gestión, administración y producción de eventos culturales, así como un estudio profundo del fenómeno expositivo a nivel conceptual, técnico, museográfico y de proyección sociocultural.

- Reconocer el cambio del público y sus necesidades

- La crisis económica que vive la sociedad en general y las instituciones museísticas, que en muchos casos que obligan a trabajar con recursos muy limitados,

- La necesidad de organizar exposiciones para servir mejor al público, donde la educación y el entretenimiento se combinen para ofrecer una experiencia enriquecedora.

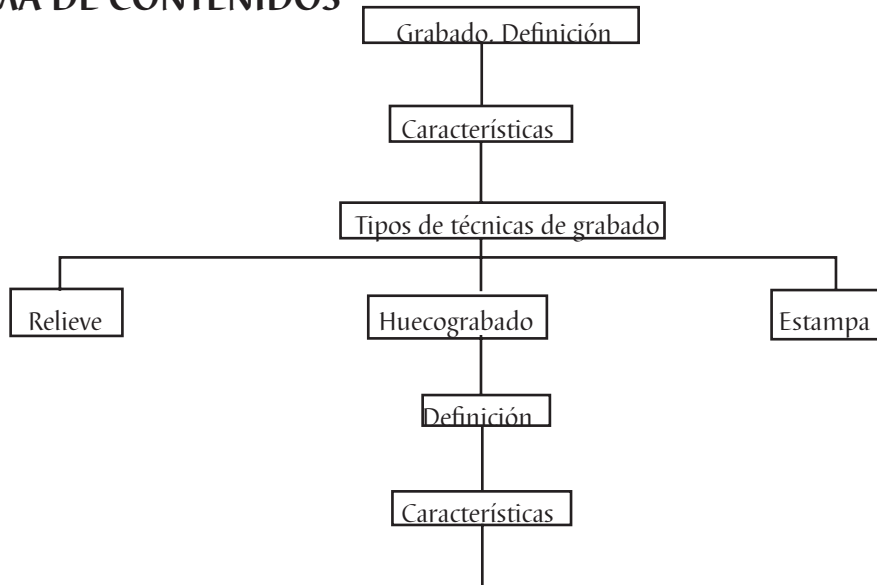
Una vez concluida esta caracterización, será necesario describir los elementos, técnicas, materiales, etc. a través de los cuales se conformará esta propuesta, por lo que a continuación se describirá la técnica del grabado aplicada en este trabajo.

Vertical decorative flourish or calligraphic element.

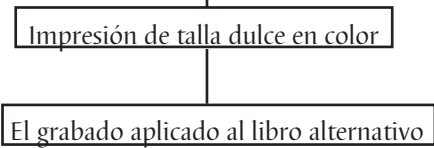
Large calligraphic word, possibly "Spartano", written in a black, highly stylized script.

2

ESQUEMA DE CONTENIDOS



Tipos (por Procedimientos)				
Directos	Indirectos	Complementarios	Combinados	Nuevos
Buril 1. Grabado en cobre 2. En acero 3. Punteado 4. Con punzón 5. Manera a lápiz	Aguafuerte 1. A punta sobre barniz duro 2. Punteado 3. Manera de lápiz 4. A punta con grano	1. Procedimiento fotomecánico 2. Aguafuerte con reservas 3. Grabado a la tinta 4. Positivo a la ténpera 5. Negativo a la tinta 6. Negativo a la tinta china 7. Negativo a la tiza 8. Al óleo 9. Aguafuerte con lavis 10. Barniz azucarado 11. Lavis sobre cobre con pasta mordiente	1. Técnica combinada 2. En seco o gofrado	1. Entrapado 2. A la sal 3. A modo de lápiz
Punta seca 1. Punteado 2. A la manera de lápiz	Barniz blando 1. Barniz friable	12. Lavis sobre cinc 13. Lavis al óleo 14. Lavis negativo 15. Lavis al ácido 16. Heliograbado 17. Tiza sobre asfalto fotosensible		
Manera negra	Aguatinta 1. Sin dibujo lineal 2. Con dibujo lineal 3. Con mordido único 4. Raspada 5. En colores: a la marca, a la muñeca y al azúcar			



INTRODUCCIÓN

Por ser la forma de expresión elegida para manifestar las ideas en esta tesis, se desarrolla a continuación una revisión panorámica del tema del grabado, partiendo de sus aspectos generales para llegar a los detalles. Dado que con el mismo vocablo se denomina la acción de grabar y sus productos, se explica su estructura como actividad, se describen las variantes que puede tener y la forma en la que estas pueden incluso combinarse para dar lugar a otras diferentes formas de expresión al servicio del artista. Así mismo, se explican las características de los resultados de esta actividad, es decir, de sus productos.

Además del desarrollo general del tema que se realiza en este apartado, en los anexos puede encontrarse información complementaria que se refiere a aspectos específicos del proceso; algunos de ellos se refieren a los materiales y la forma de producción y otro complementa los contenidos, señalando algunos aspectos necesarios para la colección y conservación de los grabados, que por resultar de interés en este trabajo se incluyen al final del mismo. Esta panorámica que no pretende ser exhaustiva, supone al menos la presentación de algunas de las técnicas y variantes más reconocidas y aplicadas hasta la fecha. Inicialmente, será necesario definir lo que se comprende en este trabajo por grabado y diferenciarlo de otros productos gráficos.

2. DEFINICIÓN DE GRABADO

Se entiende por **grabado**: en una primera variante, el trazado, la impresión o el relieve de una materia (metal, madera, piedra) en la que se pueda imprimir, en la segunda variante, la prueba sobre papel, obtenida luego del entintamiento de estos trazos, impresiones o relieves. Para obtener esta reproducción existen tres procedimientos, de los cuales derivan todos los demás: **en relieve** (sobre madera o metal), **al hueco** (sobre metal) y **litografía** (sobre piedra o metal). De manera general, se entiende por **grabado**, por un lado, al proceso de producción y por el otro, a los productos del proceso.

En su primera acepción (en su calidad de acción o verbo), el término **grabado** deriva del griego *graphein*, que significa *escribir o dibujar* y comprende la *transposición de formas vistas o sentidas a un sistema de líneas, de puntos y superficies*. En el sentido más estricto, se trata del paso creador de un dibujo artístico libre a la elaboración de un material apropiado con el fin de obtener la impresión, es decir, de producir cierto número de ejemplares de la obra¹. Respecto a la segunda variante, se puede señalar que **grabar**, histórica y etimológicamente quiere decir hacer una incisión, por ello serán entendidos como **grabados** (en su calidad de productos de esta acción o sustantivo), *exclusivamente*



Ejemplo de Grabado en madera.

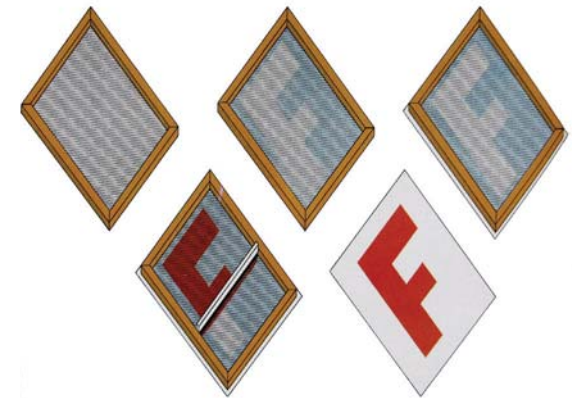
¹ Krejca, Ales. *Las Técnicas del grabado. Guía de las técnicas y de la historia del grabado de arte original*. Ed. Libsa, Madrid, 1990, p. 10.

aquellas pruebas estampadas de una plancha matriz cuya realización se haya efectuado por medio de incisiones en su materia².

Este proceso se sirve de diversas técnicas y sistemas: se conocen como **técnicas de grabado** aquellas formas de reproducción que emplean planchas grabadas con incisiones y cuya estampación produce como resultado *grabados*, entre estas se encuentran: *xilografía*, *calcografía directa* (*buril*, *punta seca* y *manera negra*), *calcografía indirecta* (*aguafuerte*, *barniz blando*, *aguatinta*). Por **sistemas de estampación** entendemos en este contexto aquellas formas de reproducción que emplean una matriz sin incisión y permiten la reproducción de un número de *estampas* iguales. Entre ellos se encuentran: *litografía*, *serigrafía*, *cincografía*, *plaster*, *gofrado*, etc. Su aplicación producirá como resultado a la **Estampa**, que es el nombre dado a las pruebas sobre papel, estampadas a partir de una matriz conseguida por cualquier procedimiento y medio conocido que no implique incisiones.

La diferencia entre **grabado** y **estampa** radica en que aunque generalmente se usa la primera palabra para designar toda estampación artística esta práctica es incorrecta, ya que el grabado es el resultado de la estampación de una plancha en la que se han efectuado incisiones en madera (xilográficas) o en metal (grabado en hueco). Pero si la estampación se realiza utilizando dibujos realizados sobre piedra (litografía), pantallas de seda o nylon (serigrafía) en las que no se ha efectuado ninguna clase de incisiones, el resultado de este proceso debe llamarse *estampa*³. Existe también una diferencia importante con lo que se denomina comúnmente **obra gráfica** en la que pueden crearse interesantes monotipos de calidad pero que estarían fuera de la definición básica del grabado o los sistemas de estampación (al no crear una plancha, piedra o pantalla que permita su posterior estampación en una serie de originales múltiples)⁴.

Este proceso se divide en dos partes igualmente importantes: la primera se relaciona con la creación y realización de la plancha y la segunda con su estampación. El cuidado y atención que el artista debe poner queda de manifiesto en la siguiente afirmación: *“Una plancha sin estampar es como una partitura musical escrita pero su ejecución instrumental posterior queda inédita. Por ello es tan importante la estampación, a veces tan descuidada y otras ocasiones dejada en manos de profesionales que no llegan a sacar todas las vibraciones posibles de una plancha. El resultado puede ser técnicamente perfecto, pero frío. El artista que graba debe ser quien efectúe la estampación, o cuando menos vigile el proceso con el mismo cuidado que puso en la ejecución de la plancha.”*⁵



Impresión serigráfica: se utiliza un bastidor donde se tensa una malla de algún tipo. La imagen a imprimir se transfiere en una plantilla, se coloca el papel por debajo de la malla parcialmente bloqueada y se extiende la tinta con un rasero, pasando al papel a través del tejido no bloqueado quedando impresa.

² Mariano Rubio, *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*, s/f, s/d. p. 12.

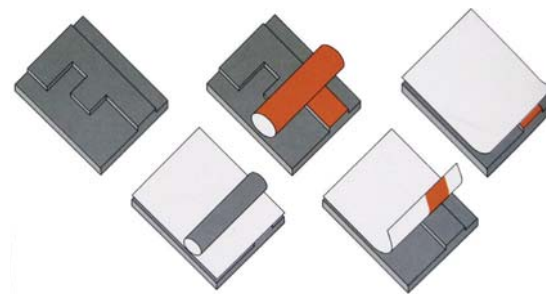
³ Rubio Mariano, *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*, s/f, s/d. p. 5.

⁴ *Ibidem*. p. 7.

⁵ *Idem*.

2.1. CARACTERÍSTICAS

En sus inicios, mediante esta técnica se reproducían estampas de imágenes devotas, cartas de baraja, ilustraciones de crónicas con paisajes próximos o remotos que llevaban a los hombres mensajes de alegría, consuelo espiritual, nuevos conocimientos o meditación, tocando temas variados: políticos, tecnológicos, espirituales, sociales o estéticos. Mismas que eran vendidas en los mercados de ciudades o pueblos y ayudaban a la difusión cultural ya que incluían desde la iconografía popular hasta las obras de los grandes maestros y eran accesibles a todas las clases sociales.



Impresión en relieve: la placa con una superficie en relieve se entinta con un rodillo y luego se coloca el papel sobre ella. la impresión se hace bruñendo a mano o con una prensa mecánica, después se despega el papel en el que se habrá transferido la imagen

Las diferentes formas de grabado, por sus características y específicas posibilidades de expresión y su enorme poder de expansión a través de múltiples originales han estado presentes en grandes acontecimientos históricos, apoyado la difusión de ideologías y han influido en otras artes plásticas, en artistas y en medios de comunicación (como el libro)⁶ de forma importante, aunque manteniendo su independencia. “Y es que el grabado, entre las características que le son propias, goza de su profundidad, una perspectiva misteriosa que nada tiene que ver con el deseo de conseguir el efecto de la tercera dimensión, sino de una perspectiva interna, profunda, espiritual, que atrae enormemente”⁷. Se explican a continuación las diferentes formas de clasificar al grabado:

2.2. CLASIFICACIÓN

Existen diferentes criterios para clasificarlas, una de estas formas se vincula a la forma de producción, ya que el grabado de estampa se realiza en dos formas fundamentales y características, sumamente diferenciadas y opuestas: el grabado en relieve y el grabado en hueco. En el primero, la superficie del bloque o plancha es la que recibe la tinta para la estampación, en el segundo, para el mismo fin se deposita la tinta en las tallas o incisiones. En el grabado en relieve se suprimen las partes que en la estampa han de quedar en hueco y en el grabado en hueco las que constituyen el dibujo. Se considera entonces que el proceso de ejecución en la matriz para la posterior estampación de un número de ejemplares iguales divide al arte del grabado en: *relieve, hueco y estampa*.

El grabado en **relieve** es el más antiguo y se realiza generalmente de madera, de ahí procede el nombre de **Xilografía** otorgado las planchas de madera grabada por medio de útiles cortantes (*xylon* = madera y *graphie* = grabar). También se denomina así a los productos obtenidos a partir de los relieves de una plancha matriz a la que se le hayan realizado incisiones, aunque se haya trabajado con otros materiales como celuloide, linóleo, galalita o metal, chapas de madera, tableros artificiales, placas de plástico o

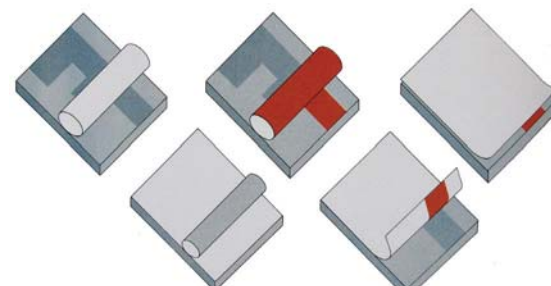
⁶ Es común encontrar todavía quien le llama indebidamente grabados a las ilustraciones de los libros.

⁷ Rubio M, *op. cit.* p 8.

⁸ este último tuvo escasa aceptación y su procedimiento se conocía como “acribillado” por la forma de ejecutarlo.



procedimientos mixtos⁸. Se subdivide a su vez en: *Xilografía a fibra* o *al hilo*, *a contrafibra* o *contrahilo*. Las técnicas de elaboración de la plancha para una impresión en relieve son las siguientes⁹: *grabado en piedra*, *xiloglifa*, *xilografía*, *grabado en cartulina para rascado* (*cartulina de Mässer*), *linografía* y *linoglifa*, *criblé* (*grabado con punzón*), *grabado en metal*, *grabado en plomo*, *cincografía original*.



Impresión Litográfica: la imagen se dibuja sobre la piedra o plancha con tinta grasa preparada, luego se moja la piedra, se entinta con rodillo adheriendo la tinta a la imagen y se imprime.

El Grabado **calcográfico o huecograbado** consiste en una plancha de metal, de preferencia cobre, cinc u otra materia en la que se efectúan incisiones y se utilizan los huecos para producir la impresión, de ahí se deriva su nombre (*chalcos* = cobre, bronce y *graphie* = grabar). Puede ser *directo*, y hacerse con ayuda de instrumentos como el **buril**, la **punta seca** o la **manera negra** y producir texturas diversas empleando modernos procesos como el carborundo. Puede ser *indirecto*, por medio de ácidos, como el **aguafuerte**, **barniz blando** o **aguatinta**. Esta última a su vez, puede incluir *resina*, *azúcar*, *azufre* o *sal*. Todas ellas aceptan procesos modernos¹⁰ o *mixtos*. Entre las técnicas de elaboración de una plancha para grabado en hueco o grabado de la forma se distinguen las **mecánicas**, es decir, las del grabado propiamente dicho¹¹: *Buril en cobre*, *buril en acero*, *grabado punteado*, *grabado con punzón*, *manera de lápiz*, *punta seca*, *manera negra* y las técnicas **químicas**, que utilizan el grabado al aguafuerte: *grabado a la punta sobre barniz duro*, *punteado*, *manera de lápiz*, *grabado a la punta con grano*, *barniz blando* (*zieglerografía*), *barniz friable*, *aguatinta*, *aguatinta raspada*, *tiza sobre betún fotosensible*, *aguafuerte con reservas*, *aguafuerte con lavis*, *heliograbado*, etc.

Otra forma de reproducción, la **Estampa**, engloba a los sistemas de estampación en los que la matriz se consigue por procedimientos sin incisiones. Incluye la **Litografía** (dibujo sobre piedra o cinc con materia grasa) y las técnicas con *cincografía*, *grachi* o *piedra grabada*. Los materiales diversos como plaster, soldadura de distintos metales, collages, plásticos duros vaciados en bajorelieve, cordones de soldaduras, fundiciones, o **Serigrafía** (dibujo sobre pantalla de seda o nylon)¹². Cada una de estas formas de trabajo responde a fines expresivos determinados y sirve para reproducir o plasmar una idea de diferentes formas. Cada artista elegirá entre ellas la más apropiada para obtener los resultados que desea, de acuerdo a lo que quiere expresar, los efectos que desea conseguir, a su sentir, su gusto y habilidad para su manejo. Algunos son independientes y otros pueden ser combinados si el grabador considera que con ello enriquece el interés, la expresión o la belleza de su obra.

⁹ Krejca, Ales. *Las Técnicas del grabado. Guía de las técnicas y de la historia del grabado de arte original*. Ed. Libsa, Madrid, 1990, p.21.

¹⁰ como los aplicados por el Atelier 17.

¹¹ Krejca, Ales. *op. cit.*, p.65.

¹² Rubio Mariano, *op. cit.* p 12.

Otra forma de clasificarlos¹³ los divide en **originales** y **de reproducción** por una parte y grabados **libres** y **de aplicación**, por la otra. Esta distinción un tanto confusa se aplica hasta la actualidad. Se describe a continuación cada uno.

- **Original**

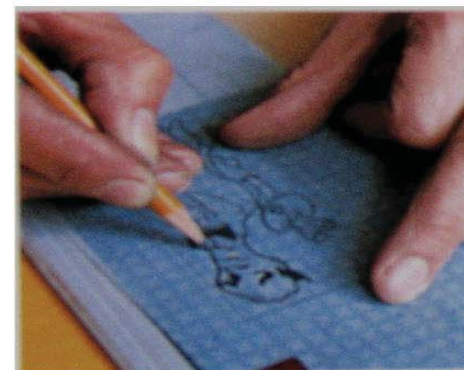
Se considera que la estampa resultante de la creación de un artista-grabador, que constituye un auténtico esfuerzo guiado por la inteligencia, el sentido artístico y el “*savoir faire*” artesanal. En este caso considera las siguientes condiciones:

1. El trazado del tema o modelo debe ser original,
2. El artista deberá haber elaborado él mismo la plancha de impresión (excepcionalmente, por ejemplo en la litografía, con ayuda del impresor),
3. Los medios de expresión se eligen con tacto, respetando y adecuándose al material,
4. El total de la tirada es realizado por el artista a partir de la plancha original. El artista ejecuta la tirada bien solo, bien con ayuda de un impresor profesional, respetando los procedimientos artesanales tradicionales,
5. Todas las tiradas deberán ser autorizadas por el artista después de determinar el número de ejemplares. El límite de la tirada debe ser respetado.

En el pasado los artistas grabadores se inspiraban en las obras de otros creadores y los criterios de creación eran muy distintos a los actuales. Era común que el artista dibujara un modelo y lo diera a un grabador o litógrafo especializado para que lo reprodujera; otro especialista, que era el impresor se encargaba generalmente de la tirada y el número de ejemplares no era limitado. A diferencia de entonces, en la actualidad, todas las tiradas obtenidas mediante la elaboración manual de una plancha a partir del modelo original de otro autor y resultantes de una tirada manual en cantidad limitada se llaman **reproducciones originales**.

- **De reproducción**

En esta modalidad los grabadores elaboran la plancha a partir de un original artístico mediante procesos fotomecánicos. Se trata de reproducir lo más fielmente posible, un número elevado de ejemplares del modelo utilizando los métodos de impresión modernos.



En el linograbado se procede al igual en la madera y metal a rebajar las zonas que no se van a imprimir.

¹³ Krejca, Ales. *Las Técnicas del grabado. Guía de las técnicas y de la historia del grabado de arte original*. Ed. Libsa, Madrid, 1990, p.11.

- **Libre**

Se llama así a la creación autónoma, sin fin o destino práctico directo, de una estampa que traduce gráficamente una idea del artista como lo haría un cuadro o una escultura.

- **De aplicación**

Es tributario de una intención práctica, ilustración o decoración de un Libro, Cartel, *Ex libris*, *Christmas*, publicación comercial, etc.

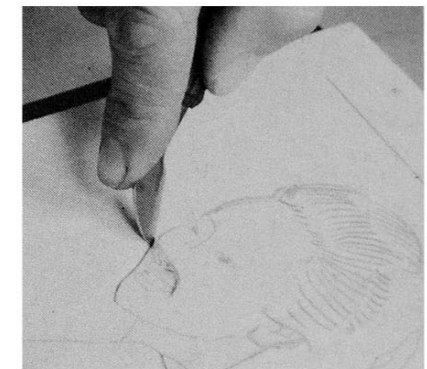
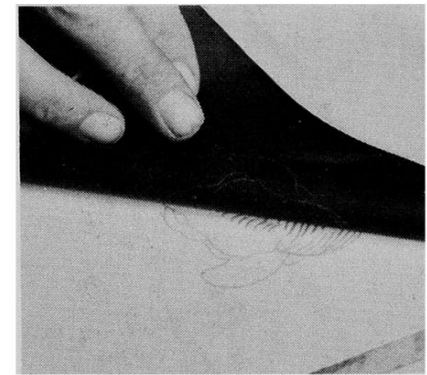
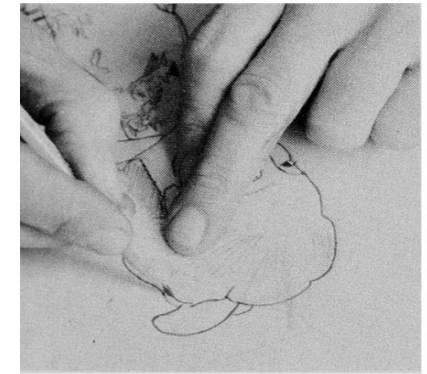
Otra clasificación¹⁴ divide las técnicas de grabado original según diversos criterios:

- el **material de la plancha**. en piedra, madera, metal, caucho, etc. (con los términos corrientes derivados: litografía, siderografía, calcografía)
- el **modo de elaboración** de la plancha: en *técnicas mecánicas* (talla y grabado de madera, metal o piedra), *químicas* (aguafuertes en altura y profundidad, litografía) y *fotoquímicas* (heliogravado, fototipia),
- el **modo de la tirada**, es decir, el emplazamiento respectivo de las partes que se van a imprimir sobre la plancha: *elementos en hueco o en relieve*, *elementos en el plano de la plancha*, *elementos constituidos por zonas permeables de un tamiz*. Esta es la clasificación más precisa. Desde este punto de vista, los tipos específicos de grabado se pueden dividir en cuatro grupos:
 1. En relieve o talla de ahorro,
 2. En hueco o talla dulce,
 3. Técnica en plano (litografía),
 4. Técnica de tamiz (serigrafía)

De entre todos estos tipos, se profundiza especialmente en el huecogravado por ser la técnica que se aplicará en este trabajo.

2.2.1. DEFINICIÓN DE HUECOGRABADO

Esta técnica se denomina en español grabado *en hueco*, *calcográfico* o *talla dulce*. La denominación genérica inglesa es *intaglio*, la alemana es *tiefdruck* y la francesa *impression en creux* o *taille douce*. La denominación genérica de *calcografía* proviene del griego *kaikon* con cuya palabra se denomina también a los museos oficiales donde se conservan las planchas y se efectúan tirajes de las mismas¹⁵. La Academia de la Lengua, en su diccionario, da las siguientes acepciones a la palabra **Calcografía**: *Arte de estampar láminas, lugar donde se estampan, Colección de obras grabadas*. Aunque técnicamente no es exacto el significado



Xilografía: es una forma de impresión en relieve, se aprecia la forma de transferir la imagen a la madera

¹⁴ Krejca, Ales. *op. cit.*, p.19.

¹⁵ Rubio Mariano, *op. cit.*, p. 155.



porque no se refiere a cualquier clase de láminas, sino únicamente a las grabadas en hueco. Sin embargo, el uso de esta palabra, implica *el arte de grabar además del de estampar, el lugar donde se estampa o se conserva la obra, a la lámina en sí*¹⁶, así como al producto de la acción de grabar.

*“El principio de la impresión en hueco descansa en el hecho de que las líneas o puntos del dibujo son ahuecados (química o mecánicamente) en una plancha metálica lisa. La tinta del grabado en hueco se deposita en los cortes y se limpia en el resto de la plancha. La estampa se hace bajo fuerte presión: el papel va a buscar la tinta en los huecos de la placa grabada. Esta plancha es generalmente de cobre, cinc, acero, hierro, latón o aluminio”*¹⁷.

A continuación se establecen algunos de los rasgos principales de este tipo de grabado.

2.2.1.1. CARACTERÍSTICAS

Se emplean en esta técnica planchas de metal, de grano regular y lisas. Pueden ser de cobre, aluminio, cinc, latón, hierro o acero, aunque las más comunes son las de cobre y zinc¹⁸. Pueden ser preparadas por el artista (deben martillarse mucho para que sus moléculas queden muy compactas, además de ser pulida cuidadosamente) o comprarse listas para utilizarse, con un calibre uniforme y con una de sus caras pulimentada.

En occidente, su aparición se remonta a mediados del siglo XV, como fruto y aplicación del trabajo en metal de los orfebres, que se basaba en el trabajo de los artesanos árabes de Damasco, quienes decoraban con relieves grabados en hueco las armas y armaduras, trabajo al que se conoce como *damasquinado*. Se atribuye al orfebre florentino **Tomasso Finiguerra**¹⁹ el sacar un calco de uno de sus *niellos*²⁰ grabado en metal: entintó los huecos de la plancha grabada, limpió la superficie, tomó un papel y por medio de una fuerte presión, arrancó la tinta depositada en los surcos dando lugar a un verdadero grabado calcográfico.

La impresión en hueco se distingue por el hecho de que la tinta forma un ligero relieve sobre el papel, lo que constituye uno de los mayores encantos de este procedimiento. Los bordes biselados de la plancha que comprime el papel imprimen en la prueba un marco en forma de cubeta. Esta modalidad de grabado, se subdivide a su vez en otras variantes.

¹⁶ **Gutierrez Larraya Tomás**. *Técnica del grabado artístico*. Ed. Molino, Argentina, 1944, p. 62.

¹⁷ **Krejca, Ales**. *op. cit.*, p.65.

¹⁸ El cobre ha sido mayormente utilizado y tiene una mayor vida útil, pero ha sido incorporado el cinc debido a su precio accesible. También se pueden cobrizar las láminas de cinc una vez grabadas para dotarle de mayor calidad, porque el cobre sigue siendo más adecuado para obtener trazos delicados, finos y detalles. Se trabajan también otros metales como acero y aluminio.

¹⁹ Según la leyenda, el descubrimiento se debió a la casualidad y no como resultado de investigaciones y pruebas hechas con ese fin. Se dice que un día **Finiguerra** para darse cuenta del efecto de su trabajo había introducido en las tallas de su grabado una sustancia negra y que alguien de su casa o taller había dejado un montón de ropa húmeda encima de la plancha, por lo que el artista al retirarla vio que había quedado reproducido el dibujo. En vista de ello, hizo distintos ensayos reproduciendo el dibujo hasta encontrar el medio de la reproducción en papel. Otros dicen que este grabador ideó sustituir la clásica prueba de los nieles a base de vaciado hecho primero en tierra y reproducido en azufre, y poniendo negro de humo en las tallas, oprimió, a mano o con un rodillo sobre ellas un papel húmedo con el que obtuvo la reproducción de su trabajo. Sea como sea, él y otros orfebres lo utilizaron solo para obtener pruebas de su trabajo. Su independencia vendría hasta 1460 (8 años después de su descubrimiento) **Andrea Mantegna** ejecutó la primera obra conocida y que el denominó *estampa*, nombre que se ha conservado hasta la fecha ampliándose a cualquier figura, efigie o dibujo impresos, sea cual fuere el procedimiento y figuradamente, a la imprenta, a la impresión y a las huellas de todas sus clases. **Gutierrez Larraya T.** *Técnica del grabado artístico*. Ed. Molino, Argentina, 1944, p. 66.

²⁰ También conocidos como nieles, eran placas de metal preciosos grabadas al hueco, cuya talla se adorna a veces con un esmalte y se fija enseguida sobre un objeto de orfebrería. **Bonfils, Robert**. *Iniciación al grabado*. Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984, p.2.



2.2.1.2. CLASIFICACIÓN

Uno de los criterios para distinguirlas se basa en la forma empleada para conseguir en las planchas las incisiones en las que se alojará la tinta; se utilizan básicamente dos técnicas: la **directa** y la **indirecta**. En la **directa** (también se le denomina grabado **en seco**) el grabador arranca el metal por medio de un utensilio (buril o punta de acero), con él aplica un conjunto de técnicas que conducen a un dibujo en talla dulce por un procedimiento *mecánico* (acción directa del instrumento de grabar); como consecuencia, el dibujo, abierto en la superficie lisa de la placa, queda por debajo del nivel de la plancha. Las diferentes técnicas secas pueden utilizarse solas o en combinación con las técnicas de grabado al ácido.

En la **indirecta** la placa es recubierta con un barniz que la impermeabiliza, después es grabada con una punta de metal eliminando el barniz de las partes que se desea estampar, para sumergir luego la plancha en un baño de ácido, el cual ataca al metal en las partes descubiertas y efectúa un mordido, consiguiendo la incisión indirecta.

2.2.1.2.1. PROCEDIMIENTOS DIRECTOS

Los procedimientos *directos* son: **buril**, **punta seca** y **manera negra**, cada uno de ellos cuenta con sus respectivas variaciones.

2.2.1.2.1.1. BURIL

Su nombre proviene del instrumento empleado: el buril, que se compone de una varilla de acero terminada en sección con forma de bisel muy afilado, montada en un mango de madera con forma de seta. Fue descubierto a mitades del siglo XV, algunos se lo atribuyen a **Martin Schoen** (Baviera, Alemania) y otros a **Finiguerra** (Florencia). El principio del buril se basa en el grabado de una placa de cobre lisa por medio de un instrumento de acero. La tinta de imprenta, aplicada en los huecos así formados, se transmite el papel gracias a la presión ejercida sobre la placa²¹.

Características

Su característica principal es la nitidez de su grafía, sus líneas que tienen un comienzo y un final fino, con una parte central en mayor grosor debido a que la entrada y salida del buril en el metal coinciden con los momentos de menor presión de la mano. Este grabado tiende a la frialdad, exige gran habilidad y paciencia, debe trabajarse con cuidado para no caer en el virtuosismo artesano que apague la espontaneidad del artista. Requiere de él un perfecto dominio del dibujo, gran destreza en el manejo del instrumento, mucha concentración, paciencia y buena vista.



La xilografía es una de las técnicas más antiguas que se ha mantenido vigente hasta la fecha.

²¹ Krejca, *op. cit.*, p. 67.

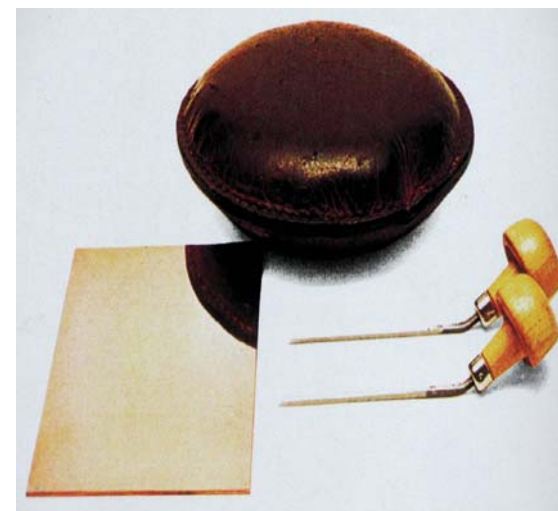


- **Planchas**

Por su consistencia, las planchas más adecuadas son las de cobre (ya sea electrolítico –más rojo y suave- o laminado) o cinc, para trabajos especiales como sellos o moneda se emplea el acero que da trazos muy limpios y permite hacer grandes tiradas, su defecto es que por su dureza (aunque se trabaje destemplado) es muy resistente al tallado del buril, lo que cansa al grabador y alarga el proceso. El cinc es más barato y blando que el cobre, lo que acorta el número de reproducciones y resta nitidez y firmeza a los trazos, aunque en la actualidad se trabaja también con plástico y celuloide. Las mejores placas son las utilizadas por los cincógrafos –reproductores, pero se puede emplear igualmente una chapa para plomería un poco gruesa. Su desventaja es su inestabilidad: se oxida rápida y definitivamente con la humedad, cubriéndose con una capa grisácea. Por ello, antes de ponerse a trabajar será necesario pulirla con polvos de piedra pómez y tiza lavada adicionados con alcohol.

Las planchas de cobre son las más utilizadas y es posible conseguirlas listas para usar, este material debe ser rojo y muy batido para que sea compacto a la vez que suave y maleable. Si fuera muy duro desgastaría rápidamente los buriles y si fuera muy blando las tallas quedarían poco francas y se desgastaría muy rápidamente al estampar. El grosor de la plancha debe variar de 1 a 3 mm. (dependiendo del formato) debe ser constante y liso. Es importante verificar la composición y cualidades del material, ya que si este fuera poco compacto, el buril no encontraría la misma resistencia en todo su recorrido y se producirían desviaciones que deformarían los trazos. Por eso, para comprobar si reúne las condiciones de calidad, se raya con el buril la parte trasera de la plancha y las características del material se notarán por tacto, por el sonido del corte y por la pureza o desigualdad de las tallas observándolas con una lupa.

Existen otras formas de comprobarlo: si en el cobre que se va a utilizar para grabado al agua fuerte se extiende con un pincel en uno de los ángulos del dorso de la plancha un poco de ácido nítrico rebajado y se deja actuar 10 o 15 min., luego se lava con agua y se seca, se puede apreciar mirando con una lupa el efecto producido para saber si es apto o no para el trabajo. Otra prueba similar pero más profunda, consiste en cubrir una parte del dorso de la plancha (o un trozo de cobre similar) con barniz de reservar. Se raya con puntas de distinto grosor y se muerde con un ácido rebajado del que se tenga preparado para el trabajo, luego se lava y retira el barniz con el disolvente adecuado. Se observa con lupa para saber si los trazos han quedado mordidos de forma desigual (si así fuera, sería indicación de que el cobre sería blando, mal batido o poco compacto) por lo que no se debería



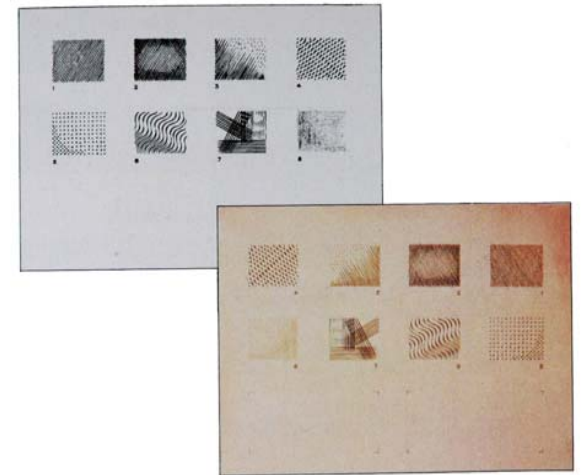
El grabado en hueco se viene practicando desde la antigüedad. En la imagen se aprecia el equipo básico para grabar: una plancha de cobre, un saco de arena y dos buriles.

utilizar. Si hubieran sido mordidos de forma regular pero ligera, sería porque el cobre es muy duro. En este caso podría utilizarse esa plancha pero requeriría para el mordido una solución más potente o dejarla más tiempo en el baño de ácido.

Para que al estampar las planchas no corten el papel debe hacerseles un bisel a los cantos vivos. Es una operación fácil que se realiza con limas de diferente grosor, comenzando por una más basta y concluyendo con una más fina, luego se pule con esmeril y finalmente con bruñidor o con un pulidor de acero, de modo que no quede ningún arañazo, porque al entintar se llenaría y ensuciaría el borde de la lámina al imprimir. Si los hubiera, la plancha debería pulirse de nuevo (envolviendo con papel esmerilado de grano bastante grueso un bloque de madera que presente una superficie plana) utilizando piedra pómez en movimientos circulares, reduciendo progresivamente la presión y reemplazando poco a poco el papel por otro de grano más fino hasta que desapareciera el arañazo. Para finalizar, se pasaría por toda la superficie piedra pómez adicionada con una gota de aceite, trabajo que puede hacerse con un tapón de corcho.

La superficie de la plancha que se va a grabar debe ser muy lisa y pulida, se pueden comprar preparadas o el grabador puede hacerlo de la siguiente forma: “Se elige uno de los lados de la lámina que parezca más parejo y menos agrietado, se fija sobre una tabla y se frota el lado elegido con un pedazo de greda (o lija), humedeciendo la lámina con agua común. De este modo se pule para dejarla lo más pareja que sea posible, frotando fuertemente con la lija en todos sus sentidos y mojando siempre el cobre y la lija hasta que esta operación haga desaparecer las señales de los martillazos que pudieran quedar de la forja de las planchas. (...) Cuando hayan desaparecido estas señales y otras desigualdades que se encuentren, se sustituye a la lija por piedra pómez bien elegida, con la que se frota el cobre en todos los sentidos, humedeciéndolo con agua común. De este modo se borran las rayas que el grano desigual de la lija deja sobre la lámina, luego para darle un pulido más fino, se usa una piedra de pulir y finalmente el carbón (especial, de sauce) y el bruñidor acaban por borrar las pequeñas desigualdades. Se humedecen el cobre y el carbón con agua común y se frota hasta que las señales que puedan haberle quedado desaparezcan totalmente, (...) y con un bruñidor de acero se da lustre a la plancha, echando algunas gotas de aceite sobre el cobre, con esta última operación se da al cobre un lustre igual al de un espejo”²².

Actualmente se sustituye la greda por piedra de afilar, después se pasa una piedra pómez color pizarra o conglomerado artificial de piedra pómez, luego piedra esmeril muy fina, pero sin apretar lo más mínimo, deslizándola por la superficie y finalmente el carbón.



Impresión en hueco en la que se puede observar los trazos y texturas que se pueden obtener a través de la línea.

²² Gutierrez Larraya T., *Secretos raros de artes y oficios* citado en *op. cit* p. 68.

Algunos terminan pasando el bruñidor (como se hacía antes), otros no lo usan o añaden al final “rojo inglés” con el que obtienen un lustre perfecto.

- **Preparación de la lámina para el dibujo**

Lo primero que debe hacerse es verificar que la lámina se encuentra absolutamente exenta de suciedad, por lo que debe limpiarse frotándose con un trozo de lienzo fino o gamuza limpios e impregnados de blanco de España (finamente pulverizado y tamizado para que no contenga impurezas que puedan arañar el metal). Después se pasa otro lienzo o gamuza nuevos para quitar todo rastro de polvo y enseguida, con una muñeca o pella de algodón, bencina o aguarrás rectificadas. Cuando están secos, se pasa alcohol puro teniendo cuidado de no pasar los dedos porque se quedarían estampados.

- **Dibujo**

Cuando el artista domina el dibujo puede hacerlo directamente sobre la plancha utilizando un lápiz litográfico del número 1 o 2 o puede elaborar una tinta (con 100 grs. agua, 10 grs. sulfuro de sodio, 10 grs. goma arábica y 5 grs. negro de humo) con la que puede dibujar a pluma o pincel, otra posibilidad es transferir el dibujo por reporte.

Una vez trazado el dibujo original se calca con una hoja de gelatina o celuloide y se remarcan los trazos marcados con el lápiz. Terminado este trabajo se pasa sobre la calca polvo de sanguina para rellenar el rasgo dejado en la gelatina. Aplicando el lado calcado sobre el cobre y frotando el dorso con un cortapapel; el rasgo en sanguina se destaca y se da el dibujo en sentido inverso, listo para ser grabado. Inmediatamente con una punta acerada se aplica sobre el metal el dibujo calcado siguiendo el sentido de las tallas principales²³. Se imprimiría de la misma manera un calco o el mismo esbozo ejecutados con lápiz graso en un papel fino y sólido, después de haber recubierto la placa con una fina capa de laca de damar parcialmente seca. Si se hace con papel carbón negro, el calcado se fija con una solución alcohólica de goma laca. Otra opción sería grabar al ácido las líneas de base tratadas con una punta sobre el barniz duro y luego seguir con el buril (una vez eliminado el barniz) ensanchando y completando las líneas preliminares.

- **Instrumentos y forma de trabajo**

El **buril** es una barra de acero templado, de sección triangular, cuadrada o con forma de rombo de una longitud aproximada de 12 cm. y de 0.5 cm. de ancho aproximadamente. Uno de cuyos extremos en forma de púa se introduce en un mango corto de cabeza semicircular o poco más (o media pera, llamada champiñón)²⁴, cuya parte inferior es plana



Antes de trabajar se debe biselar la placa y afilar las herramientas.

²³ Bonfils, R. *Introducción al grabado*, p. 26.

²⁴ También se fabrica uno llamado “mango universal” que puede adaptarse a todos los tamaños de buriles y permite la sustitución de uno por otro. La cabeza es semejante a la común, pero el vástago en el que se introduce el buril es cónico y está hendido de arriba abajo, a él se ajusta un tubo de metal, que ejerciendo presión sobre la madera sostiene fuertemente el buril. En algunos modelos el tubo de metal es doble.



con el fin de que pueda llevarse lo más paralelamente a la superficie que ha de incidir. Su extremo libre está cortado en forma oblicua de adelante hacia atrás y de la arista inferior hacia la línea superior de modo tal que su sección “a cara” forma un rombo, tanto si la barra es cuadrada, rombo o triángulo isósceles muy alargado. La arista inferior (su extremo que forma el vértice inferior del triángulo o rombo de la “cara”) incisa en el material las aristas y los ángulos vivos que se forman y tallan con lados y cara del buril.

Para ello es preciso que la herramienta se encuentre bien afilada, esto se logra frotando alternativamente los dos lados del buril sobre una piedra de afilar lubricada con aceite, en sentido longitudinal de forma que quede bien plano sobre la piedra, para lo que es conveniente presionar la hoja con los dedos de la mano izquierda, cuidando que su posición sea invariable. Para completar el afilado se debe aplanar la “cara” frente o sección del buril perpendicularmente a los lados; lo que se logra apoyándolo por esa parte bien plana en posición oblicua sobre la piedra y frotando de derecha a izquierda y viceversa, repetidamente. Es conveniente poseer dos piedras de afilar, una dura (color pizarra verdoso) para desbastar y una suave (blanco amarillento) para terminar y pulir el afilado o mantenerlo en perfectas condiciones cuando la herramienta haya perdido filo.

Los surcos o tallas del buril se producen con relación a la abertura del ángulo inferior de su cara: si el ángulo es muy agudo, el surco o talla será muy fino y cuanto más abierto sea, más ancha quedará la talla (por eso es necesario poseer varios buriles de sección diferente). Estas herramientas reciben su nombre de acuerdo a su forma, sus efectos o puramente a caprichos. Los más sobresalientes son: el **cuadrado** que sirve para hacer tallas anchas y poco profundas, además de hacer curvas, el **rombo** que produce tallas más finas y profundas y se utiliza con preferencia para hacer rectas, el **doble** que abre doble surco con una línea finísima de separación, el **escoplo**, de forma y efectos semejantes a los de esta herramienta, la **ametralladora o velo** que es múltiple y produce varios surcos o tallas muy finas a la vez y sirve para obtener rápidamente medias tintas y efectos de trazos de lápiz, la **uñaeta**, que es un buril de sección y de línea ligeramente curvada, muy práctico para pequeños detalles y trazos muy curvos, el **chapple**, de sección convergente y curva por abajo (estas herramientas que también se utilizan en madera, en grabado a contrafibra prestan servicios semejantes a los de las gubias en la fibra). Por ello, se recomienda tener varias de ellas de diferente grosor²⁵. Además de estas herramientas se fabrican otras y cada grabador con su ingenio y gusto aplica otras que probablemente no han sido usadas hasta ahora (o son empleadas para otros fines), lo que es totalmente válido si le ayuda a lograr los resultados que desea.



Al afilar el buril se coloca un poco de aceite en la piedra. Para grabar se sujeta entre el pulgar y el índice con el mango apoyado en la palma.

²⁵ Gutierrez Larraya, T. *op. cit.*, p. 36 y ss.

La forma de empuñar el instrumento es muy importante para conseguir los resultados deseados: debe albergarse el mango en la cavidad de la mano, la hoja de acero casi paralela a la plancha, apoyar el dedo índice en la varilla, para empuñar el útil con el resto de los dedos. La punta del buril no debe sobresalir de la mano más de 2 cm. a riesgo de volverse difícilmente manejable. Se presiona hacia adelante para formar un surco dejando tras de sí una viruta de cobre (mientras más profundo sea el surco retendrá más tinta y producirá tallas más negras sobre la prueba). El buril incide la plancha por dos fuerzas diferenciadas que el grabador imprime, una de dirección y otra de presión. La dirección del surco debe ser de ritmo uniforme y cuidadoso para que no resbale la punta o el trazo cambie de dirección sin control. Regularmente se utilizan las dos manos en el proceso, con la derecha se graba y con la izquierda se desplaza la plancha en un movimiento rotatorio, frecuentemente posada sobre una almohadilla de cuero rellena de arena o un torno giratorio especial. La mano derecha trabaja siempre de fuera hacia dentro, “*de la mano al corazón*” como acostumbran decir los del oficio.

Se inicia el trabajo por los contornos principales, cuando se repasa un esbozo fijado, se lavan los trazos una vez grabados. Se utiliza primero un buril fino de sección romboidal, luego se ensanchan progresivamente las tallas. Para esto se puede repasar la talla en el mismo sentido apoyando más fuerte el buril y modificando la inclinación, o ensancharla retomándola en sentido contrario con un buril más ancho. El modelado con buril se obtiene mediante un tallado paralelo que se transforma en los lugares claros en series de puntos cada vez más discretos que se hunden y multiplican en las sombras, ocasionalmente reforzadas por contratallas realizadas en otra dirección. El trazo del buril se caracteriza por un inicio puntiagudo, afilado, por un ensanchamiento central y un final afilado.

Cabe recordar que pueden obtenerse diversos resultados utilizando las diversas formas de sección que existen y que de ellas dependen la forma y el calibre de la incisión a realizar, por lo que deberán encontrarse bien afiladas. El desplazamiento del buril, al efectuar la incisión en el metal, levanta una viruta de metal en forma de espiral que deberá ser retirada para que no deje barbas o rebabas (crestas realzadas y agudas) en los bordes laterales, tarea que se realiza con un **rascador**, **raspador** o **desbarbador** puntiagudo, triangular que se mantiene perpendicularmente a las tallas dejando el surco limpio. Esta herramienta que tiene tres aristas, un mango cilíndrico de madera y está terminada en punta, se utiliza para quitar las rebabas que en el metal deja el buril o la punta seca (instrumento que debe ser de acero muy bien templado y estar bien afilada para que no

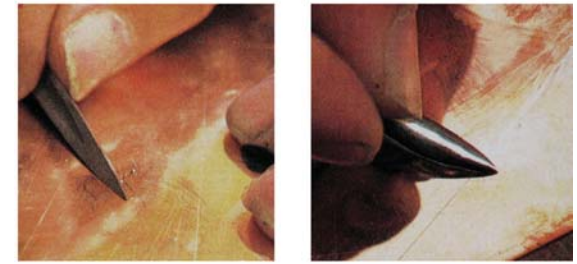


Grabar con el buril requiere de una destreza para girar la plancha en el saco para obtener líneas rectas y curvas.

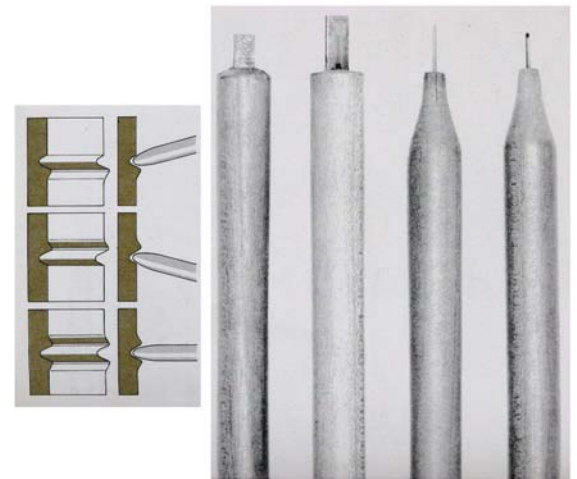
deje huella a su paso). Por eso después de afilarlo deben pasarse sus filos por papel esmeril muy fino. Para utilizarlo se lleva muy plano sobre la superficie y en sentido opuesto a la dirección del buril. Las rebabas que éste o la punta seca producen apenas son visibles pero se notan al tacto (de la misma forma se comprueba si la labor del rascador ha resultado efectiva). Si se omitiera eliminarlas, estas barbas agarrarían la tinta y sería imposible limpiar por completo los lugares blancos. Esta propiedad solamente se aprovecha en la técnica de punta seca. Durante el grabado, se puede controlar el desarrollo del trabajo haciendo penetrar en las tallas un poco de tinta negra grasa.

Para las tallas que requieren suavizar, corregir o rebajar como valor se utilizan los **bruñidores rectos o curvos**, los más comunes están constituidos por una lámina de acero de sección ovalada que termina en punta roma y está montada en un mango cilíndrico de madera, también los hay con punta cilíndrica y de espátula curvada de modelar. Su servicio más importante no es el bruñir, sino que es semejante al que realiza la goma de borrar en el dibujo. Para ello se frota en plano o por la punta sobre las partes grabadas que se desea atenuar o eliminar. La operación termina frotando con carbón humedecido con agua o aceite, con bol o rojo inglés. Si el área a que se le desea aplicar el borrado es muy profunda se señala en el dorso, valiéndose de un compás de espesor u otro medio- la parte correspondiente que se desea suprimir se golpeará con un martillo de repujar, colocando la plancha boca abajo sobre un bloque liso de acero, ya que al martillar con golpecitos suaves, las partes hundidas se igualan al resto de la superficie. En caso de ser necesario se puede volver a grabar la zona una vez bruñida.

La **punta seca** es una barrita o alambre de acero de sección circular, montada como la mina de un lápiz en un cilindro alargado de madera, aunque también las hay recubiertas solo en parte por un huso de corcho. Pueden montarse sobre madera agujas de coser de diferentes grosores (se emplean comúnmente en el aguafuerte), deberán estar afiladas de forma que solo rayen ligeramente sin llegar a incidir en el metal. Para el grabado a punta seca y como auxiliares de la talla dulce deben incisarlos, su misión consiste en abrir tallas finas para completar la talla dulce o labor de buril, por lo que deben afilarse bien. Para hacer rayas anchas en la talla dulce y el aguafuerte, pero más específicamente en el procedimiento llamado “punta seca” se usa a veces la **punta escoplo**, que es una barrita de acero muy duro, un poco más gruesa que las otras puntas, cortada diagonalmente hacia delante, de arriba hacia abajo, de modo que su sección es una elipse. Se sostiene como una pluma, pero con el corte mirando hacia el dedo pulgar y se lleva lateralmente o en dirección oblicua de arriba hacia abajo. Los extremos de las rayas trazadas con esta herramienta pueden afinarse



Al grabar las líneas hay que quitar la viruta que pudiese quedar, para borrar se debe aplicar el bruñidor.



El grabado a punta seca es una técnica más directa, tiene un aspecto más espontáneo, similar al de un dibujo a lápiz. Aquí se muestran algunas herramientas y su efecto en la placa.

hasta hacerse casi imperceptibles por medio del alargamiento con puntas finas (este es el mejor medio de que las rayas queden limpias y continuas). Existen otros tipos de punto, como las **múltiples** para rayados paralelos y las **de diamante** para trabajos delicados. Se elaboran **portapuntas** para montar en ellas las agujas y se sujetan como portaminas de lápiz. Se afilan con la piedra de Arkansas o cándida, que es blanca y se lubrica con aceite. Para que queden bien afiladas, la inclinación debe acercarse a la horizontal si se desea muy fina o a 45° si se desea un bisel pronunciado para trazado enérgico.

Otras herramientas útiles son: la **entenalla**, que es una especie de pinza que se emplea para sujetar las planchas mientras se calientan, para moverlas sin dificultad ni peligro de sufrir quemaduras. Hay diferentes modelos, sus variaciones principales estriban en las formas de las pinzas, el agarrador o el mango en su forma y material. Finalmente, la **lupa**, el **infiernillo de alcohol**, la **hornilla** de gas o eléctrica, que puede utilizarse para calentar las planchas y cocer el barniz, etc.

Las tallas obtenidas con estas herramientas son generalmente rectas en las superficies planas o curvas para expresar las formas y los volúmenes pero siempre paralelas y para matizarlas debe apoyarse con fuerza el instrumento en las partes que se desea obtener trazos gruesos y negros y levantar la mano para obtener perfiles y tonos suavizados. Otras formas de expresar valores variados con el buril son las siguientes: sobre cortando los rasgos, mediante un trabajo en sentido contrario o tallas cruzadas, al cual se agregan las entretallas, rasgos interrumpidos formados por puntos, etc.

Entintado

Una vez grabada la placa, toda la superficie de cobre debe ser entintada mediante una almohadilla, llenando de negro graso y consistente las partes ahuecadas por el buril. Después se limpia con una muñeca de muselina, retirando la tinta de las partes no grabadas y se concluye la limpieza pasando la palma de la mano para obtener blancos puros.

Artistas

Algunos de los artistas y las obras más famosas en esta técnica son: Antonio Pollaiuolo (hacia 1433-1498), Andrea Mantegna (1431-1506), Maestro de las cartas (1410-1430), Maestro E.S., El primer gran maestro burilista no anónimo: Martin Schongauer (1450-1491), Alberto Durero (1471-1528), (San Eustaquio), Boethius Bolswert (hacia 1580-1633), Paulus Pontius (1603-1658), fundador de una célebre escuela de grabado flamenco. El emperador Rodolfo II emplea al grabador amberino Egidius Sadeler (1570-1629), en París



Anthony Gross (1905-1984), *Defensas del Puerto* (1941) Para lograr los tonos se emplearon las técnicas de punteado y tramado cruzado.



se admira la obra de retratistas de la corte como Claude Mellan (1598-1688) (Retrato de Henri de Montmor, Santa faz), Robert Nanteuil (1623-1678) y el amberino Gerard Edelinck (1640-1707), primer grabador de Luis XIV. Camí (Minotauro), Hayter (Formas), también fueron empleados por un gran numero de artistas entre los que destacan los de tendencia “op” y los del “Atelier 17”. En la actualidad, este procedimiento se encuentra en desuso, se utiliza en raras ocasiones para ejecutar dibujos de línea plumeados, muy alejados de los ingeniosos modelados caligráficos que conoció el buril durante su periodo glorioso.

Técnicas derivadas

A continuación se describen brevemente algunas de las técnicas que se vinculan con la aplicación principal del buril.

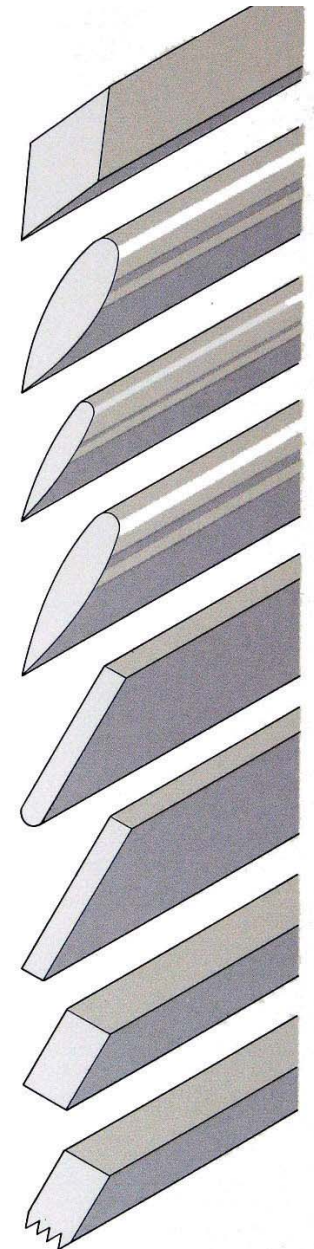
Grabado en acero

Aunque el material que más frecuentemente se utiliza es el cobre, también puede emplearse el acero, dando lugar a la variante denominada **grabado en acero**. Esta técnica se utilizó por primera vez en 1820 por el inglés **Charles Heath** (1785-1848) que deseaba aprovechar las características particulares de este material, especialmente su resistencia y capacidad de soportar grandes tirajes, característica que dio lugar en el siglo XIX a su empleo para la ilustración de libros. En la actualidad se emplea para billetes, sellos y valores. Fue abandonada casi por completo a favor de la creación de estampas libres.

Se produce con buriles calcográficos sobre una placa de acero no templado, procediendo *como en el buril* en cobre y se temple la placa grabada para endurecerla. Su mayor inconveniente es la corta vida de la plancha en el tiraje, ya que la presión de la prensa y el desgaste producido por el frote de la grasa en el entintado consiguen desaparecer las rebabas y ciegan las incisiones. Si se trabaja con un buen cobre grabado por este procedimiento se recomienda no pasar de las veinte pruebas para obtener resultados de calidad excelente pero si se acera la plancha se puede prolongar la vida de sus rasgos y obtener el triple de reproducciones, siempre que se vigile bien el proceso. Cabe señalar, que inicialmente se empleaba esta técnica como complemento del aguafuerte pero posteriormente se independizó.

2.2.1.2.1.2. PUNTA SECA

No es más que una aplicación particular del grabado lineal al buril, en la que se reemplaza esta herramienta por una aguja de acero con la que se dibuja directamente sobre la superficie lisa de una plancha de cobre o cinc; se trata de una técnica seca, sin



La hoja de los grabadores puede tener diferentes secciones de las que depende el tipo de marca que dejan: rómbico, de uña, redondea, cuadrada, rayada, etc.



mordido con ácido²⁶. Es la forma más simple y directa de grabar en hueco: consiste en hacer incisiones directamente sobre la plancha

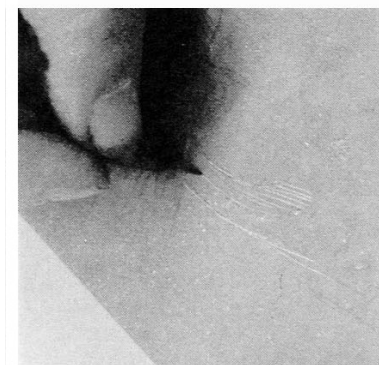
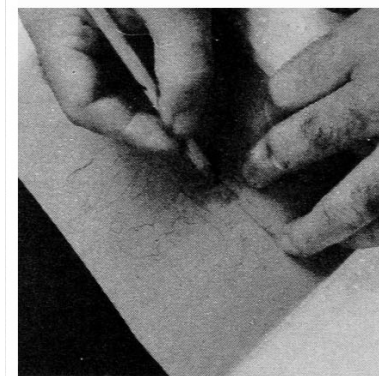
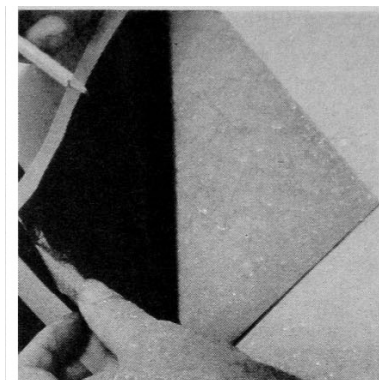
Características

Esta técnica se distingue por su soltura, sutiles matices y atrayente diafanidad, su trazo nervioso y por no eliminar totalmente el metal arrancado en el momento de la incisión (rebajándolo cuidadosamente), dejando al lado del surco una cresta (también llamada barba o rebaba) que retiene parte del entintado, creando una media tinta o velo continuo de tonalidades diversas al lado de la línea del surco, incluso en el nivel inicial de la plancha. De forma que al efectuar el tiraje se aprecia una línea nítida acompañada lateralmente por un flocado que le confiere una especial fuerza y dulzura al trazado. El arte consiste en saber manipular estas manchas o haces negros que ofrecen un bello tono aterciopelado inimitable.

Instrumentos y forma de trabajo

Se dibuja sobre la plancha de cobre, cinc o galalita con una **aguja acerada** sostenida sobre un mango, una punta dura de un **punzón de acero**, una **punta de acero** montada en un mango o un **diamante** montado especialmente. Existen puntas cuya sección es un cuadrado que se afila diagonalmente como un buril o sea con chaflán en forma de rombo, pero que se emplea perpendicularmente, como si fuera un lápiz. Se parece a estos por estar recubierta la varilla de acero con madera que se corta como para sacar punta, aunque en este caso, el acero debe sobresalir solamente un centímetro para que tenga la firmeza necesaria. La profundidad del trazo ahuecado depende directamente de la presión ejercida en la punta y en la extremidad más o menos afilada de ésta. Aunque se trate de una técnica esencialmente lineal, nada impide enriquecer el dibujo por medio de otros elementos interesantes: limas redondas, afiladores de grano grueso, etc. Las grandes superficies pueden trabajarse con papel esmerilado de grano grueso. Esta técnica combina muy bien con la manera de lápiz ejecutada con instrumentos mecánicos, la ruleta y la moleta, que permiten completar el dibujo enriqueciéndolo con gran cantidad de valores delicados.

Cuando la rebaba es excesiva y existe el peligro de que llegue a cegar la incisión en el momento de soportar la presión de la prensa, es conveniente suavizarla con un **rascador** de acero o comenzar el grabado por las partes menos comprometedoras para continuar con las más fuertes y de mayor intención.



En la punta seca el proceso de grabar es directo y la transferencia de imagen como en otras técnicas se realiza con papel calca.

²⁶ Krejca, *op. cit.*, p. 80.



Dibujo

Puede partirse de un dibujo previo trasladado a la plancha mediante un calco o marcar a pincel los trazos previos.

Técnicas secundarias

Algunas de las técnicas que se vinculan a la punta seca se describen a continuación.

Grabado Punteado

Se puede aplicar este procedimiento, cuya primera aplicación se remonta posiblemente al grabador amstelodamiano **Jean Billeart** (hacia 1740), pero sobre todo es con el grabador veneciano **Francesco Bartolozzi** (hacia 1725-1815) que encontrará su perfeccionamiento y aplicación independiente. Bartolozzi, instalado en Londres entre 1764 y 1802, fundó una famosa escuela de grabado que llevó su influencia hasta Francia.

Esta es una modalidad en la que la forma y los valores lumínicos se obtienen por medio de puntos estampados en el cobre liso por medio de una punta o cincel. En ella se realiza un claroscuro esfumado o no, pero jamás limitado por líneas reales, solo por líneas de puntos. Es el medio utilizado para representar volumen, tonos y calidades de toda clase de seres, cosas y objetos. Solamente emplea puntos de diferente grosor en mayor o menor aproximación de los mismos y la variedad de profundidad en su trazo (mientras más grandes, más hondos y más agrupados se encuentren, se obtendrá un negro más profundo y mientras más diminutos y separados más claro será el tono; mientras más superficiales son, más ligero es su tono).

Se trabaja con un extenso surtido de **punzones**: sencillos, dobles, triples y múltiples que dejan su huella de puntos por medio de la presión de la mano. Se emplean también **puntas secas** de diferentes grosores, a veces **buriles** y **ruletas**, es decir, se emplea cualquier herramienta o útil que pueda producir puntos hundidos en el metal y que permita su distribución a voluntad del grabador. Los detalles se trabajan con una punta pesada de acero sostenida perpendicularmente a la plancha horizontal con un **martillo de puntear**, que es un instrumento dotado por un lado de una punta afilada y por el otro de una cabeza redonda que permite ocasionalmente aplanar los puntos que hubieran quedado demasiado profundos. Este instrumento se fija a un mango fino y flexible que permite una repetición rápida y flexible de los golpes. Las barbas acumuladas en los bordes de los puntos pueden eliminarse o conservarse y obtener resultados parecidos a los de la



Rembrandt (1609-1669), *La Presentación en el templo*, (1654) aquí se observa un aguafuerte combinado con el grabado a punta seca.

punta seca. Para hacer todo el trabajo se emplea siempre una **lupa**, para poder apreciar el tamaño del punto. El mayor defecto de este procedimiento aparte de su complejidad, es que los efectos obtenidos con facilidad resultan fofos, algodonosos, blandos en exceso, con volumen pero sin peso ni consistencia. Por eso algunos grabadores, para darles vigor someten a la plancha a un mordido después de barnizarla para protegerla del ácido²⁷.

Dibujo

En esta modalidad el dibujo está constituido por marcas dejadas en la superficie del cobre por punzones de acero, es una técnica pariente del *criblé*. Como en el punteado, los punzones de diferentes formas (estrellas, círculos, cruces, triángulos, etc.) dejan una huella en el hueco que aparecerá en la estampa en positivo. Como en las demás técnicas de grabado en hueco, la tinta se distribuye en las marcas de los punzones que modelan o adornan la composición.

Planchas

En este caso se utiliza la plancha perfectamente pulida directamente al desnudo (sin preparación previa), por lo que el proceso exige dominio del dibujo. Algunos grabadores trazan inicialmente con lápiz litográfico o tinta el dibujo y graban sobre él porque la lámina no acepta correcciones, aunque lo ideal es el trazo espontáneo. Se dibuja sobre la plancha con la punta seca hendiéndola con mayor o menor intensidad como si se dibujara con un lápiz. Los oscuros se obtienen trazando rayas yuxtapuestas o cruzadas, poco o muy opuestos pero nunca con rayas anchas y menos con superficies totalmente ahondadas porque no retendrían la tinta al hacer la estampación. Los blancos nunca son totalmente blancos por la distancia que existe entre las rayas que los circundan, ya que siempre queda un velo leve de tinta.

Corrección y borrado

Durante el trabajo, el grabador puede verificar de vez en cuando el estado de la plancha recubriéndola con negro adicionado con grasa. Si fueran necesarias, las correcciones de las zonas demasiado negras se hacen con el desbarbador que permite rebajarlas hasta el nivel deseado. Terminado el rayado, se pasa el rascador por encima para quitar las rebabas y se procede a estampar una prueba. Si es necesario se realizarán los retoques correspondientes, casi siempre consistentes en alargado de líneas o añadido de tallas para perfilar algo, añadir algún detalle olvidado (con el bruñidor) o intensificar las sombras totales o parciales. (con la punta). Para el borrado, si fuera necesario podría eliminarse alguna línea con el bruñidor, el problema es que este instrumento aplasta la plancha y baja



Grabado a punta seca.

²⁷ Este proceso es similar al que se explica en el apartado correspondiente al aguafuerte.



el plano de la superficie, por eso a muchos grabadores no les parece adecuado emplearlo. Si el defecto es muy grande se recomienda volver a realizar el trabajo, pero si es pequeño puede ignorarse.

Se recomienda al grabador encargarse personalmente de la tirada completa del grabado a punta seca, ya que el aspecto definitivo de la prueba en este caso está más influido que en las otras técnicas por la delicadeza con que se efectúan el entintado, la aplicación de la tinta sobre las superficies blancas y el tratamiento de las luces. También se debe recordar que las barbas se ensucian rápidamente durante el entintado y la fuerte presión de la tirada, de manera que las pruebas pierden pronto su calidad aterciopelada. El número de ejemplares debe ser muy limitado y no superar la treintena de pruebas. Si se desea obtener mayor rendimiento de la placa se recomienda acerarla mediante galvanización, aunque esta operación no aumente mucho la resistencia. Por esta razón, las pruebas de esta técnica con bajo número de orden son las más buscadas por los coleccionistas.

Artistas

La primera aplicación de esta técnica se remonta al siglo XV, en que aparece con el artista anónimo Maestro del libro de razón de Wolfegg (o Maestro del Gabinete de Amsterdam o Maestro de 1480). Será en la obra de Alberto Dürero (1471-1528) y en la de Rembrandt van Rijn (1606-1669) (Triunfo de la Virgen) en que alcanzará la perfección. Otros artistas que la han utilizado son: Auguste Rodin (Victor Hugo), Edvard Munch, Pierre Bonnard, Max Beckmann, Pablo Picasso, Marc Chagall, Lovis Corinth, Jacques Villon, A. Dunoyer (El árbol muerto), Morin, Knight, Cousins, Tomkins, etc.

Grabado a la Manera de Lápiz

Esta técnica permite hacer aparecer en la superficie desnuda del cobre un dibujo en medios tonos, por la acción directa de instrumentos que intentan producir un efecto graneado. La estampa final imita a un dibujo a lápiz o a tinta. La manera de lápiz apareció en Francia, la primera mitad del siglo XVIII, constituía entonces una técnica de dibujo sobre barniz blando y se grababa con ácido. Posteriormente, los instrumentos empleados en esta técnica (ruletas, moletas y cincel) fueron igualmente empleados para el grabado directo sobre la plancha. Esta técnica se combina la mayor parte de las veces con el punteado o la punta seca, pero también puede ser independiente.

El último de los procedimientos directos se describe a continuación.



Paul César Helen (1859-1927), *Muchacha*.

2.2.1.2.1.3. MANERA NEGRA

Es una técnica de grabado en “*degradé*”, en la que se modelan las formas por rascado, es decir, aclarando algunas zonas de una plancha de cobre o de latón previamente ennegrecida mediante la realización de un graneado denso. Llamada también “*al humo*” (España), “arte negro” (antiguamente en Francia), “A la manera negra” (más recientemente) o “*mezzotinto*” o “media tinta” en Italia, Inglaterra y otros países, “*schab kunst*” en Alemania, fue atribuida por el historiador del grabado **John Evelyn** (siglo XVII) al príncipe palatino Ruperto, hijo de Federico V, elector de Baviera y nieto de Jorge I de Inglaterra, pero estudios posteriores han demostrado que entre 1634 y 1642 fue descubierto por el oficial de **Hesse Ludwig von Siegen** (1609 - hacia 1680), fue hasta 1656 en que reivindicó su descubrimiento firmando sus obras como “primero y verdadero descubridor de este género” Aunque el príncipe Ruperto fue quien lo llevó a Inglaterra, lo cultivó y llegó a un dominio del mismo no igualado en otra nación”²⁸, de forma que también se le denomina “a la manera inglesa”. Este procedimiento consiste en granear la plancha de cobre o cinc con un punteado uniforme, que una vez entintado produce un negro profundo.



El graneado en la media tinta se puede realizar de distintas formas.

Características

Se caracteriza por su laboriosa ejecución y por ser un arte de manchas, sin contorno lineal, lo que le da una calidad excesivamente mórbida, sin una geometría constructiva, siendo muy difícil de dominar el justo medio para el desgraneado. En ella se manifiestan valores, masas y esfumados sin perfiles limitantes, sin trazos definidores ni definidos que imitan a la realidad ya que en ésta tampoco existen estas líneas que la delimiten. Con la posibilidad de procurar suaves transiciones entre negros aterciopelados y luces difuminadas, respondía a las necesidades de los artistas de la época al dotar al grabado con una técnica más próxima a la pintura.

Instrumentos y forma de trabajo

El artista establece sobre toda la superficie de la plancha de cobre (relativamente gruesa, de 1.5 a 2 mm.) un grano rugoso muy fino, este punteado se puede conseguir por medio de ruletas pero es muy fatigoso, para eso existe un instrumento especial llamado **berceau** que significa “cuna”, es el raspador característico de los grabadores al humo, este instrumento semicircular provisto de asperezas que se aplica en todos los sentidos en la plancha con un movimiento de cuna, como su nombre lo indica, consiste en una cuchilla semicircular de acero más ancho por abajo que por arriba, muy achaflanado por un lado y ligeramente por el otro y con la parte inferior en curva. En el chaflán mayor tiene estrías o dienteillos agudos y rectos muy unidos e iguales que llegan hasta la parte curva que

²⁸ Gutierrez Larraya, T., *op. cit.*, P. 89.



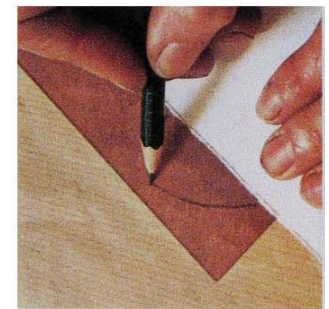
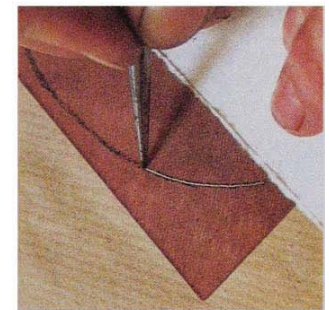
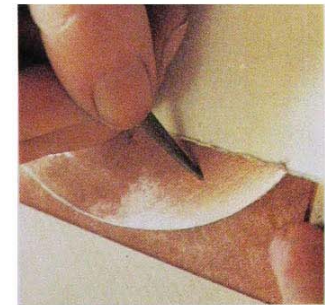
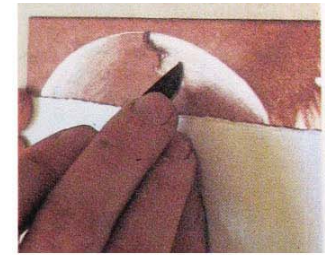
es la que trabaja y se apoya sobre la plancha. Esta parte dentada es la que al imprimirle con el mango un movimiento de balance consigue un perfecto graneado. Para utilizarlo, se agarra fuertemente por el mango y se mece o balancea sobre la plancha sin apretar demasiado, pero si hendiendo los dienteillos en ella. Se coloca el berceau en el borde de la plancha, perpendicularmente a la superficie de esta y se dirige hacia el borde opuesto. Los puntos se ahuecan en el metal y están rodeados por las barbas del metal fragmentado. Toda la superficie de la plancha se trabaja de esta manera, primero en un sentido, fila a fila y luego perpendicularmente, luego en una diagonal y en la otra.

Una vez graneada la plancha se reporta a ella el dibujo por reseguido. El grabado se hace rascando y aplanando en más o menos escala el grano de la plancha, con arreglo a las necesidades del original o destruyéndolo por completo en los blancos puros. Para los negros intensos se dejará intacta la labor del graneador, en una tarea semejante a la de dibujar sobre un papel cubierto por completo de lápiz, utilizando una goma de borrar, o la de pintar con blanco sobre una superficie negra, pero no en negativo, sino utilizando los dos colores para la reproducción del natural. El grabador mantiene el tono del conjunto en un negro medio o *mezzotinta*. Al entintarla, la plancha daría una superficie de un negro uniforme si el grabador con el **bruñidor** y **raspador** no hubiera antes roto o suprimido el grano para producir un efecto de luz que surge de la sombra. Además de estas, para suprimir o rebajar el grano se utiliza una herramienta biselada por sus dos caras opuestas y de chaflán muy largo en una de ellas, que se afila de plano para que el corte que une las dos sea muy tajante. Con su aplicación se logra una gama extensísima de valores, del blanco al negro más puro; el trabajo comienza por los tonos intermedios, dejando las luces vivas para el final. El papel para estampar deberá ser de pasta fina y suave, la tinta muy negra y de la mejor calidad. El entintado no debe hacerse muy fuerte y se debe quitar el sobrante con la mano, no utilizando tejido de ninguna clase. Para los blancos más puros se puede usar un palito muy puntiagudo recubierto con un lienzo húmedo fino.

Planchas

El cinc no conviene para la técnica de manera negra, en ese caso es mejor emplear latón, que es más resistente que el cinc pero menos fuerte que el cobre. La mejor calidad de latón tiene una tonalidad amarillo – dorada y contiene un 34% de cinc aproximadamente, al estar el complemento constituido por cobre.

Las planchas pueden conseguirse ya graneadas o encargar este trabajo a un taller de artes gráficas. En caso de realizar el propio artista la preparación de la plancha con



El dibujo se realiza con lápiz blando y se procede con la punta a rescatar algunas líneas, con el bruñidor se crean distintos tonos.

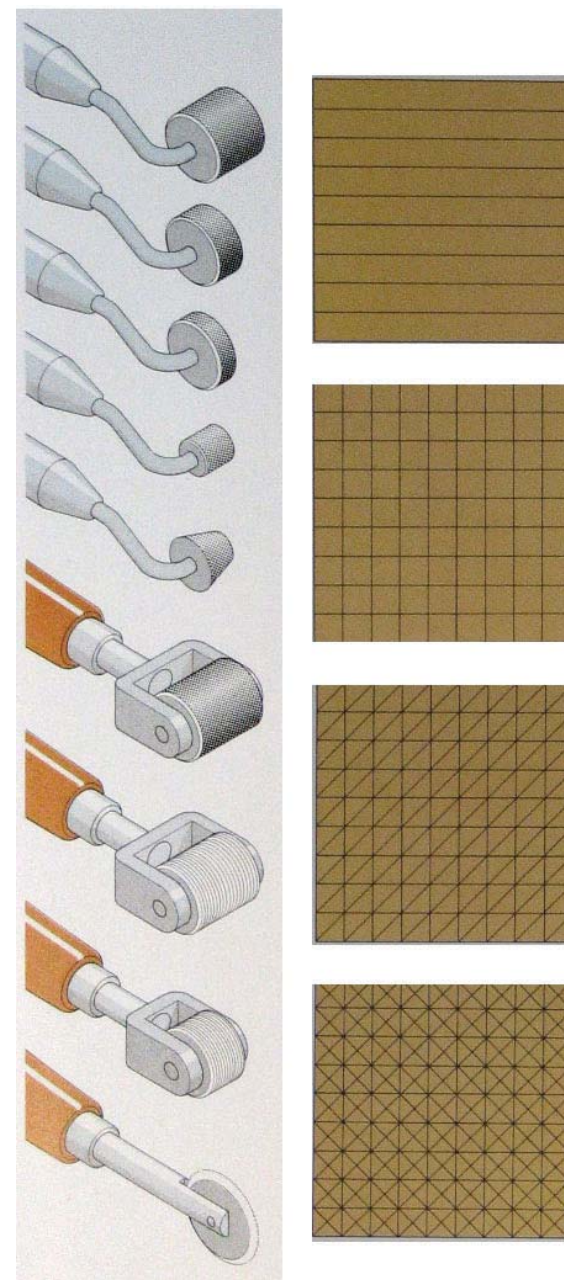


el berceau, el balanceo se ejecuta describiendo líneas paralelas muy próximas; primero en el sentido del ancho, luego del alto, después diagonalmente de izquierda a derecha y finalmente de derecha izquierda. A este pasado completo se le llama *turno* o vuelta y se requieren por lo menos veinte de ellas para que quede preparada la plancha para imprimir una superficie de negro intenso, igual en toda su extensión. Mirando la plancha lateralmente se constata si toda la superficie ha quedado mate y uniforme. Del perfecto acabado en esta preparación dependerá en gran parte la calidad del grabado final. Como guía para la marcha del graneador se puede marcar la plancha con gis o tiza muy fina y pura en las direcciones indicadas. Una vez preparada la plancha se lleva a cabo un “desgraneado” de ciertas partes por medio de un rascador y bruñidor de acero, los cuales van eliminando el graneado hasta conseguir una completa gama de grises, del negro al blanco. La manera negra es un procedimiento lento y laborioso, sobre todo cuando se trabajan formatos muy grandes, que exige un gran conocimiento de la técnica, lo que explica la rareza de su aplicación en el grabado contemporáneo.

Sin embargo, desde hace algún tiempo se experimenta con formas de obtener este trabajo de forma más sencilla, rápida y menos cansada. Una de ellas, es emplear un **graneador** cilíndrico compuesto de varias ruedas de sierras montadas sobre un eje metálico de 10 a 15 cm. de diámetro con un espaciado intermedio de 5 mm. Se toma el instrumento por las extremidades, por las empuñaduras formadas por las partes libres del eje (para facilitar los movimientos se pueden cubrir con tubos finos) y se hace rodar en todos los sentidos aplicando cierta fuerza, con ello se obtiene un grano relativamente neto y denso. Algunos artistas granean las planchas pasándolas varias veces y sometiéndolas a fuerte presión por medio de una prensa de talla dulce, después de haberlas cubierto de papel esmerilado basto, que cambian a menudo. También se puede usar polvo de carborundo depositado sobre la plancha y luego frotado con movimiento circular por medio de una piedra litográfica. Las placas de pequeño formato se pueden granear con ruleta o con moleta; en algunos casos, el grano se puede reemplazar por el de aguatinta mordido con ácido. Ninguno de estos métodos obtiene un grano de calidad comparable al método clásico: su grano es poco profundo, obtuso, sin barbas, por eso se deteriora rápidamente.

El Dibujo a la manera negra

Una vez graneada totalmente la superficie de la plancha, se aplica una fina capa de ténpera negra bien diluida o de tinta negra tipográfica adicionada de grasa, con una tiza blanca se distribuyen las líneas del dibujo o se calcan los contornos del boceto preparatorio.



Etapas del graneado así como muestra de las ruedecillas dentadas que sirven para corregir zonas de tono.



En esta técnica la creación del dibujo procede de forma inversa a las otras técnicas de talla dulce, es decir, aclarando progresivamente determinadas zonas de la superficie negra, desde los tonos grisáceos hasta las partes más luminosas. Para ello se procede raspando o aplastando el grano en los lugares que aparecerán en claro en la estampa: cuanto más se aplane el grano de la plancha menos tinta retendrá, ya que donde el cobre este perfectamente repulido la tinta aplicada no agarra del todo y se obtienen blancos.

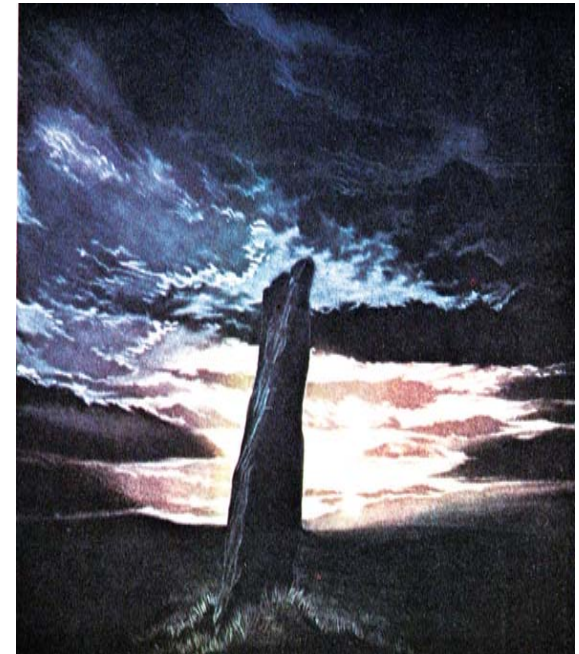
Para rascar el grano, el grabador utiliza un rascador triangular de acero que sostiene a lo largo, casi horizontalmente para evitar que realice cortes demasiado profundos. Es un trabajo lento: se comienza por colocar los medios tonos en la totalidad del dibujo antes de pasar a los blancos. Estos se aclaran a veces solo después de una prueba de estado. En los lugares en los que se quiere realizar transiciones suaves y en zonas reservadas a los blancos se aplane el grano con un bruñidor de acero redondo. Una vez acabado el grano y antes de entintarlo para la impresión, no hay que olvidar retirar la totalidad del gouache o tinta de apresto.

Corrección y borrado

Las correcciones de los lugares defectuosos pueden hacerse graneando de nuevo la parte que se va a arreglar y raspándola después con el rascador o bruñidor. También se pueden corregir las partes demasiado aclaradas con la moleta o la aguja. Las líneas francas y oscuras sobre fondo claro se graban al final, también con punta. Es difícil hacer que la tinta penetre en las pequeñas superficies claras y en las líneas sobre fondo oscuro: para ello se utiliza un bastoncillo de madera bien afilado. La rugosidad del grano hace que sea aconsejable utilizar para entintado una muñequilla de cuero flexible, en vez del habitual trozo de tela. Debe hacerse sin prisas, poniéndole mucha atención para no sobrepasar el aplastado o supresión convenientes a los tonos que busque obtener, porque si bien es fácil rebajarlo insistiendo con la herramienta precisa, es difícilísimo hacer correcciones que repongan el punto para aumentarlo. Para estos retoques, cuando es necesario se utiliza un pequeño graneador. Si es necesario, algunas partes son grabadas al aguafuerte y trabajadas enseguida al **buril**.

Artistas

Los negros aterciopelados de aspecto *blando* les gustaban mucho a los artistas ingleses del siglo XVIII y se adaptaban mucho a los retratos velados de Reynolds, Lawrence o el príncipe Ruperto. Otros artistas destacados son: Richard Earlom (1743-1822) que se distinguió por sus perfectas reproducciones de Rubens y Van Dyck, John Raphael Smith



Susan Jameson (1944-?) Long Meg (1979)
Grabado realizado con una placa de media
tinta en distintos colores.



(1752-1812), Watson, posteriormente David Waterson, Sir Frank Short. En Holanda Dussart, Van Sommer, Valck, Schenk, De Lairese, Quitter y de Blooteling (inventor del graneador para el preparado de las planchas), Jacques Cristophe Le Blon (1667-1741) pionero de la manera negra en color y Francisco de Goya y Lucientes, Hamaguschi (Naturaleza muerta), Avatti en Francia y Ma. Josefa Colom (La muerte del toro) en España pero actualmente son pocos los artistas que la emplean.

A continuación se caracterizan los procedimientos indirectos.

2.2.1.2.2. PROCEDIMIENTOS INDIRECTOS

Existen varios, el denominador común es que todos graban la plancha por medio de ácido que ataca las partes de metal no reservadas por una película impermeabilizante de barniz.

2.2.1.2.2.1. AGUAFUERTE

Este nombre genérico reagrupa a toda una categoría de técnicas de talla dulce que conducen a un dibujo lineal o en medios tonos grabado en la superficie lisa de una plancha metálica por mordido de ácido. Se trata de las técnicas llamadas **húmedas**, por oposición a las técnicas secas en las que se aplicaba el grabado directo. La técnica recibe el nombre genérico de “**aguafuerte**”, debido a la denominación antigua del ácido (especialmente el nítrico). Su ámbito es tan rico en procedimientos expresivos que puede ser considerado una de las ramas más productivas y expresivas del arte gráfico, su variación más común es el *aguafuerte a línea*, las otras se llaman “**barniz blando**” o “**aguatinta**” que a su vez puede ser *al azufre, al azúcar o a la resina*, estos procedimientos pueden aplicarse de forma independiente o combinados.

Características

Sus antecedentes fueron los grabados etruscos en metal que al parecer fueron elaborados con reserva de cera y la acción de un corrosivo que atacaba las partes descubiertas con un estilete. Aceptando su semejanza y autenticidad desde 1406 a atribuida como antigüedad a unas láminas encontradas en Alemania, tuvieron que pasar más de 16 siglos para que se aplicara a la producción de estampas. Su función no fue solamente reproductora o interpretadora de ideas ajenas a la calcografía, sino también creadora cultivada por figuras clave en la historia del arte, alcanzó una categoría estética superior.



La preparación de las placas en el aguafuerte requiere un desgrasado y la aplicación del barniz calentando la placa y extendiendo el barniz con el rodillo.

Instrumentos y forma de trabajo

El método que se aplica en este caso es parecido al que se aplica también en la talla dulce: los metales, la preparación, el barniz de bola y la forma de aplicarlo, los métodos para reportar el dibujo, etc. Respecto a las herramientas y accesorios se puede señalar como indispensables a las **puntas**, con las que se detalla y retoca de la forma descrita en el apartado de punta seca, la **entenalla**, el **infiernillo**, **cubetas**, **pesa ácidos**, la **ruleta** (se utiliza para el grabado “a modo de lápiz”). En esta técnica podría suprimirse el uso de otros accesorios para el mordido y la talla como el **bruñidor** o el **rascador** pero se pueden emplear para retocar la plancha después de mordida y limpia, para quitar la rebaba dejada por el buril o punta seca.

Planchas

Las planchas que se utilizan en el aguafuerte pueden ser de cobre, cinc, aluminio, acero y hierro. El cobre, particularmente, ofrece gran pureza de trazo al ser atacado por el ácido, le sigue el cinc, menos compacto por lo que las mordidas aparecen más inseguras en sus límites, cualidades que pueden ser utilizadas según la intención del artista. Las planchas presentan una superficie pulida, y deben estar perfectamente cuadradas, con los bordes limados formando un bisel. Su preparación requiere gran cuidado en todas sus fases, la primera consiste en desengrasar la superficie de la plancha a utilizar, ya que si no se hace bien, quedarían algunas partes sin cubrirse de barniz y serían atacadas por el ácido. Para desengrasar se puede aplicar blanco de España con agua o con vinagre que se mezclan y pasan por la superficie en un algodón húmedo. Otra opción sería una solución de sosa cáustica al 30%. A continuación, se lava la plancha con agua, se seca y se barniza.

Barniz

Es un elemento fundamental en esta técnica a diferencia de la talla dulce en que solamente servía para reportar el dibujo; ya que en el aguafuerte preserva las partes cubiertas del ataque del ácido. Por eso debe elegirse y aplicarse con cuidado, entre las diversas fórmulas con las que se puede comprar²⁹ o producir por el artista en el taller. La cera será el elemento mayormente impermeabilizante y puede utilizarse sola, aunque los más utilizados son el de bola, el duro o el que se aplica “a pincel”.³⁰

Es muy importante y debe aplicarse con cuidado, ya que si cristaliza mucho durante su elaboración, debe añadirse cera virgen o si una vez en la plancha tarda mucho en secar puede añadirse un poco de asfalto como endurecedor (el espesor se gradúa con el aguarrás). Si es líquido se aplica sobre la plancha con un pincel o brocha plana, si es sólido



Grabado al aguafuerte. Salvador Dalí (1906-1989), *Retrato con firmas* (1989).

²⁹ El que se vende en los comercios presenta el aspecto sólido de cono truncado y debe envolverse en un trozo de tafetán para preservarlo de impurezas. Para utilizarlo se debe calentar la plancha y extenderlo utilizando una almohadilla formada por un paquete de algodón envuelto en muselina de seda. Mientras la plancha barnizada aún está caliente, se le ahuma. La incorporación del negro de humo al barniz lo endurece. Para efectuar estas operaciones es necesario sostener la plancha de cobre con unas pinzas. Cfr. **Bonfils.R.** *op. cit.*, p. 32.

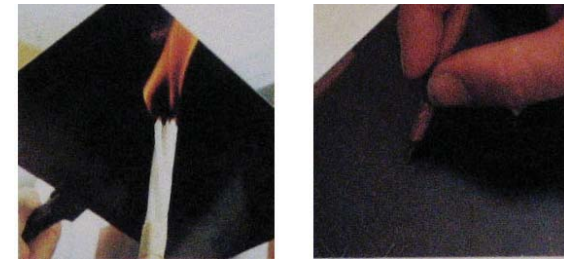
³⁰ Para mayor información consúltese Anexo 1. Formas de elaborar el barniz y **De Rueda, Manuel.** *Instrucción para grabar en cobre y perfeccionarse en el grabado a buril, al aguafuerte y al humo.* Madrid, 1761.

o de bola se envuelve en una tela fina y se aplica sobre la plancha que previamente fue calentada en una hornilla con movimientos rotatorios de muñeca (de izquierda a derecha), para igualar la película utiliza un tampón hecho de algodón envuelto en muselina. Es importante que el espesor sea parejo ya que si fuera mucho saltaría al momento de grabar y si fuera poco podría ser traspasado por el ácido a la hora del atacado. Por eso muchos artistas utilizan una solución que incluye esencia de lavanda y la esparcen con un rodillo sobre una placa de vidrio hasta conseguir una película uniforme que posan sobre la plancha caliente³¹. Una vez barnizada la plancha se ahuma con una vela o un algodón impregnado en petróleo, con lo que se endurece e iguala el barniz y al oscurecerlo se pueden apreciar mejor las líneas trazadas. Para este ahumado se voltea la plancha boca abajo y se hace que reciba el calor y el humo.

Dibujo

Sobre la plancha barnizada se puede dibujar directamente con un lápiz graso de color claro o se puede hacer una calca, debe considerarse la inversión que sufrirá la imagen al ser estampada. Es aconsejable dibujar el original en un papel transparente, invertirlo y transportarlo sobre la superficie de la plancha intercalando un papel carbón y resiguiendo el dibujo con una punta dura y roma, a fin de no rasgar el papel, al efectuar esta operación, el trazo puede perder frescura por lo que se recomienda repasarlo con un lápiz blando o un pincel para oscurecer la parte que interesa estampar. Una vez terminado, se efectúa el grabado para lo cual se vacían con los instrumentos de corte las superficies no dibujadas. A continuación, se resigue el dibujo con la punta de acero levantando el barniz y dejando al descubierto el metal de la plancha. Si se desea conseguir diversas calidades en el mordido en una sola inmersión en ácido, pueden emplearse diferentes herramientas que produzcan líneas de diversos anchos empleando las puntas cortadas a bisel, montadas sobre mangos de madera o metal de las que utilizan los que retocan fotograbado. Para líneas muy finas se recomienda el uso de agujas (para coser).

Si se trabaja con buril es importante conservar el barniz en perfecto estado, porque cualquier rayón se vería reproducido y exaltado en la stampa. Para prevenir daños se recomienda colocar un trapo suave y usado, plegado con varios dobleces o una tabla fina rebajada en chaflán por uno de sus lados y montada en los extremos sobre unos taruguitos de poca altura, barrer con un pincel grueso y suave la superficie de la plancha mientras se raya el barniz, una vez terminada la tarea, se cubre completamente con papel o un lienzo fino y tupido. Las formas de trabajar son muy diferentes: cuando se trata de reproducir la obra de alguien más se debe seguir el reporte o guía, pero cuando se trata de un trabajo de creación personal se puede ignorar o prescindir de esta guía.



Se extiende el barniz y se ahuma la placa, se dibuja con una punta y se retoca con goma laca.

³¹ La parte posterior de la plancha suele estar impermeabilizada, barnizada, recubierta de una mezcla de goma laca diluida en alcohol o cubierta con pintura plástica o esmalte rápido.

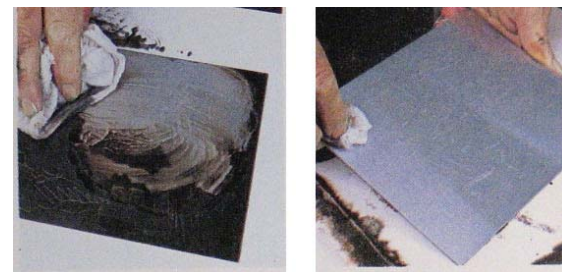
Mordido

Una vez acabado el rayado de la plancha se introduce en la cubeta que tiene el ácido. La solución más recomendable es de ácido nítrico³² (más rápida, pero un tanto fuera de control, puede perforar las paredes laterales de los surcos), se encuentra en el mercado a 40° del pesa ácidos, con excesiva capacidad mordiente (produce un rasgo corroído desigualmente en sus bordes, librando de la sequedad al tiraje, cosa preferida frecuentemente por los pintores) por lo que debe ser rebajado en proporción de 100 g. de ácido por litro de agua. La solución de percloruro de hierro (es ideal para morder el cobre, es más lenta pero más profunda y limpia en la incisión y los vapores que produce son menos tóxicos). Produce una talla limpia y pura, por eso es preferida por los grabadores de reproducciones, puede ser colocada con un pincel y permite variar la acción del corrosivo³³. Se encuentra en el mercado en forma cristalizada y se disuelve en proporción de 300 grs. por litro de agua, si es líquido a 45 del pesa ácidos, peso en estado óptimo para el mordido. La capacidad de corrosión del baño depende de su temperatura (a mayor temperatura, mayor capacidad de corrosión).

Las cubetas más utilizadas son las de plástico, como la profundidad del surco depende del tiempo de inmersión de la placa es necesario realizar unas pruebas previas con tiempos distintos, para ello se toma una placa pequeña, se efectúa el rayado y se sumerge en el baño por un tiempo (por ejemplo, 5 seg.) se lava y seca y se tapa con barniz una franja, volviendo a sumergir por 20 segundos más, con lo que se consigue un mordido de 25 seg. Cambiando los tiempos y reservando franjas en cada mordida puede obtenerse una tabla que muestre diferentes valores de profundidad y tiempos que guíen el proceso de mordido.

Al sumergir la plancha en el ácido se observarán burbujas sobre las líneas del metal que se encuentran al descubierto. Estas pueden reventar el barniz por lo que en algunos casos se aconseja balancear la tina o pasar una pluma de ave por la superficie de la plancha. Lo más adecuado es utilizar un ácido de mordido más lento para controlar su acción con mayor facilidad y eliminar desperfectos. Es común someter a una misma plancha a varios baños en el ácido, aunque las zonas que hayan alcanzado su punto pueden ser recubiertas con un *barniz "de retoque"* (compuesto de asfalto y trementina) para protegerlas mientras las áreas restantes son mordidas por el ácido en tantos baños como se considere necesario.

Una vez efectuado el mordido a conformidad, se elimina el barniz por medio de un disolvente que puede ser petróleo o gasolina. Se lava y seca la plancha con el fin de



La placa se graba en ácido rebajado con agua el tiempo necesario y se limpia con aguarrás.

³² Se emplea adicionado de agua entre 20 y 30° del pesa ácido. Habitualmente se emplea el ácido en una proporción de un tercio por dos tercios de agua. Después de algún uso esa preparación pierde fuerza y es necesario reforzarla.

³³ Algunos artistas atacan en forma simultánea con el ácido y con punta de acero para fortalecer los negros y dar una ligera rebaba al tiraje.



apreciar las distintas incisiones y su intensidad, se da una tinta ligera con una muñeca o pintura al óleo, eliminando la tinta de la superficie con una gasa o papel periódico. Al quedar solamente la tinta alojada en los surcos, el grabado conseguido se destacará entre el pulido de la plancha, para mayor seguridad puede efectuarse un tiraje en la prensa. En caso de que las incisiones hayan quedado menos profundas de lo deseado puede barnizarse nuevamente con un rodillo y *barniz de remorder*³⁴ (puede ser barniz normal rebajado con aceite de esplego), con él se cubre solamente la superficie de la plancha y se dejan libres las incisiones que se busca profundizar, se somete nuevamente al proceso de mordido hasta lograr la profundidad deseada. Si lo que se desea es añadir nuevos efectos de líneas que crucen con las anteriores y hallar con ello las medias tintas y los negros profundos que dan su personal calidad al aguafuerte, se deberá desengrasar la plancha y barnizarla de nuevo a pincel o bola. Una vez seca la capa de barniz se vuelve a rayar y atacar con el ácido, tantas veces como sea necesario.

Correcciones y retoques

Se utilizan herramientas como el bruñidor o el raspador, con este se hacen desaparecer los surcos por eliminación del metal y se termina esta operación con el bruñidor que deberá aceitarse para no rayar la plancha. Las partes así rectificadas se pulen con un carbón de tilo y aceite o con polvo de esmeril fino. Para mordeduras muy profundas el único medio de corregirlas consiste en aplanar la placa golpeándola al dorso con un martillo, habiéndola respaldado en un trozo de acero.³⁵ Esta operación permite volver a grabar la superficie borrando y posteriormente reforzando el trazo o cambiándolo con el buril.

A continuación se caracterizan las modalidades vinculadas a estas técnicas.

Grabado A Punta Sobre Barniz Duro

El principio que caracteriza a esta técnica es el siguiente: el dibujo se ejecuta con punta sobre una capa de barniz protector que recubre la placa metálica, después la inmersión en un baño de ácido ahueca los lugares abiertos por la punta.

Características

Tiene como antepasados las técnicas de los grabadores en metal del siglo XV que utilizaban el mismo principio para simplificar algunos trabajos de grabado largos y pesados. Se ignora el nombre del primer grabador en esta técnica para la impresión.

³⁴ El grabador examina el resultado obtenido en su trabajo, en caso de no estar conforme, puede hacer una nueva mordedura con ácido, cubriendo previamente la plancha con barniz de remordedura, que se coloca con un rodillo de cuero. Las superficies unidas del cobre son las únicas que se cubren porque las tallas no son penetradas por el barniz. Por este medio puede volver a trabajar sobre ellas, atacándolas y corroyéndolas más profundamente. Recíprocamente se protegen los trabajos ligeros que se quieren conservar, cubriéndolos con barniz líquido colocado con pincel o barniz de recubrir. Se obtienen entonces, mediante mordeduras sucesivas tallas más o menos ahuecadas que retienen más o menos tinta, logrando una gama de valores que van del gris al negro profundo.

³⁵ Bonfils, R. *op. cit.*, p. 34.



Planchas

Como todavía no se conocían los métodos de mordido de la placa de cobre, los primeros fueron ejecutados sobre planchas de hierro. Para preparar la plancha se puede hacer igual que se mencionó en el apartado referente al buril.

Barniz

El barniz impide que el ácido alcance la plancha en los lugares en que no hay dibujo, por ello debe presentar buena resistencia y adherirse perfectamente a la plancha, no debe despegarse ni agrietarse, tampoco debe rayarse ni fundirse al calor de la mano. Se puede comprar preparado o elaborarlo el mismo artista, su preparación es muy sencilla aplicando alguna de las fórmulas reconocidas³⁶. Una vez aplicadas las cantidades necesarias se funden en un gran recipiente comenzando por la cera y moviendo sin parar con una varilla de madera, proceso que despidе humo denso y tóxico, por lo que debe realizarse al aire libre.

Dibujo

La mayoría de las veces se realizan disponiendo al menos las líneas básicas de la composición con un lápiz de dureza media o con un lápiz graso rojo. Si se parte de un esbozo preliminar pueden transferirse sus contornos por medio de papel transparente sobre el que se repasan con tinta china. Se vuelve el papel recubierto de sanguina o colocado sobre un carbón rojo y se doblan los bordes fijándolos sobre el reverso de la plancha. Se repasa el dibujo con lápiz duro o con aguja sin punta sin apoyarse para no rayar el barniz.

Instrumentos y forma de trabajo

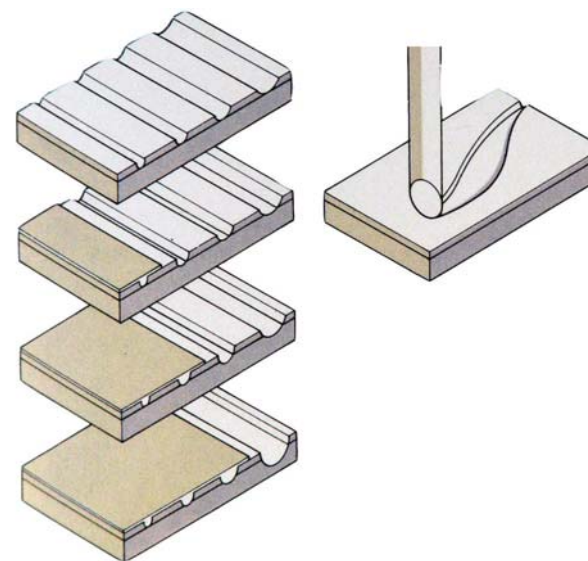
Se utiliza el instrumento básico, el más clásico y universal: la **punta de acero**, generalmente montada sobre un mango de madera, que puede presentar formas variables en su extremidad (punta recta, curva, biselada, etc.), la mayoría de las veces basta con emplear una gruesa y una fina para ejecutar algunos grabados. La extremidad afilada no debe ser demasiado aguda, sino ligeramente redonda, ya que solo debe atravesar el barniz, no rayar el metal, porque podría perjudicar el dibujo. La punta se sostiene como si fuera un lápiz pero ataca la superficie de forma menos oblicua que este y la mano debe evitar hacer contacto con el barniz apoyándose en un *apoyamanos* de madera, ya que de otra forma, podría ablandarse con el calor.

Debe considerarse la diferencia entre un grabado a la punta o un dibujo ejecutado a pluma. El grabador debe apoyar la punta siempre con la misma fuerza, sea cual sea el

³⁶ Consúltese anexo correspondiente al tema del barniz, en el apartado correspondiente al barniz duro.



trazo a realizar; los trazos de metal despejados deben tener el mismo grosor en todo su recorrido, la diferenciación se realizará en el mordido. Durante el dibujo, la aguja hace saltar fragmentos de barniz que se deben eliminar de vez en cuando con un pincel suave. Siempre se debe considerar la acción futura del ácido y el hecho de que el metal será atacado en profundidad y anchura, por eso se debe evitar realizar trazos de gran densidad en las zonas oscuras del dibujo y espaciarse suficientemente las diferentes líneas. De lo contrario, un mordido excesivo en las partes demasiado grabadas o densamente plumeadas puede transformarlas en un área en la que la zona hueca no retenga el color durante la tirada produciendo un resultado gris. Los trazos finos solo serán atacados débilmente y pueden ser relativamente densos. Además de la punta se puede dibujar también con otros instrumentos más o menos puntiagudos: diamantes, clavos, ganchos diversos, limas, bruñidores, cepillos, pinceles metálicos, lijas, haces de agujas reunidas, etc. Aunque los mejores instrumentos serán los que se adapten al momento y la situación específica, aplicándolos con moderación.



Con el échoppe (instrumento para grabar semejante al bolígrafo) se pueden trazar líneas de una anchura variable. Al grabar con ácido se puede controlar la profundidad bloqueando con goma laca las áreas en que se han conseguido los resultados deseados (considerando que mientras mas profunda sea la línea más oscura será la impresión).

A algunos principiantes les cuesta trabajo grabar en “negativo” (en claro sobre fondo oscuro) por lo que prefieren trabajar sobre un barniz blanco, duro y ordinario que no está coloreado con negro de humo, sino que una vez frío se recubre con una capa de témpera blanca poco gruesa o que se espolvorea –aún húmeda– con alúmina blanca, aplicándola con un algodón hidrófilo, antes de dejarlo enfriar lentamente. Sin embargo, este procedimiento producirá resultados técnicamente menos satisfactorios que la técnica clásica.

Exposición del dibujo

Puede hacerse en dos formas distintas o combinadas: La primera consiste en grabar el dibujo totalmente y diferenciar después la anchura y profundidad de los trazos individuales, sometiendo la plancha a varios mordidos sucesivos, entre los cuales se recubre con barniz las partes suficientemente ahuecadas. Antes de pasar al mordido, debe examinarse la placa atentamente: todos los trazos indeseables, los filos, el dorso se recubren con un barniz a base de betún o goma laca aplicado con pincel³⁷.

En la segunda forma solo se graban en barniz las partes más oscuras del dibujo y luego se sumerge la plancha en el baño de ácido. Tras este primer mordido se saca la plancha y se graban las partes un poco más claras. Se procede así por adición y mordido de nuevos trazos hasta los detalles más finos, de forma que el resultado final aparece en “degradé”. (Esta técnica está indicada sobretodo para el tratamiento de las zonas más realizadas del

³⁷ Verifíquese el anexo referente a los barnices.



dibujo: cada serie nueva de plumeados ejecutada bajo un determinado ángulo solo se dibuja tras el mordido de la serie precedente. Esta forma de actuar permite evitar en cierta medida el ahondamiento y fusión excesiva de las líneas, al no encontrarse los surcos de los trazos cruzados al mismo nivel retienen mejor el color durante la tirada). Por consiguiente, es indispensable desde esta fase tener una idea clara del conjunto del grabado, repartida en varios planos espaciales, plásticos o lumínicos, que permitirán determinar la intensidad de cada mordido, así como la anchura y profundidad de los trazos en las diferentes partes de la composición.

Correcciones

Se hacen repasando los trazos defectuosos con barniz líquido o con laca de betún de secado rápido y trabajándolos nuevamente. Esta posibilidad de recubrir algunas zonas con pincel permite también la realización de luces y reflejos, especialmente en las partes plumeadas o trabajadas, donde sería especialmente delicado respetarlas con la punta.

Artistas

Las mejores condiciones para su desarrollo se dieron en Holanda, donde su máximo exponente fue **Rembrandt van Rijn** (1606-1669) (Las Tres cruces, Ecce Homo) quien lo dominó con tal maestría, le dio tales acentos nuevos, lo enriqueció con juegos de luces y sombras tan profundos, sensibles y expresivos, que para muchos ha sido llamado “**el arte de Rembrandt**”. Este pintor y grabador dejó unos 300 grabados al aguafuerte y ha influido poderosamente en todo el desarrollo posterior de la técnica, que la sensibilidad y libertad de su estilo artístico liberaron de cualquier dependencia respecto al buril. **A. Durero** (1471-1528) (La Sagrada Familia -1510-, San Jerónimo penitente - 1512-). En el siglo XVI destacan: Albrecht Altdorfer (hacia 1480-1538), el suizo Urs Graf (hacia 1485-hacia 1528), Van Dick, Francesco Mazzola, llamado el Parmesano (1503-1540) y Federico Barocci (hacia 1526-1612), Pieter Brueghel el Viejo (hacia 1525-1569) y Bartholomaeus Spranger (1545-1611). En el siglo XVII, hubo otros grandes exponentes: el holandés Jacob van Ruisdael (hacia 1628-1682), los franceses Jacques Callot (1592-1635) y Claude Lorrain (1600-1682), los italianos Guido Reni (1575-1642) y Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680), Václav Hollar (1607-1677), originario de Praga, aunque vivió en Londres dejó alrededor de 3000 aguafuertes. Hacia mediados del siglo XVIII, con la invención de nuevos procedimientos de grabado y mordido que conducen a nuevas técnicas de grabado en medios tonos, esta técnica lineal clásica (con la pureza de sus medios expresivos y el esplendor de sus resultados) fue la que conservó la primacía en este campo. Posteriormente, continuará atrayendo artistas como: William Hogart (1697-1764), Francis Seymour Haden (1818-1910), Jean Francois Millet



Kathleen Caddich, *Orilla del lago*, aguafuerte y aguainta, grabado realizado con dos placas.



(1814-1875), Edouard Manet (1832-1883), James Abbot McNeil Whistler (1834-1903), Pablo Picasso (1881-1073), etc.

El Punteado

El grabado al ácido al igual que las técnicas secas permite reflejar todos los “*degradadés*” de un dibujo a través del punteado. En este caso, se trata del barniz duro que recubre la plancha de cobre o cinc tal y como se haría en un grabado lineal a punta. En su forma clásica es una técnica muy lenta y tuvo su mayor esplendor en el siglo XVIII. Actualmente, casi nunca se encuentra sola, sino combinada con otras técnicas de aguafuerte.

Instrumentos y forma de trabajo

La **punta** para grabar se sostiene perpendicularmente al barniz y sirve para modelar el dibujo mediante una serie de puntos de densidad variable, ya que apenas toca el metal. El instrumento ideal es un **manejo de agujas unidas**. También se pueden realizar grupos de puntos con una **brocha metálica** o con un **pincel de acero embotado**. El dibujo terminado se graba al ácido como el dibujo a punta y los distintos planos de profundidad se diferencian mediante el recubrimiento o mediante las variaciones de intensidad en el mordido.

Manera De Lápiz

El grabado a la manera de lápiz es una técnica de talla dulce que trata de reproducir los efectos de un dibujo a lápiz, tiza o sanguina mediante instrumentos especiales con los que se corta el barniz. Aunque su origen se atribuye a los ingleses, el grabado al aguafuerte imitación del lápiz fue muy utilizado en Francia a fines del siglo XVII. El primero en aplicar esta técnica fue el grabador parisino **Jean-Charles François** (1717-1769), en 1740 Jacob Christof o Jacques Cristhophe Le Blon (1667-1741) patentó un procedimiento que utilizaba la técnica para imprimir en color a partir de tres planchas de base. Guilles Demarteau (1729-1776) realizó excepcionales imitaciones reproduciendo dibujos a tiza hasta el punto de confundirse.

Instrumentos y forma de trabajo

Anteriormente, el procedimiento consistía en pasar sobre el cobre una ruedecilla de acero punteado. Actualmente, se barniza una **plancha** de cobre o cinc con barniz duro como para grabar a punta. El dibujo se ejecuta con instrumentos parecidos al lápiz que dejan en la superficie del barniz diferentes huellas según la forma de su extremo: la **ruleta** (que acaba



en un pequeño cilindro de acero de tamaño variable en cuya superficie sobresalen puntos, rayas o un grano más o menos regular), la **moleta** (cuyo extremo consiste en un cono móvil alrededor de un eje y recubierto de puntas dispuestas de forma irregular), el **cíncel** (que es una pequeña bola de acero móvil alrededor del eje del mango y erizada irregularmente con puntas aceradas), etc. Ejecutado con estos instrumentos y eventualmente completado por medio de punteado el dibujo se graba como de costumbre.

Corrección y retoque

Se utiliza la **rodaja** (pequeña espuela de acero punteado que se pasa por la plancha en todos los sentidos, dejando sobre el cobre una marca semejante al aspecto que ofrece el lápiz, existen varios grosores de granos).

Grabado a punta con grano

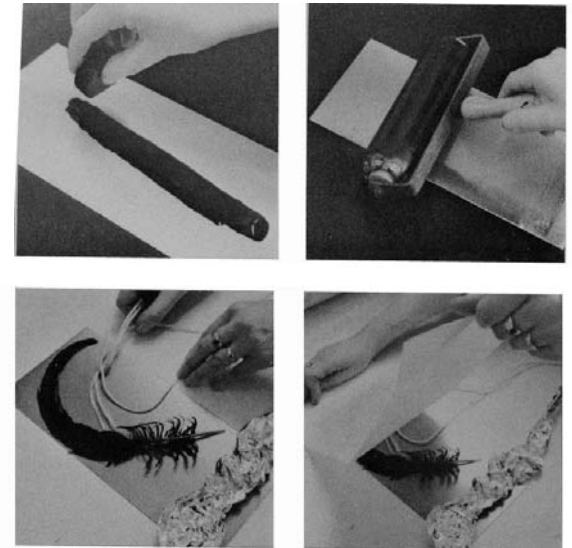
La plancha cubierta por una ligera capa de barniz líquido sin cera o por una película de betún disuelto en esencia de trementina se graba completamente (ya que posteriormente es imposible completar el grabado) con puntas de diferente grosor. A diferencia del grabado lineal a punta, en este caso la densidad de los trazos no plantea ningún problema especial e incluso se pueden descarnar superficies enteras en las partes sombreadas. Una vez finalizado el dibujo, se espolvorea con colofonia y se calienta ligeramente para cocer el grano, como para la aguainta. El dibujo grabado está picoteado y suavizado por los granitos de resina que lo cubren. Si se repiten los mordidos protegiendo algunas partes con barniz se pueden obtener líneas suaves y granosas de intensidad variable.

2.2.1.2.2.2. BARNIZ BLANDO

Este procedimiento consiste en recubrir una plancha de cobre o cinc con un barniz que por su composición, nunca se endurece totalmente.

Características

Esta técnica está directamente ligada a la de la aguainta y es apropiada también para realizar dibujos de trazo en un aguafuerte de color, es una variante del grabado al aguafuerte en la que se cubre la plancha con un barniz rico en grasa que permite un secado muy lento³⁸, característica que permite cortarlo con facilidad y ofrece al grabador nuevas posibilidades de creación. Cuando se dibuja en barniz blando a través de un material granoso (papel, tela) aplicado sobre la plancha, el barniz se pega al papel en el lugar de los trazos y el metal se encuentra descarnado en líneas de grano suave y punteado, a continuación, la plancha se somete a un baño de ácido.



Proceso del barniz blando: Se calienta la placa y se extiende el barniz con rodillo, se deja enfriar y se realiza una composición aplicando objetos texturados.



³⁸ El barniz está compuesto de dos partes de barniz negro o de bola y una de grasa animal (sebo de buey).

Aunque el método haya sido inventado en Suiza hace más de 300 años por **Dietrich Meyer el Viejo** (1572-1658), no es hasta el siglo XX en que se aplica plenamente. Actualmente es empleada por numerosos grabadores que aprecian los medios empleados y la espontaneidad de sus resultados.

Barniz

Se calienta ligeramente una plancha pulida y limpia y se frota con un trapo cubierto de vaselina mecánica o de sebo, al cabo de unos instantes se limpia una parte de esta materia grasa. Según Gutierrez Larraya, se aplica con **rodillo** un barniz blando, del que se vende ya preparado o que se prepara con la siguiente fórmula: 30 grs. barniz de bola fundidos a fuego lento, se añaden 15 grs. de manteca de cerdo o sebo de vaca³⁹. En verano se aplica con sebo y en invierno con manteca. Una vez fundidos se deja enfriar y se moldea en forma de media bola, se extiende sobre la plancha ligeramente caliente con una **muñequilla** (cuidando que este se encuentre desprovista de cualquier residuo de barniz duro) en el procedimiento habitual. La capa debe ser uniforme por toda la superficie y su grosor dependerá de la rugosidad del grano sobre el que se vaya a dibujar; por ser muy sensible a cualquier contacto deberá manipularse la placa con mucho cuidado y será conveniente fijarla a un tablero con chinchetas (por el borde) o a un cartón resistente con cinta adhesiva.

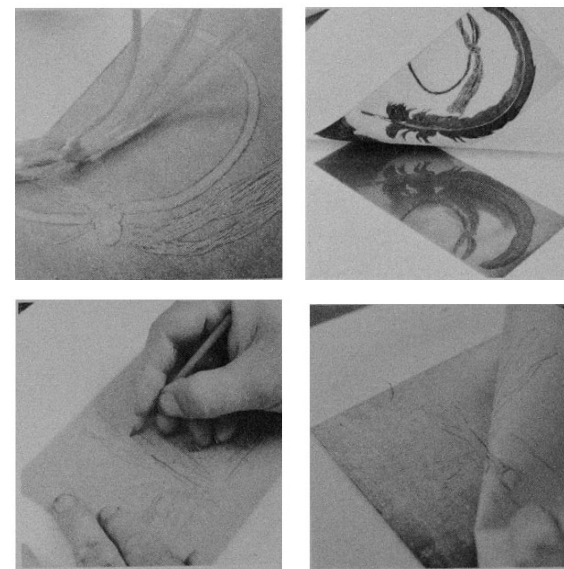
Planchas

Se utiliza principalmente el cobre.

Dibujo

Si sobre la plancha barnizada se extiende un papel de superficie granujienta, rugosa o de trama abultada, mojado previamente con esponja o brocha. Los bordes estarán doblados y pegados al dorso de la plancha, teniendo la precaución de cortar los cuatro ángulos para que no queden abultados, se aplique y adhiera perfectamente el papel. Esta operación requiere mucho cuidado para no tocar con los dedos el barniz, porque se estropearía el trabajo.

Se acostumbra realizar previamente las líneas generales del dibujo en sanguina sobre el papel antes de adherirlo, porque una vez colocado no se pueden hacer correcciones, sin embargo, si el grabador es muy hábil puede trazar el dibujo directamente en el papel ya colocado. Una vez seco y tirante el papel, se dibujan líneas sobre él con un lápiz bastante duro (en caso de haber dibujado previamente, se resigue el dibujo con una punta roma de



Se puede dibujar a través del boceto sobre la placa para obtener líneas más suaves que con la base dura. La placa se pasa por el tórculo quedando impresa la textura para después grabarse en el ácido.

³⁹ La fórmula de **Krejca** consiste en fundir 2 partes ponderales de barniz duro y añadir 1 parte de vaselina o de sebo de buey. Esta proporción corresponde a una temperatura de trabajo de 18 a 20°C, a temperatura inferior se aumenta la cantidad de vaselina, a temperatura superior se aumenta la de barniz duro. La fórmula de **L. Bergmann** indica fundir 3 partes ponderales de cera con 2 partes de asfalto en polvo, sin dejar de remover, añadir 1 parte de sebo de buey. Se hierve durante 5 minutos, se deja enfriar y se añade esencia de trementina hasta que solidifique la masa. **Krejca**, *op. cit.*, p. 108.



acero o ágata o con lápices de distintas durezas, más o menos afilados), la presión dejará huella que puede ser uniforme o variada, en el primer caso el trazo grabado tendrá grosor uniforme y si hay variación se reflejará en el trazo también. La fuerza ejercida hará que se adhiera el barniz al papel descubriendo o descarnando la placa en las partes rayadas, para ser atacadas por el ácido, con una línea que revela el grano del papel utilizado⁴⁰. Paralelamente a la técnica se puede aprovechar la estructura de un material intermedio, también se puede trabajar directamente sobre el barniz, por ejemplo, con un pincel duro de seda o metal. Un dibujo lineal demasiado duro puede realizarse pasándolo directamente a lápiz o a la punta. Una vez concluido el dibujo, se corta el papel por los bordes y se levanta cuidadosamente la hoja, en cuyo dorso habrá quedado adherido el barniz en las partes en que se aplicó la presión del lápiz y se aprecia en la plancha el trazado formado por el cobre descubierto.

Debe procederse con cuidado, ya que cualquier presión puede arrancar el barniz de alguna zona no deseada, por ello se dispone de un apoyamano⁴¹. De esta forma se consigue un trazo parecido al del lápiz sobre el papel. El grosor de las líneas depende del filo que la punta empleada y la calidad del grano, textura y grosor del papel utilizado, aunque también se pueden emplear telas, hojas, maderas, etc. para lograr un collage grabado muy interesante. Este procedimiento puede emplearse solo o combinado y produce resultados muy bellos y atractivos.

Mordido

Se trabaja casi de la misma forma que un grabado a punta sobre barniz duro, pero con un ácido más suave para no dañar el barniz con el calor que produce un mordiente fuerte. Las planchas de cobre se graban con percloruro de hierro y las de cinc con ácido nítrico muy diluido. Para no deteriorar el barniz es mejor abstenerse de limpiar las burbujas con la pluma, si se quiere que desaparezcan conviene más agitar la cubeta inclinándola de un lado a otro.

De vez en cuando conviene sacar la plancha, enjuagarla con agua y observar los progresos con la lupa, porque el grosor del barniz produce la impresión de que el trabajo está más adelantado de lo que parece. Debe procurarse no atacar demasiado las líneas en las que se ha insistido, ni las que se cruzan en una densa red. Cuando se considere que algunas zonas son suficientemente profundas se enjuaga y seca la plancha (con un secador de cabello o ventilador) y se cubren las partes terminadas con barniz de asfalto. Una vez seco, se sumerge de nuevo la plancha en el baño de ácido y se repite esta operación tantas



La preparación del ácido (cualquiera que se elija) puede dar soluciones fuertes, medias y suaves, en su preparación primero se mide el agua y posteriormente se añade el ácido.

⁴⁰ Cuando se emplea un papel con grano poco aparente se puede reforzar la hoja del boceto con una segunda hoja rugosa. También se consiguen bonitos efectos con dibujos ejecutados a través de una tela, (de calidad y grosor variables, desde la seda más fina hasta los lienzos más burdos) La elección de estos materiales depende de las intenciones del artista, del carácter y formato del dibujo. *Krejca, op. cit.*, p. 110.

⁴¹ una especie de puente sobre la placa, con una madera sobre unos "tacos" de madera en la cual se apoyará la mano para evitar el contacto con la plancha.



veces como sea necesario, pero si el grabado ha alcanzado su forma definitiva se retira el barniz con trementina o benzol y se encuentra lista para la primera tirada.

Correcciones y retoques

Si se hubiera levantado el barniz de alguna zona no deseada, deberá recubrirse con barniz de asfalto y después de efectuar los retoques necesarios se somete al baño mordiente; el resultado será parecido al del trazo del lápiz en un dibujo. Otras correcciones y modificaciones se hacen en seco con ruleta o moleta (que dejan una huella similar a los trazos sobre barniz), líneas rectas, cortas e irregulares o puntuaciones, siempre y cuando se hagan con delicadeza para que se integren en el conjunto original. Para aumentar el efecto y las intensidades de tono se pueden hacer mordidos sucesivos, reservando cada vez con barniz para recubrir las partes que se quiera que queden más claras. Después de grabada la plancha pueden efectuarse retoques con ruleta, alisado con el rascador e igualar o suprimir las partes demasiado atacadas con el bruñidor, sin abusar de ellos.

Artistas

Clavé (Dos Trovadores), Felicien Rops (El viejo Fauno)

Barniz Friable

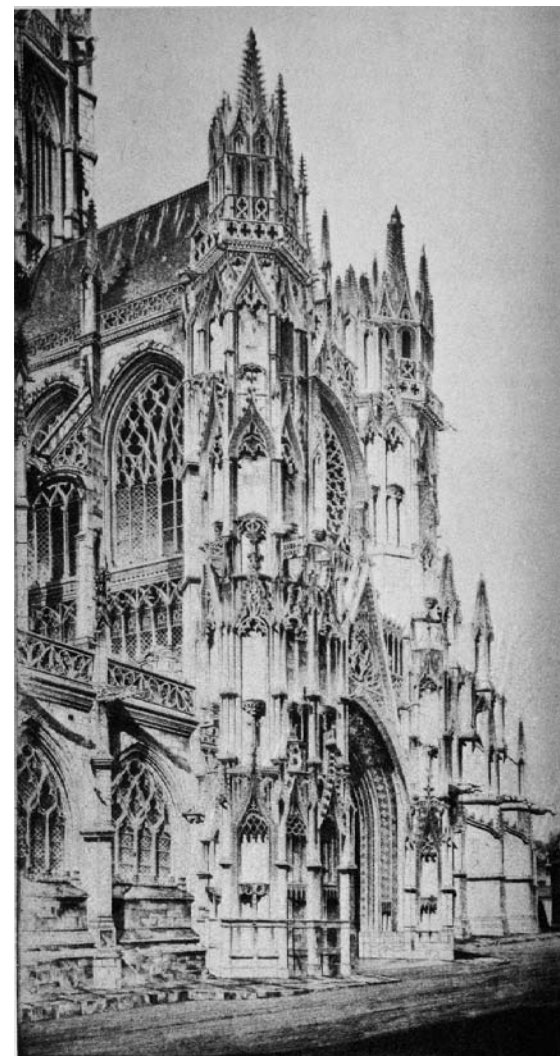
Este barniz se pulveriza en contacto con instrumentos para grabar y permite realizar un dibujo lineal o de grabado de gran suavidad, ya que el borde de las líneas no es neto sino levemente difuminado.

Barniz

Hay tres fórmulas que pueden emplearse:

1. Hacer una solución clara de betún de Judea con trementina poco grasa o con benzol. Se vierte esta solución sobre la plancha y se reparte de manera uniforme inclinando la plancha en todas direcciones.
2. Hacer una solución de colofonia en alcohol desnaturalizado y se tiñe de violeta con anilina o color de metilo, se aplica de la misma forma.

Si el barniz se descascarilla al secar sobre la plancha es porque el alcohol contiene demasiada de agua, eso se soluciona añadiendo al alcohol un poco de potasa o sulfato de hierro que asienta el agua formando un depósito en el fondo del recipiente, a continuación se utiliza alcohol anhidro que se ha obtenido para preparar el barniz apropiado.



John Taylor Armis (1887-1953),
Momento Vivere, Aguafuerte.



Mientras más espeso sea el barniz, mas fuerte será la capa que se aplica sobre la plancha y más tenderá a pulverizarse. Ambos barnices pueden aplicarse a brocha con movimientos amplios y rápidos de forma que el pincel no deje huellas. Este método no garantiza la necesaria uniformidad de la capa. Cuando se quiere dibujar sobre el barniz inmediatamente después de haberlo extendido, se debe calentar la plancha y volverla a enfriar, ya que el barniz necesita unas 24 hrs. para ser friable.

3. Se aplica sobre la plancha barniz duro corriente y tras el enfriamiento se espolvorea con polvos de colofonia mediante una caja para grano. A continuación se cuece este grano como para la aguainta y se incorpora así al barniz.

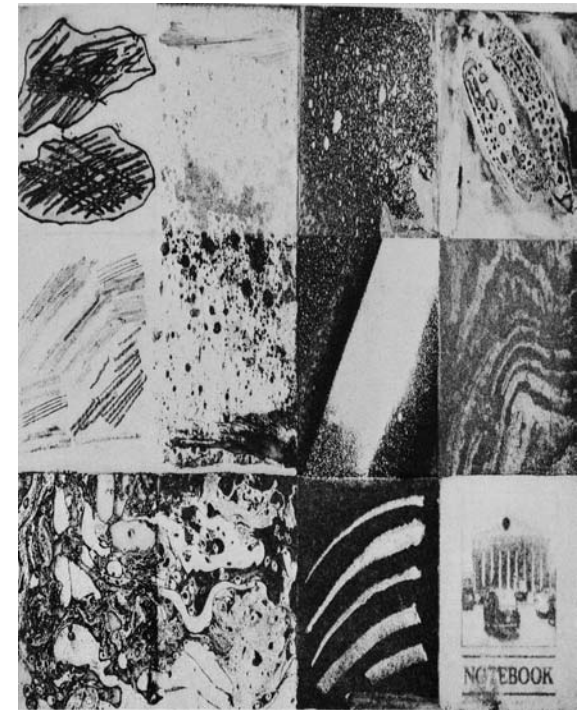
Dibujo

El dibujo lineal se ejecuta a punta, pero la línea que se obtiene siempre es un poco más ancha y menos neta que la del barniz duro. La densidad de los trazos carece de importancia e incluso permite trazar redes que se transforman en verdaderas superficies negras, también es posible vaciar grandes superficies metálicas con el rascador. Para suavizar los contornos de las zonas sombreadas se utiliza goma dura montada en un mango, el resultado es parecido al lavis. Con una ruleta de grano un poco rugoso se obtienen líneas e incluso superficies de aspecto especialmente suave.

El resultado es especialmente interesante si se utiliza el principio del barniz blando para dibujar con lápiz sobre barniz friable. Entre el barniz y el papel de dibujo se interpone un tejido sólido de textura muy marcada. Lo idóneo es una rejilla de bronce o nylon extendida sobre un marco de madera (como malla de serigrafía). La presión de lápiz aplasta el barniz a través de la rejilla y descarna el metal con líneas o superficies suavemente en “*degradé*”. Durante el trabajo se cepillan las partículas de barniz difuminado con un fino pincel de cerdas, una vez acabado el grabado se limpia a fondo la plancha.

Mordido

Cuando el carácter del dibujo es estrictamente lineal se puede proceder inmediatamente al mordido de la plancha, como en el caso del dibujo a punta. Cuando se han descarnado las superficies continuas de metal, primeramente habrá que granear la placa como para aguainta. El mordido se puede hacer solo una vez a menos que se desee diferenciar los planos del grabado mediante baños sucesivos, utilizando barniz para recubrir.



- Ejemplos de diferentes técnicas de aguafuerte:
1. Grabado en línea en base dura.
 2. Base dura con salpicaduras de aceite de lavanda o trementina combinado con aguainta.
 3. barniz resistente arrojado con pincel.
 4. Aguainta al azúcar.
 5. ruedecilla dentada con base dura.
 6. Base dura con aceite de lavanda o trementina salpicada y combinado con corrosión directa.
 7. pintura en aerosol.
 8. Offsett con un bloque de madera en relieve, combinado con aguainta.
 9. Jaspeado con corrosión directa.
 10. Dibujo al crayón con aguainta y 12 recorte de periódico con aguainta.

2.2.1.2.2.3. AGUATINTA

Esta técnica con nombre de origen italiano “*aquatinta*”, consiste en realizar un dibujo en “*degradé*”⁴² sobre una plancha metálica cubierta con un grano obtenido mediante la fusión parcial de polvo de betún. El efecto producido es muy parecido a una aguada con tinta china o de sepia y en ocasiones a esta técnica se le llama “*a la manera de la aguada*”.

Características

La talla dulce, la punta seca o el aguafuerte son procesos de dibujante, que interpretan por medio de rayas lo que desean representar. El lavado y el aguatinta lo hacen por el contrario, a modo de pintura, por medio de masas parecidas a las características de la acuarela o lavadas de un solo color. Procedimientos como este se utilizan en forma complementaria o solos, dado que el buril, la punta seca y el aguafuerte se basan principalmente en la línea y que el grabador en hueco buscaba una técnica que le permitiera conseguir una gama de grises que matizara y enriqueciera el trabajo a línea. Estas dos técnicas llevan al mismo fin interpretativo pero se diferencian por los medios para lograrlo: libres y directos los del lavado y hasta cierto punto mecánicos los del aguatinta.

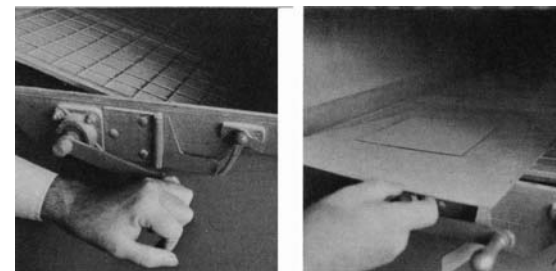
Los autores a quienes se atribuye la autoría de estas técnicas se encuentran separados por casi un siglo entre su nacimiento, ya que se considera que en 1660, el pintor y grabador holandés **Zeegers** grabó la primera aguatinta⁴³, mientras que el lavado fue ideado en la ciudad de Nuremberg en 1750 por **Schweikard**. El grabado de la plancha se efectúa en uno u otro procedimiento por la acción de mordientes. Con una técnica pura de grabado en hueco que consiste en espolvorear sobre la superficie de la plancha una capa de resina pulverizada.

Plancha

Se utiliza una placa metálica plana, preferiblemente de cobre, que se empieza a trabajar mecánicamente (biselado de los cantos). A continuación, tras un profundo desengrasado, se procede a su graneado, para ello se pueden utilizar varias técnicas, pero la más segura y utilizada consiste en recubrir la plancha con un fino polvo de betún de Judea⁴⁴ que se adhiere calentándolo ligeramente. Esto se puede hacer manualmente pero es mejor emplear una caja para grano que produce efectos más parejos.

Instrumentos y forma de trabajo

Si se espolvorea a mano: se utiliza una tela muy limpia que se pliega dos o tres veces y sobre ella se vierte el polvo de betún o de colofonia, se dobla todo para hacer una especie



Aquatinta: se recomienda hacer la aplicación de la resina empleando una caja especial para este fin.

⁴² Si se varían la calidad del grano, la fuerza del ácido y la duración del mordido se influye en la intensidad de las diferentes zonas de los “*degradés*” (que el grano descompone en infinidad de puntos imprimientes) que constituyen el conjunto del dibujo. **Krejca**, *op. cit.*, p. 112.

⁴³ Algunos autores lo atribuyen al francés Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781), pintor del siguiente siglo y alumno de Boucher, quien pasó varios años trabajando en San Peterburgo, en la Corte de Rusia. De hecho, una de sus primeras aguatintas representa a unos Balalaiquistas. Posteriormente se consagró a la producción de estampas a color. **Krejca**, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁴ Puede sustituirse por polvos de colofonia e incluso por resina de copal o de damar.



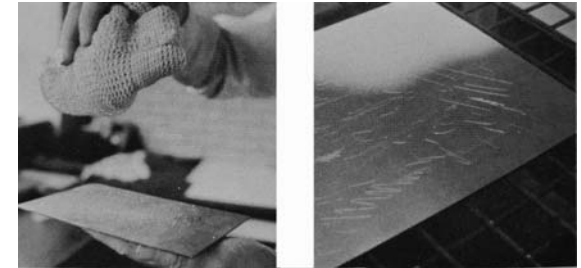
de bolsita que se sacude encima de la plancha tratando de extender una capa lo mas pareja posible. Se obtiene así un grano original, relativamente rugoso, adecuado para los grandes formatos o los dibujos lapidarios.

Si se realiza en forma mecánica: para lograr la uniformidad en el graneado se introduce la plancha en una **caja de granos**⁴⁵, de forma rectangular que mide aproximadamente 1 metro a 1.50 de alto, que se puede encontrar herméticamente cerrada y tener una abertura suficientemente amplia para introducir la plancha. En cuyo fondo, en el que existen uno o varios puntos de apoyo para la lámina, se depositan los granos de la resina pulverizada⁴⁶ de diferente grosor, que cubriendo en forma pareja siempre, son lanzados con un fuelle, ventilador manual o eléctrico y se depositan en la superficie de la placa. Existen aparatos modernos en los que un sistema de paletas con movimiento rotativo produce el desplazamiento del aire con la nube de polvo de resina.

Se introduce la plancha por la base de la caja, considerando el espesor del grano que se desea obtener y que los granos gruesos y más pesados caen primero. Así, mientras más arriba se coloque la plancha, más pequeños serán los granos que le toquen, por lo tanto mientras más abajo y rápido se introduzca en la caja se obtendrá un grano más rugoso y tosco, (se deja un tiempo breve), pero si se desea un polvo más fino se introduce después o más arriba. Un grano grande y tosco requerirá suficiente calor para adherirse a la plancha, pero resiste un mordido fuerte, presenta una estructura muy pronunciada apropiada para crear los tonos oscuros y netos y mediante una cocción fuerte, produce un grano llamado *vermicular*. Si el grano es más fino y denso debe cocerse con mucha precaución, ya que al fundirse puede extenderse y formar un barniz continuo, su mordido no debe hacerse en profundidad, por ello es apropiado para obtener tonos más claros.

Cocción del grano

Cuando se considera que la plancha ha sido suficientemente cubierta, se retira con cuidado para no mover la capa de resina (el menor soplo o golpe puede dañar la cubierta polvosa). Se pone a cocer el grano calentando el cobre por detrás, colocándolo sobre el hornillo, fijándolo a un torno metálico y calentando la parte inferior con flama de gas o con un algodón impregnado de alcohol (desplazándolo continuamente hasta derretir los granos de resina), dejando sin cubrir los espacios entre sí que serán posteriormente atacados por el ácido. Se trata de una técnica difícil de dominar ya que el exceso o defecto en los granos de resina afecta el resultado, así como el calentamiento irregular que puede provocar que los granos no se aferren a la plancha y provoquen fallos o por el contrario,



La resina también se puede aplicar empleando una bolsa de tejido amplio y sacudiéndola suavemente sobre la plancha.

⁴⁵ Hay de madera contrachapada con aristas muy bien pegadas, mide 50 x 70 x 120 cm. aprox. y en su extremo presenta una especie de rejilla móvil en la que se sitúa la plancha. Esta caja se llena con 1 a 3 kg. de polvo de betún o de resina. Existen diferentes modelos, en las más sencillas, el polvo se pone en movimiento simplemente agitándolo, pero existen dispositivos con fuelles que desembocan en un agujero, otros, con ruedas con palas situadas al fondo, o sistemas que hacen girar toda la caja, suspendida esta por dos ejes a un soporte. Cuando el polvo está girando en la caja, se introduce la plancha metálica. *Krejca, op. cit.* p. 113.

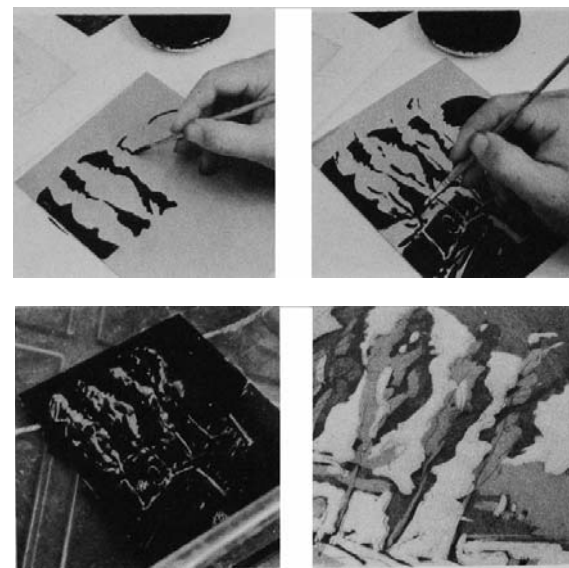
⁴⁶ El polvo de resina ya se puede conseguir en los comercios, listo para utilizarse.

que por exceso de calor se derritan y aplasten demasiado ocupando una superficie mayor a la debida y ocultando la plancha. Debe retirarse de la flama cuando desaparezca el tono mate y el barniz tome un brillo especial.

Para controlar el proceso de cocción, así como para apreciar el acabado del resinado es necesario usar una lupa y decidir si requiere otro baño de ácido. Si este fuera el caso, después de dejarlo enfriar y reservar con barniz de cubrir o a pincel las partes que deban quedar blancas, se deja secar y se somete a un baño de mordiente débil (ácido nítrico de 10 a 15 grados Bé. O percloruro a 45 grados Bé.) Las partes protegidas no sufrirán corrosión pero sí lo harán los diminutos espacios que existen entre ellas. En el momento conveniente se retira del ácido, se lava en agua corriente y se seca. Por reserva y mordidos sucesivos se obtienen las diferentes intensidades en los tonos. Terminados los mordidos se retira el barniz y la resina con aguarrás o por cualquiera de los otros medios. El graneado con resina puede repetirse varias veces en la misma plancha empleando distintos grosores para crear diferentes efectos, ya que mientras más grandes son las partículas las separan espacios mayores y por lo tanto los puntos en metal que se graban también. Se utiliza generalmente la resina común, pero algunos artistas emplean copal, almáciga, sandárica o una óleo resina como la pez de Borgoña y hasta el asfalto o betún de Judea bien pulverizado. El mordido además de en baño puede realizarse con pincel.

Dibujo

Cuando se trabaja sobre polvos de betún (material que proporciona un grano oscuro y opaco) lo único que se puede hacer es situar de forma general el dibujo con una tiza clara o a la sanguina. Si requiere copiar de nuevo los contornos del boceto de preparación, se establece un calco agujereado por puntos de alfiler, que se coloca sobre la placa graneada. Con un algodón se aplica blanco de polvo fino en los agujeros, para asegurar a estos trazos mayor duración, se calienta ligeramente la placa, de forma que el blanco se combine con el betún. Si se trabaja sobre grano de colofonia (el cual presenta la ventaja de ser transparente) puede dibujarse el boceto del trabajo incluso antes de granear la plancha, para ello se recurre a la propiedad de ennegrecerse del metal, bajo la acción de ciertos químicos. Para dibujar sobre cinc, se emplea una pluma empapada en una solución caliente de 16 grs. de sulfato de cobre y de 8 grs. de clorato de potasio en 100 grs. de agua (el precipitado verde se elimina filtrándolo). Para dibujar sobre cobre se prepara una solución acuosa con flor de azufre, goma arábiga con algunas gotas de glicerina. Una vez terminado el dibujo a pluma se calienta la placa provocando un ennegrecimiento de los trazos. El calco ejecutado con aguja en una hoja de celuloide se transfiere mediante entintado con tinta grasa o con flor



Proceso aplicado para la obtención de los tonos deseados: se cubren con barniz las zonas que no se atacan hasta crear el número necesario de tonos



de azufre mezclada con aceite de oliva y mediante un prensado. A continuación, se fijan las líneas sobre el cinc pasando sobre el cobre una solución de cloruro férrico y cociéndolo.

Aguatinta Sin Dibujo Lineal

En su forma más pura, es una técnica que infiere a las distintas zonas del dibujo unos valores “degradés” sin que intervengan las líneas de contorno. Necesita las técnicas pictóricas del manejo del pincel. El resultado es similar a una aguada con tinta china o sepia. Los diferentes tonos se deben a un ataque más o menos prolongado del ácido al metal, ya que las distintas partes del dibujo están delimitadas mediante la protección con barniz de asfalto. Se procede desde las zonas más claras a las más realzadas, sumergiendo en un baño de ácido la plancha parcialmente descarnada y recubriendo poco a poco las partes más profundas.

La primera operación consiste en pasar con brocha el barniz de betún por el fondo y los biselados de la plancha, así como por las zonas totalmente blancas. Tras un primer mordido, un primer aclarado y secado de la plancha se siguen cubriendo las zonas claras y se vuelve a grabar con ácido. Se prosigue de esta forma la operación hasta las partes más oscuras del dibujo. Para situar las zonas claras al realizar el primer grabado, se puede sustituir el primer barniz de betún por una tiza blanca grasa, como la que se usa para escribir sobre vidrio. También puede ser tiza litográfica blanda, que presenta resistencia al ácido que permite realizar incluso tres medios tonos. En ese caso, sería mejor trabajar sobre grano de colofonia claro para ver el dibujo. Cuando se ha conseguido el tono, se calienta ligeramente la plancha para fundir la tiza y para que llegue hasta el metal.

Aguatinta Con Dibujo Lineal

Esta técnica ofrece numerosas posibilidades de combinarse con otras técnicas de dibujo o mordido, ya sea como base o complemento. Frecuentemente el grabador experimentará el deseo de dotar a su dibujo con líneas de contorno firmes que le sirvan de soporte, estas líneas deberán marcarse antes de granear la plancha utilizando alguna de las técnicas de dibujo (lineal, a punta seca, punta sobre barniz duro o blando, etc.) o aplicar técnicas de reserva para realizar un dibujo lineal de valor positivo o negativo.

El material con el que se ha creado el original será el que dicte en alguna forma las técnicas a emplear que guiarán el trabajo de reproducción. Se debe elegir los medios técnicos en función del efecto deseado y no por ellos mismos. El grabado a punta seca debe ser más profundo de forma que las barbas levantadas resistan mordidos posteriores.



Sea el dibujo en punta seca o barniz se procurará conservar la sencillez en el trazo y líneas espaciadas sin sombras excesivas. Las líneas granosas del barniz blando se combinan muy bien con el grano de la aguatinta, asociación que produce buenos resultados en el grabado a color.

La técnica de reserva positiva produce contornos lineales oscuros que se pueden grabar como un aguafuerte a punta o preferiblemente tras el espolvoreado y cocción del grano. Con el barniz friable se consiguen resultados parecidos pero con trazos más suaves. La reserva negativa a pluma o tiza produce dibujos enriquecidos con líneas claras o luces suaves reservadas en las zonas de color.

Aguatinta con mordido único

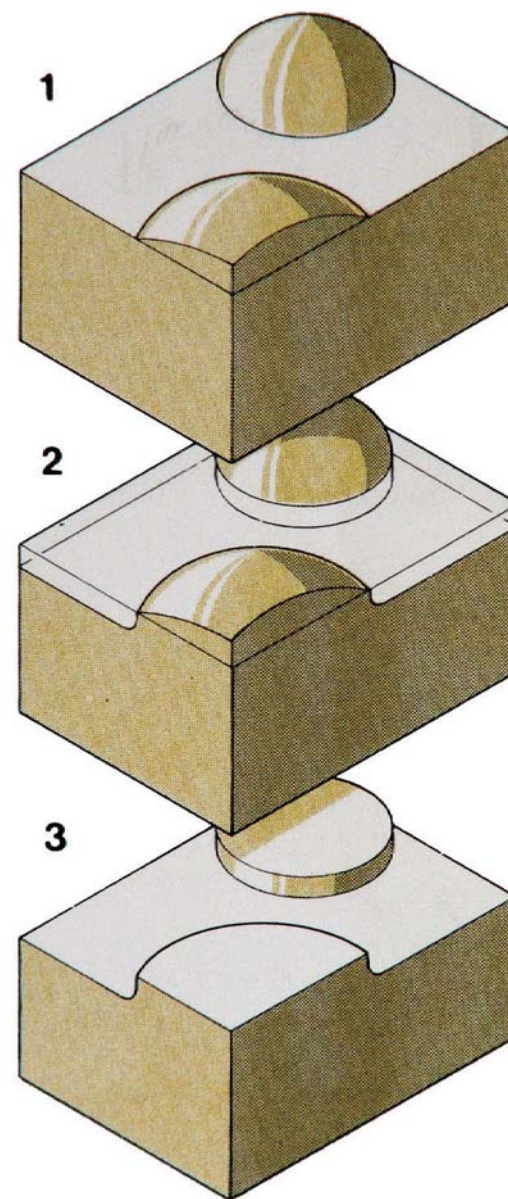
De forma contraria a las anteriores, en que se permitían numerosos baños de ácido (tantos como tonos existieran), en este procedimiento se busca obtener un “*degradé*” mediante un baño único, ya que la diferenciación de las superficies no se consigue a través de la profundidad del mordido, sino de las variaciones en la densidad del grano.

La plancha se espolvorea con polvo de betún de Judea o polvos de colofonia teñidos con negro de humo y se cuece el grano. El dibujo se realiza rascando el grano con el rascador y los detalles con la punta, solo se dejan intactas las zonas muy claras. Se espolvorea nuevamente con un grano más grueso y se cuece. Se aplasta el grano, salvo en los lugares reservados para los tonos claros, se continúa así hasta llegar a las zonas más oscuras del dibujo. El tono negro, se recubre con una capa de grano rugoso y escaso, (mientras más oscura más escaso y mientras más clara más denso), las partes blancas se cubren con un betún continuo.

El mordido se realiza en una sola ocasión considerando el tono más oscuro. Cuando tenga suficiente profundidad (debe revisarse con lupa, porque nunca se debe destruir el grano) se retira la plancha del baño y se limpia con benzol. La prueba obtenida difiere ligeramente de la resultante de varios baños de ácido, el dibujo es más blando, sobre todo si se ha dado preferencia a la punta de grabar.

Aguatinta Raspada

El grano de aguatinta puede aplanarse con un rascador o bruñidor como en la manera negra, produciendo como resultado un dibujo tono sobre tono de un modelado excepcionalmente blando. Esta técnica complementaria recibe el nombre de aguatinta



En esta imagen se observa a detalle el proceso de la resina, desde su aplicación hasta su atacado en el ácido.



raspada y permite realizar grabados completos. Se remonta a **Goya**, que lo aplicó en su grabado llamado “El coloso” (calificado erróneamente como manera negra). Otros artistas contemporáneos la han aplicado, entre ellos destaca el grabador austriaco **Alfred Hrdlicka**.

En esta técnica, inicialmente la placa se recubre de un grano de betún fino, que se muerde en una o varias ocasiones (utilizando barniz de recubrir), se elimina con benzol y se desengrasa a fondo la placa con alcohol. Seguidamente se aplanan los granos mordidos siguiendo los valores deseados para obtener un dibujo con “degradé”

Mordido para Técnica de Aguatinta

Aunque originalmente se aplica esta denominación al procedimiento ideado por Zeegers, en este caso se extiende esa definición a todos los que se sirven de artificios análogos para lograr el mismo fin. Existen varias formas de ejecutarla, aunque el clásico es el denominado “*al grano de resina*”. Grabada o no la plancha, se limpia e introduce con la superficie pulida hacia arriba en la caja de granos y se recubre de resina según el procedimiento indicado.

La estructura e intensidad de los “degradés” de aguatinta dependen de la densidad y granulometría de la resina, así como de la forma en la que se realiza el mordido, misma que debe cuidarse con atención. Generalmente la plancha es de cobre, así que se ataca preferiblemente con percloruro de hierro en una concentración de 20° Bé, que le permitirá trabajar en forma lenta y sin tener que calentar la placa previamente. Solo si se realiza la aguatinta sobre cinc se requiere ácido nítrico rebajado con agua en proporción de 1/6.

Para la aplicación del ácido, se recomienda hacer una plancha de pruebas por tiempos para verificar los resultados a obtener. El proceso es similar a lo ya expuesto en las otras técnicas, en ésta el ácido se introduce entre los granos de resina y agujerea el metal en las partes no protegidas, produciendo una infinidad de cavidades de diámetros irregulares que retendrán la tinta y darán un tono con apariencia de lavado, el resultado final depende de la granulometría del grano empleado, pero aplica el principio de que se graba a menor profundidad un grano fino y uno grueso requiere tiempo mayor para adquirir un tono de la misma profundidad (cubre superficies más anchas).

En el método que va de las zonas más claras a las más oscuras, se recubren progresivamente con betún de asfalto los lugares más ahuecados, considerando la escala



de valores realizada. Una vez que el barniz para recubrir está bien seco, se muerde con ácido durante el tiempo que sea necesario. Se aclara con agua, se seca y recubre el tono obtenido con barniz. Progresivamente se llega a las zonas más oscuras, pero las partes barnizadas, cada vez más numerosas, hacen que sea difícil controlar las operaciones. Para apreciar la calidad del tono obtenido, se hace saltar una pequeña partícula de barniz en el punto de contacto con el tono precedente (si se someterá a otro mordido será necesario volver a cubrirlo). Es indispensable revisar con la lupa la profundidad del grano, ya que se corre el riesgo de morder demasiado (hay que recordar que el ácido muerde a profundidad y en anchura), si esto sucede, se desprenderán islotes de metal protegido por el grano, el grano aplastado no retendrá suficiente tinta y se imprimirá en gris en lugar del negro deseado. Si a pesar de todas las precauciones, sucediera este accidente se puede tratar de salvar el trabajo espolvoreando la plancha con un grano mucho más denso, que se cuece como anteriormente, antes de volver a ponerlo en el ácido.

Una vez terminado el trabajo, se retira el esmalte de la plancha con trementina o benzol y se revisa el efecto de conjunto del dibujo, compuesto de un “degradé” fluido de medios tonos. En esta fase es posible hacer una prueba de estado. Si se reconoce la necesidad de suavizar en algunas zonas las pasadas, estas correcciones pueden hacerse en seco o aplastándolas con el desbarbador y alisando con el bruñidor o ensombreciendo con la ruleta. Cuando se deben aclarar superficies grandes también se puede suavizar el grano con un nuevo mordido, si se descubre que se debe ensombrecer un mayor número de valores, el nuevo grano debe ser siempre más denso y estar más fundido que el grano precedente.

Mordido para Técnica de Lavado

Grabada la plancha al aguafuerte, retirado el barniz, lavada y seca, se cubren con barniz, a pincel todas las partes que deben quedar blancas, sin olvidar el dorso de la plancha y se introduce a un baño a temperatura normal, de ácido nítrico a 10 grados Bé. o en uno de percloruro a 45 o 46 grados Bé. Dejándola un tiempo prudente para obtener un mordido ligero correspondiente al tono más claro que se busca obtener, pero que cubrirá todas las partes que se desea colorear. Se saca la plancha, se lava con agua corriente y se seca con papel secante. Luego se reservan con barniz las partes que tendrán ese tono claro y se somete nuevamente la plancha a la acción del ácido. Nuevamente se saca y se lava y se repite el proceso tantas veces como diferencias de tono se busque obtener.

Algunos grabadores que ya dominan la técnica le dan los nuevos baños sin hacer la reserva de barniz, repartiendo el mordiente por las partes que les interesa con un pincel, repitiendo la aplicación por capas superpuestas sucesivas y lavando una y otra vez



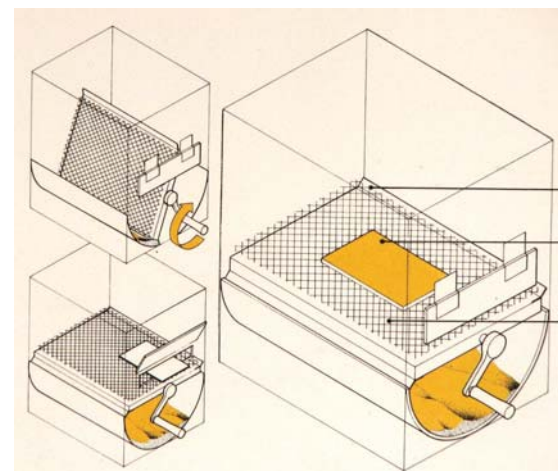
la plancha, obtienen las distintas intensidades que aumentan el tono progresivamente. Otros, en vez de aplicarlo a pincel lo ejecutan como si fuera una acuarela usando diferentes graduaciones de mordiente y parando su acción cuando lo consideren necesario a través de un baño en agua. Este procedimiento es más complejo, pues requiere el cálculo del tiempo y la fuerza del mordiente sobre la plancha.

Para obtener tonos oscuros se puede aplicar cualquiera de estas dos fórmulas (a pincel): 10 grs. de Sal marina, 10 grs. de sal amoníaco, 5 grs. cardenillo y 80 grs. de aguafuerte saturada de goma arábica (el aguafuerte puede sustituirse por miel). Se sabe cuando el mordiente ha producido su efecto por el color que toma. La segunda fórmula incluye: 40 grs. de jarabe de glucosa, 80 grs. de ácido acético, 10 grs. de cardenillo y 10 grs. de sal amoníaco.

Si se desea obtener efectos de gran vivacidad se puede utilizar una solución concentrada de plata en ácido nítrico; se puede suavizar su acción (que frecuentemente resulta muy violenta) añadiendo goma arábica. Se aplica con pincel, como los otros mordientes y cuando se ha alcanzado la corrosión deseada, se pasa sobre la plancha una esponja empapada en agua que retire las partículas de plata que se depositan en el cobre. Para obtener un grano sumamente fino se utiliza una pasta espesa de flor de azufre muy pulverizada, mezclada con aceite de oliva (aplicada con pincel), que produce una corrosión tenue y ligera que se puede intensificar calentando la plancha. También se puede utilizar reservando con barniz las partes que deben quedar blancas (aplicándoles una mano intensa de aceite común y espolvoreando encima con un cedazo la flor de azufre en cantidad generosa), se deja reposar un rato, según la temperatura del ambiente y el grado de intensidad que se desee obtener. Aunque todos los procedimientos lo permiten, el del azufre es el más apropiado para obtener claros con el bruñidor o borrarlos si es necesario. Todos se pueden practicar sobre planchas que no hayan sido grabadas anteriormente, trabajándolos en forma independiente.

Correcciones y borrados

Si se recubren ciertas partes de la plancha empleando un pincel con barniz antes de la acción del ácido, se pueden obtener zonas blancas. Las variaciones en los valores de grises se obtienen utilizando el barniz de retoque y efectuando varias pruebas de mordido, se pueden producir valores muy matizados si se somete la plancha a sucesivas mordeduras. También se puede hacer morder un grano de resina sobre una plancha ya tallada, empleándola como técnica complementaria.



Ejemplo de caja para aplicar el polvo de la resina, al iniciar su uso se espera un momento para permitir la caída de las partículas mayores y posteriormente se introduce la plancha, que recibirá una fina capa de polvo, el resto de este caerá al fondo por una rejilla. El tiempo dependerá del tipo de grano deseado y puede variar de dos a tres minutos.

Si se requieren efectos especiales que no requieren uniformidad, puede espolvorearse la resina con un bote que tenga una cantidad de resina en su interior a la que se haga pasar por un tamiz que tapa la parte exterior del bote, golpeando suavemente las paredes del mismo (como un salero) o un pulverizado de pintura con pistola o spray.

Artistas

El que realmente elevó la técnica de la aguatinta a la cima de sus posibilidades artísticas fue **Don Francisco de Goya y Lucientes** (con sus series: *Los Caprichos*, *Los Proverbios*, *La Tauromaquia*, *Los Desastres de la Guerra* y algunas láminas sueltas). Si bien Goya solo se dedicó al grabado al final de su vida, sus series de aguatintas son el testimonio de un extraordinario talento artístico y técnico que mostraron las posibilidades, energía y expresividad de este procedimiento. A este arte se le ha denominado el “**Arte de Goya**”. A principios de este siglo fue una técnica especialmente apreciada, ya que en el campo del grabado respondía a las necesidades de un estilo pictórico libre de limitaciones, a la fecha es el procedimiento más empleado, ya sea solo o combinado con algún otro.

Aguatinta En Colores

Se obtiene un grabado en colores a través de dos medios: la impresión a la marca o la impresión a la muñeca.

A la marca

El grabador descompone la obra a reproducir en tres o cuatro colores más una plancha en negro. Graba su primera plancha (la del negro), a la talla y con superficies planas graneadas y el impresor la traslada sobre planchas vírgenes aplicando sobre cada una la prueba del negro. Mediante una presión al dorso de la prueba, la tinta se deposita dando un calco fiel de la imagen del rasgo. El grabador cubrirá de granos de resina el conjunto de cada plancha y luego resguardará con unas pinceladas de barniz protector las partes que en cada color no deben aparecer.

Debe marcarse el cobre con dos agujeros de aguja colocados en los puntos opuestos de la composición, mismos que deberán realizarse (en los mismos lugares que en la plancha en negro) en cada una de las planchas reservadas para color. El impresor comenzará el tiraje por la plancha reservada a las partes amarillas, teniendo cuidado, antes de retirar la prueba de perforar el papel con una aguja en el lugar de las marcas. Llevará esta misma hoja sobre la plancha del rojo, fijándola con dos agujas que atravesarán los agujeros del papel y las marcas de la segunda plancha. Así hará también con las planchas del azul y luego del



Debido a que la solución de azúcar se aplica a la plancha con pincel permite lograr soluciones más espontáneas. Pablo Picasso (1881-1973), la Cierva, aguatinta al azúcar.

negro que se saca siempre al final. Se reconstruye el modelo original por superposición de colores.

A la muñeca

Inventado en el siglo XVIII, el procedimiento de producción de la plancha es más simple pero el de tiraje es más largo. Se reserva una primera plancha para el rasgo y las mediatintas, una segunda plancha sirve para todo el color. Esta última plancha enteramente grabada al aguatinta, se cubre por orden en tintas de colores diferentes. El tono se extiende con pinceles, pequeñas almohadillas, muñecas de muselina (una por tono, cada plancha puede llevar 10, 20 o más), sobre la parte graneada que retendrá la tinta, se limpia y se suaviza con el dedo. Cuando está totalmente pintada como un cuadro, el impresor saca una prueba. La superposición de la plancha tallada y de los valores de negro se hace al final. La prueba se obtiene en dos y hasta tres pasos por prensa.

Grabado al azúcar

Esta variante, es un interesante auxiliar con el que se consiguen bellas calidades.

Instrumentos y forma de trabajo

Sobre una plancha preparada a la resina se reservan (con una mezcla semifluida de azúcar y tinta china negra aplicada a pincel o pluma) las partes que se desea atacar con el ácido. Una vez efectuada esta operación y seca la mezcla, se aplica barniz a toda la plancha en una capa fluida y uniforme, cuando haya secado se sumerge la placa en agua. Después de un rato, las partes reservadas con azúcar se reblandecen, se hinchan y hacen saltar el barniz cubriente, dejando al descubierto el metal por donde atacará el ácido.

Otra posibilidad de esta técnica es el aceite de oliva, con él se pintan las partes que se desean atacar y se espolvorean a continuación con flor de azufre hasta cubrir la plancha con una capa muy fina. El aceite, el azufre y el cobre forman un compuesto (sulfuro de cobre) que ataca al metal con un punteado, consiguiendo grises de gran delicadeza. Este procedimiento **solo es válido para trabajar con cobre**. Si se ataca directamente con ácido fuerte aplicado a pincel una plancha de cobre, cinc u otro metal se producirán interesantes calidades de fino graneado pero existe el inconveniente de la falta de control en la acción corrosiva que puede producir resultados irregulares. Como técnica auxiliar suele ofrecer buenos resultados, también pueden efectuarse reservas directas con barniz de retoque aplicado a pincel, con lo que se posibilita dejar áreas descubiertas. Estos mordidos se acostumbran para conseguir efectos de relieve, por lo que se recomienda utilizar un baño más potente (al 15 o 20%) que se debe vigilar para que no haga saltar el barniz cubriente.



Aguatinta al azúcar: se elabora una solución con azúcar, tinta, jabón en polvo y goma arábica agitando bien y con ella se pinta la plancha, se cubre con barniz y se deja secar, se sumerge en agua caliente y se frota suavemente con pincel ayudando a disolver el azúcar y descubriendo la superficie de la plancha, se seca la plancha y se graban las zonas de metal desnudo.



Artistas

Algunos de los artistas que aplicaron esta técnica, fueron: **Francisco de Goya** (*Capricho: Nadie se conoce*), **Picasso** (*Minotauro descubriendo a una mujer*, de la Suite Vollard, Aguafuerte y resina, *Corrida II*, reservas al azúcar), Chillida (*Gran Modulación*), Lasansky (*Young Lady* resinas y aguafuerte), D. Allsop (*Composición*), Shida-Pin-Liao (*Festival of Mond*), Bremer (*Kontakt mit Mercur*, aguafuerte y resinas a cinco colores), Capuletti (*Trois femmes au moulins*, aguafuerte y resinas), Bellmer (*Poupée*, aguafuerte y buril).

2.2.1.2.2.4. TIZA SOBRE ASFALTO FOTOSENSIBLE

En algunos grabados se explota la propiedad que tiene el betún de Judea para hacerse insoluble en trementina tras una exposición a la luz. Se comienza por disolver el betún en trementina francesa y aplicarlo sobre una placa metálica con un largo pincel flexible: la capa debe ser totalmente uniforme y delgada para tener un solo tono pardo – amarillo, sobre ella se dibuja a tiza litográfica o a lápiz negro de fotógrafo, bajo una luz débil natural o preferentemente artificial; terminado el dibujo, se expone la plancha directamente a los rayos solares (se requieren de dos a tres horas para que la reacción sea completa). El dibujo negro representa el papel del negativo, allí donde el asfalto no está iluminado sus propiedades no cambian, sin embargo, fuera del dibujo es insoluble en esencia de trementina. Con una muñequilla de algodón empapada en esta sustancia se puede lavar la capa de betún que recubre el dibujo y se descarna el metal. Se granea la placa como para aguainta y se procede al mordido. Una vez que el dibujo se ha ahondado suficientemente, se sumerge la placa durante una hora en una cubeta con petróleo, así el betún se ablanda bastante como para permitir que se le retire sin dificultad.

Para determinar el tiempo correcto de exposición se puede aclarar, al mismo tiempo que el dibujo principal, una placa de prueba con un dibujo ejecutado de la misma forma y sobre la que se realizarán pruebas de solubilidad del betún aclarado. Para la exposición puede utilizarse la radiación de una lámpara de arco, ya que actúa de forma más eficiente que la luz solar, mientras que el dibujo puede ejecutarse sobre un soporte diferente a la plancha, sobre material transparente (nylon, vidrio esmerilado, etc.) y así se evita tener que invertirlo.

2.2.1.3. PROCEDIMIENTOS COMPLEMENTARIOS

La estampación del huecograbado casi no ha sufrido variaciones desde su aparición, lo que si ha variado es la forma de tratar la plancha. Las técnicas como el aguafuerte, el buril, las resinas se tratan con gran libertad, los soportes se han enriquecido, además de planchas metálicas se utilizan el celuloide y el plástico rígido, etc. En el barniz blando se



han introducido innovaciones en cuanto a la calidad y variedad de los objetos utilizados por su textura, que puede ser utilizada una sola vez o barnizada varias veces y repetir el mordido, aunque el riesgo que se corre es el de recargar demasiado la composición.

Procedimiento Fotomecánico

Un proceso parecido al *collage* en la pintura consiste en grabar fotomecánicamente parte de la plancha utilizando una técnica clásica.

Artistas

Algunos de los grabadores que han empleado esta técnica son: James L. Steg (*Imagen*, técnica mixta de fotograbado e intaglio), Kitag (*The flood of Layman*, Técnica mixta), Rauschemberg

Aguafuerte Con Reservas

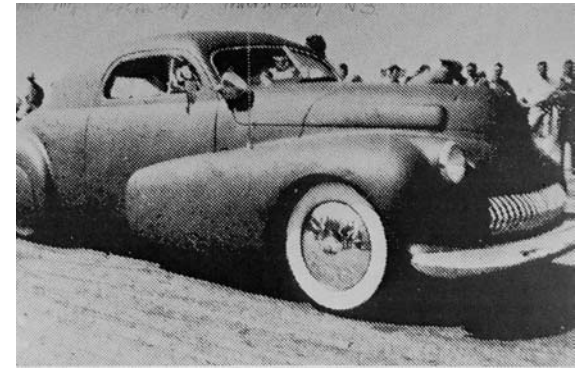
Existe un número determinado de técnicas secundarias que permiten obtener un dibujo lineal granoso o un dibujo negativo blanco sobre las zonas en “*degradé*” de la aguatinta. Excepcionalmente se pueden aplicar de forma independiente y proporcionar medios originales de expresión. Se basan en dos principios: o se dibuja bajo el barniz (y se evita que se adhiera a la plancha para eliminarlo con facilidad antes del mordido) o sobre el barniz, con un producto que puede disolverlo.

Grabado a la tinta

Se mezcla tinta de estilográfica con una solución espesa de goma arábica adicionada con unas gotas de glicerina, se aplica a pluma o pincel sobre una plancha bien decapada. Una vez seco, el dibujo debe estar ligeramente brillante y no desconcharse. Las correcciones se realizan con el rascador. La plancha se recubre con solución de colofonia en alcohol (es decir, *barniz friable*) aplicada con pincel o vertida directamente del frasco. Cuando el barniz este seco, se lava el dibujo con agua utilizando una muñequilla de guata o un pincel suave. Si el dibujo solo posee trazos finos, se puede proceder al mordido pero si son más gruesos o presenta superficies, se granea la superficie como para aguatinta, o bien, se muerde una vez (o varias) para modular la profundidad de los trazos de barniz de asfalto para recubrir. El grosor del grano depende del carácter y la escala del dibujo.

Grabado positivo a la Témpera

Un dibujo granoso a la pluma o pincel se adapta bien con los “*degradés*” de la aguatinta. Para realizarlo, se utiliza una témpera muy diluida sobre una plancha totalmente



Colin Self, *Poder y Belleza No.3, Coche* (1968) fotograbado.



desengrasada, como en el caso del grabado a la tinta. Cuando se ha secado la pintura, se aplica con rodillo una capa fina de barniz duro, después se coloca la plancha en un baño de agua templada, unos 15 min. Más tarde, se puede eliminar la pintura diluida con una muñequilla de algodón, operación que también retira el barniz de la placa en la zona del dibujo y descarna el metal. Una vez seca la plancha, se espolvorea con betún, se cuece en un hornillo para obtener la aguainta. Tras el mordido, se lava el betún con benzol.

Grabado negativo a la Tinta

Un dibujo lineal positivo, grabado por ejemplo, en barniz duro, puede completarse con un dibujo negativo, blanco sobre fondo de aguainta oscuro. La plancha se recubre con una capa uniforme de una solución de tinta, goma arábiga y alcohol desnaturalizado y tras el secado, se graba el dibujo en este baño con una aguja roma o ruleta. El dibujo acabado se cubre con una fina capa de *barniz friable* y el baño inferior de tinta se elimina con un pincel bajo el grifo. En este caso, sobre la plancha solo se conserva el dibujo grabado, recubierto de barniz friable. Se granea como anteriormente, antes de morderlo con el ácido.

Grabado negativo a la Tinta China

Una pluma empapada en tinta china común permite ejecutar fácilmente un dibujo negativo sobre una zona en medios tonos de una plancha totalmente desengrasada. Una vez que el dibujo esté seco, se cubre con polvos de resina y se cuece, tras el mordido simple o múltiple, se elimina el grano con benzol y la tinta china con alcohol. En los lugares dibujados la tinta china no permite que el ácido ataque el metal de la plancha.

Grabado negativo a la Tiza

Un dibujo sobre barniz blando o realizado según la técnica de desbarnizado progresivo puede completarse con un dibujo negativo en medios tonos con tiza sobre una superficie con aguainta oscura. Se dibuja con tiza litográfica (preferiblemente tiza blanda porque resiste mejor el ácido) sobre una plancha graneada con colofonia aquellas zonas que deben permanecer blancas. A continuación, se muerde como de costumbre: las partículas de tiza grasa retenidas en los intersticios del grano protegen el metal contra la acción del ácido.

Grabado al óleo

El dibujo se realiza con pincel sobre una plancha cubierta de un barniz duro no ennegrecido y se trabaja con una mezcla de aceite de oliva y negro de humo. El aceite ataca el barniz en la zona del dibujo, este barniz reblandecido se elimina al mismo tiempo con



Richard Hamilton, *Retrato del artista por Francis Bacon* (1970), fotografía polaroid transformada en colotipo, serigrafiada y trabajada manualmente.



un trapo fino, descarnando el metal. El dibujo terminado se granea como para aguainta y luego se graba con ácido. Otro método consiste en empapar totalmente de aceite común una hoja de papel de estructura fina con el boceto de dibujo (debe eliminarse el exceso de aceite a cada lado). Se coloca este papel sobre la plancha cubierta con barniz duro y se fija con chinchetas sobre un tablero de dibujo. Se repasa el boceto con un lápiz de mina dura, se aplica el aceite del papel sobre el barniz en el lugar de los trazos (procurando no tocar otras zonas del papel). Se descubre la plancha y al cabo de algunos minutos se limpia enérgicamente el barniz del dibujo. Tras aplicar un grano de aguainta, se graba.

Aguafuerte con Lavis

El lavis puede ocuparse como técnica complementaria para enriquecer un medio tono, un dibujo lineal simple (grabado sobre barniz duro, friable, blando, etc.).

Barniz azucarado

Antes del final del mordido del dibujo lineal, se aplica un “barniz azucarado”, que contiene 1 parte de azúcar, 1 parte de jabón, 10 partes de agua o 100 cm³ de solución acuosa de dextrina con 5 cm³ de glicerina, en los lugares en los que se desea obtener los medios tonos. Esta solución se aplica como aguada a pincel y se recubre con polvos finos de esmeril, se elimina el excedente con un golpe ligero. Sobre la plancha se coloca una hoja de papel lisa y se prensa. Los granos de esmeril perforan el barniz (duro, blando o friable) hasta el metal y forman un grano fino en los lugares tratados. Se lava con agua el barniz pegajoso y el esmeril y se termina el mordido de la plancha. Este método permite obtener toda una gama de “degradés”: tras el prensado, se lava el barniz azucarado y a continuación se aplica una nueva capa en los lugares que deben quedar más oscuros. Se espolvorea nuevamente con esmeril, se vuelve a prensar, etc.

Lavis sobre cobre con pasta mordiente

Sobre una placa de vidrio se mezclan con espátula flor de azufre y aceite de oliva hasta obtener una pasta con la que se puede pintar a pincel sobre una plancha de cobre. Cuando se calienta la plancha, el azufre ataca con fuerza el metal y ahueca la superficie con un grano cuya profundidad depende del grosor de la pasta aplicada. Sin embargo, el grano obtenido es relativamente blando y no soporta muchas tiradas.

Lavis sobre cinc

El efecto del lavis se puede conseguir sobre una placa de cinc que presente un grabado lineal al aguafuerte si después de quitarle el barniz se le aplica un mordiente



Richard Hamilton, *Las Meninas* de Pablo Picasso (1973), combinación de aguafuerte, aguainta, y grabado.

suave. Por ejemplo, una solución de sulfato de cobre y clorato de potasio (2/1) en agua. Se empieza por granear la plancha como para aguainta, las partes lavadas se ennegrecen rápidamente, ahuecándose (de vez en cuando se debe lavar la plancha con agua y aplicarle solución fresca).

Lavis al óleo

Si se ataca la plancha a través de una capa de pintura al óleo en tubo (blanco de cinc o titanio) se obtiene una coloración irregular de gran superficie o medio tono suplementario en un dibujo lineal. El mordiente penetra hasta el metal por los intersticios de la pintura fresca y produce una degradación tonal relacionada inversamente con la densidad del color. Para obtener un grano regularmente gris y fino se puede extender una capa de pintura con rodillo y añadir un suplemento de color con brocha sobre las zonas que deben permanecer blancas. La brocha debe manejarse con mucha suavidad, sacando partido de que las cerdas atraviesan la pintura hasta el metal en algunos lugares. Estos efectos aparecerán tras el mordido en el tratamiento de medio tono. Como la capa de blanco no soporta un mordido demasiado intenso, para obtener los tonos más vivos será necesario trabajar sobre una plancha graneada, como única forma de obtener un “degradé” descompuesto en puntos minúsculos. La estructura graneada tiene la ventaja de revalorar el tratamiento a pincel.

Lavis negativo

Se utilizan polvos de colofonia (de la caja de grano) aplicados con pincel para acuarela empapado en agua sobre la plancha cubierta por grano de aguainta, en donde se desea cuidar los blancos. Los granos de colofonia flotan en las gotas de agua y se depositan en forma irregular entre los granos ya pegados. Se deja secar la plancha y se elimina el exceso de colofonia con un pincel seco. A partir de ese momento, se puede predecir su resultado, ya que los polvos claros permiten apreciar las luces de la prueba. A continuación se calienta la plancha para cocer la nueva colofonia y se muerde con ácido.

Lavis al ácido

Utiliza una plancha de cobre o cinc graneada como para aguainta y se trata con las sustancias ya mencionadas o directamente con ácido nítrico o solución de percloruro de hierro en concentración superior. El ácido tiene un efecto muy cáustico y debe aplicarse con pincel de fibra de vidrio; para evitar que se corra, para hacerla un poco más espesa se añade una solución de goma arábiga. De vez en cuando se interrumpe el trabajo, se enjuaga la plancha con agua corriente y se controla con lupa el mordido antes de retomar



La italiana de Pablo Picasso (1891-1973) se observa que Picasso trabajó a mano una plancha de fotolito, adaptando la obra de otro artista y añadiendo sus propias figuras características a la imagen original.

el lavis a pincel. Se considera una técnica autónoma si no se combina con otros métodos lineales.

2.2.1.3.1. HELIOGRABADO

Es una técnica basada en el principio de la insolubilidad en agua de una gelatina cromada tras su exposición a la luz (Fox Talbot, 1852). Constituye la transición entre la aguatinta y los procedimientos modernos del fotograbado. El pintor checo **Karel Klíč** (1841-1926) tuvo el mérito de perfeccionar esta técnica cuando intentaba inventar un procedimiento para transferir y grabar en una placa metálica una fotografía con medios tonos. Sus primeros heliograbados datan de 1878 y le proporcionaron un gran número de premios y recompensas. A partir de 1889, Klíč prosiguió sus investigaciones en Inglaterra. En 1891 resolvió el problema del reporte de la tinta tipográfica de la placa sobre papel mediante un rodillo de acero, lo que permitió sustituir la clásica prensa de talla dulce por una prensa mecánica con mayores cualidades. En 1895, sustituyó una rejilla para imprimir en hueco con grano de resina, que se ocupaba hasta entonces, (contrariamente a la red autotípica formada por puntos de diferentes tamaños, esta rejilla se compone de cuadrados de diferente intensidad y de una red lineal blanca). Esto le permitió reproducir la rejilla y el negativo de contacto no directamente sobre la plancha, sino sobre un papel pigmentado (gelatinado), desde el que lo transfería sobre la plancha con un rodillo de reporte antes de someterlo a un baño de ácido. Estas técnicas conforman la base de los procesos de rotograbado modernos.

La técnica de trabajo original funciona así: con betún de Judea se espolvorea una plancha de cobre en la caja de grano como para aguatinta, sobre toda la superficie se vierte una capa de gelatina sensibilizada a la luz con bicromato de potasio. Una vez seca esta capa se reproduce en ella (con luz de sol o artificial) un dibujo manual ejecutado sobre papel fino y transparente (o hecho transparente aceitándolo) o un negativo fotográfico y se revela esta copia con agua tibia. Las partes oscuras del dibujo se disuelven en el agua, las partes descarnadas del metal se muerden una tras otra con una solución de percloruro de hierro (de 32° a 42° Bé) El dibujo en hueco se pasa a tinta tipográfica y se tira en prensa de talla dulce.

2.2.1.4. PROCEDIMIENTOS COMBINADOS

Cada una de las técnicas reseñadas ofrece ricas e interesantes posibilidades a la expresión artística empleándolas en forma independiente, pero al mezclarse incrementan la cantidad de posibilidades y resultados que puede conseguir el grabador para conseguir



Ruedas encajadas de Michael Rothestein (1908-¿) Impresión con linóleo y metal en relieve, con insertos de fotolito.



lo que desea. En escasas ocasiones se requiere aplicar varias técnicas diferentes, ya que si se aplican demasiadas la plancha puede perder frescura y volverse muy recargada. Las asociaciones más frecuentes incluyen: buril y barniz duro, buril y punta seca, punta seca y manera de lápiz, barniz duro y aguatina, barniz friable y aguatina, reserva positiva y aguatina, punta seca y aguatina, barniz blando y reserva negativa a la tiza, aguatina raspada y lavis al óleo, etc.

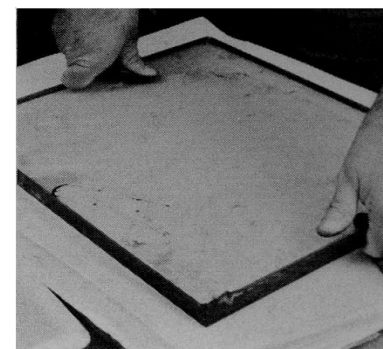
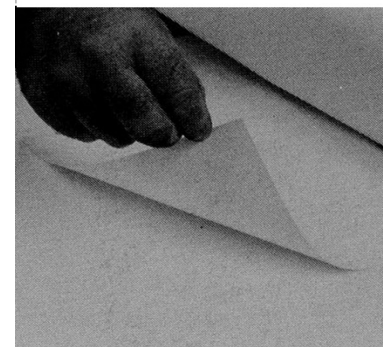
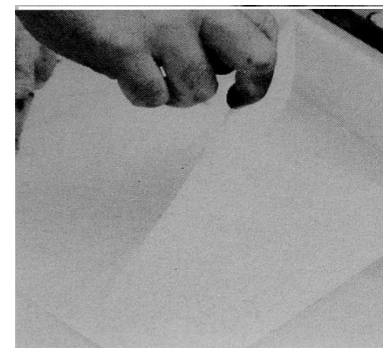
Técnica Combinada

Lo más común es combinar diferentes técnicas en hueco o en relieve entre sí, pero algunas técnicas especiales asocian a partes iguales un dibujo en hueco y uno en relieve. Un ejemplo sencillo es una impresión en dos colores realizada con una sola plancha grabada: el dibujo grabado en la plancha por una de las técnicas de talla dulce de color oscuro y a continuación se limpia perfectamente la plancha. Sobre la superficie levantada de la plancha se aplica una tinta tipográfica de color claro con una muñequilla o rodillo. Se puede repartir al revés los colores y las tonalidades.

Otra modalidad llamada de la misma forma, consiste en una plancha de talla dulce cuyo motivo ha sido realizado sin cortar el metal con él. Los elementos impresores se crean uniendo o ensamblando diversos materiales en la superficie de la plancha, de la misma forma que para imprimir objetos (tal y como se realiza para la talla de ahorro). Sin embargo, no solo se entintan los relieves sino todos los huecos y puntos de contacto con los elementos de la plancha cubiertos con tinta. A continuación se limpia la tinta de los relieves, que se impregnan con otro color. Generalmente se utiliza una laca nitrocelulósica de secado rápido que sirve de base y de aglutinante para las estructuras creadas. Esta laca puede extenderse en estado líquido, se puede dibujar a través de ella antes de que seque por completo, se puede quemar, enterrar objetos en ella, enarenarla, espolvorearla de limaduras, etc. Su aspecto característico hace que a veces se le llame también “grabado estructural”.

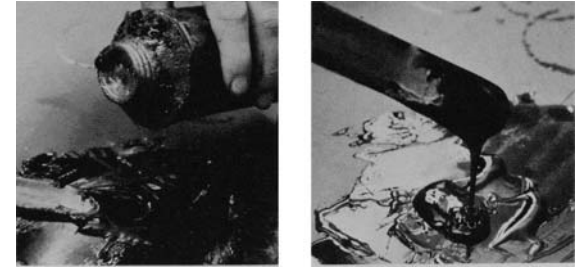
Impresión en Seco o Gofrado

La impresión en relieve, con tinta o en seco es una técnica especial que utiliza al mismo tiempo los huecos y las partes en relieve de la plancha. Técnicamente deriva del aguafuerte. En este caso, la plancha es mordida a determinada profundidad, aunque la prueba ya no solo presenta una tinta que cubre los relieves sino que también posee un gofrado característico debido a que el papel se amolda a las formas bajo la enorme presión de la prensa.



Impresión en hueco: preparación del papel para la impresión, se remoja en una tina con agua (dependiendo el tiempo de su grosor) y después eliminando el exceso de agua.

Esta técnica acerca al grabado a la calidad del bajorelieve, en una exageración de los valores táctiles que le caracterizan. Para esta técnica se graba en masa la plancha, no en línea, por medio de mordidas de ácido muy fuertes que producen un bajorelieve que al pasar por la prensa a gran presión producirá en el papel el altorelieve correspondiente. El papel empleado deberá tener mucho cuerpo, poco encolado y estar humedecido profundamente. En general, la estampación en seco no se hace sola, sino combinada con otras técnicas que se imprimen primero y finalmente se da el acabado de relieve o gofrado. La plancha debe ser bastante gruesa, el dibujo presenta un carácter relativamente plano y se ejecuta a pincel y con barniz para recubrir. La plancha permanece sumergida en el baño de ácido durante horas o días enteros. De vez en cuando se debe proteger con barniz los laterales del relieve para que no se erosionen. La tirada se realiza sobre papel grueso y sólido húmedo y con más paños que de costumbre.



Entintado de la placa: Se coloca la tinta de imprimir o el pigmento en polvo en una piedra o vidrio y se añaden unas gotas de aceite de linaza, se mezcla con espátula hasta que la tinta fluya lenta y suavemente.

Algunas estampas realizadas mediante un trabajo de escultura también utilizan estos efectos de relieve. En ese caso, la plancha metálica se trabaja con martillo, se perfora con objetos puntiagudos, se dobla, se surca y con frecuencia se corta en formas irregulares. Durante la impresión, el papel se amolda a las formas y relieves del metal, en ocasiones se subrayan con tinta. Si en vez de reservar la plancha por medio de barniz se hace con tintas grasas, lápiz litográfico o barras de cera se consiguen calidades muy interesantes. El ácido a emplear debe ser débil y de mordido lento para respetar la impermeabilidad conseguida.

Artistas

Algunos grabadores que han ocupado esta técnicas son: **A. Tapiés** (*Affiche avant la lettre*), Lucio Fontana (*Concetto spaciale Nr.1*) y Pizza, Atelier 17. Clavé (*Guantes y objetos*), M. Rubio (*Cúpula 1*), Hwang.

Procedimiento a la sal

La plancha puede o no estar grabada pero debe estar perfectamente pulida y limpia. Se cubre con barniz menos secante que los corrientes que puede comprarse o hacerse con esta fórmula: 120 grs. de cera virgen, 120 grs. de colofonia, 60 grs. de pez de Borgoña, 30 grs. de asfalto, 30 grs. de vaselina, este barniz se extiende en gran cantidad en la plancha ligeramente más caliente de lo normal. Con un tamiz se espolvorea encima sal marina secada al horno o en un recipiente de tierra sin barnizar, cubriendo toda la superficie de la plancha con exceso, luego se sacude para eliminar las partículas no adheridas y se pone nuevamente al fuego para recocer el barniz, se deja enfriar un poco y se sumerge en



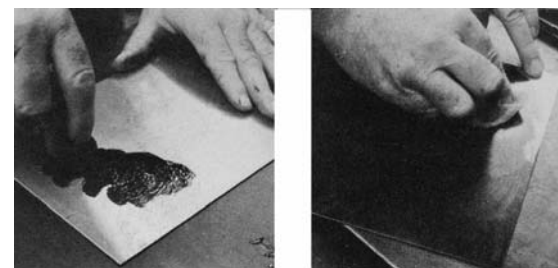
agua a temperatura normal que se renueva varias veces. La sal se disuelve y el sitio que ocupaba deja el cobre al descubierto, solo falta hacer la reserva y los mordidos como ya se ha explicado. La sal se sustituye con mejores resultados por una mezcla de 50 grs. de sal amoníaco, 25 grs. salitre y 25 grs. bórax, o por la siguiente: 30 grs. de bicarbonato de sosa, 30 grs. de sal marina, 30 grs. de sulfato de sosa y 10 grs. de sal amoníaco. En ambos casos, todos los ingredientes deben pulverizarse juntos en un mortero hasta reducirlos a polvo impalpable, para obtener mejores resultados finales.

Una variante de procedimiento general es la siguiente: la plancha perfectamente limpia y grabada o no, se cubre con barniz de bola y haciendo contacto con él se pone papel de lija colocándolo con precaución para que solo descansa y no se mueva. En esta disposición se prensa pasándolo por el tórculo o cualquier otro medio que lo presione. Luego se levanta el papel perpendicularmente, perforando una huella de puntitos en el barniz, dejando al descubierto el metal. Después se puede hacer la reserva y el mordido como es habitual. Si se considerara insuficiente se puede repetir la aplicación y el prensado del papel antes del mordido, pero cambiándolo de posición al colocarlo, para que los granos no coincidan con las huellas anteriores. También se pueden utilizar papeles de distinto grosor de acuerdo al graneado que se desee obtener, pero se recomienda más el fino porque el otro produce resultados muy bastos.

A modo de lápiz

Para imitar el trazo de lápiz (que no se puede lograr con los procedimientos hasta ahora reseñados) se puede utilizar el procedimiento inventado por un grabador de Nancy, apellidado **Francois** (1740), sistema perfeccionado por **Dumarteau** y aplicado con gran maestría por el excepcional aguafuertista **Francisco Boucher**. Se utiliza una **ruleta**, que es un instrumento consistente en una ruedita o rodajita que en la superficie tiene talladas puntiagudas asperidades y que gira alrededor de una varilla cilíndrica, ligeramente curvada en su extensión, que se inserta en un mango también cilíndrico. Se pasea apoyada sobre la plancha y deja una huella que al estamparse produce el efecto de un trazo de lápiz. Para obtener una mayor variedad de efectos se utilizan diversas ruletas de distintos anchos y punteados o se recurre a puntas divididas en partes desiguales. Se trabaja sobre el metal desnudo o recubierto de barniz, antes de someterlo a la acción del mordiente. Así puede usarse la ruleta para sombrear, como auxiliar del aguafuerte.

Una vez reconocidas las formas de preparación de las planchas, se procede a la explicación de la segunda parte del proceso.



Se calienta la placa y se aplica la tinta con una almohadilla, se aplica la tinta con movimientos circulares, introduciéndola en los surcos.



2.2.1.5. PROCEDIMIENTOS DE ESTAMPACIÓN⁴⁷

Como se ha comentado anteriormente, el arte del grabado se compone de dos partes igualmente importantes, por un lado el trabajo y preparación de la plancha y por el otro la estampación. Previo a esta etapa será necesario preparar las condiciones que albergarán a la placa sobre la cama, así como el papel para posteriormente realizar la impresión.

Preparación y registro de papel

La impresión de color puede realizarse de varias formas, cuando se tira un color tras otro, se puede proceder de la siguiente forma: sobre la tabla móvil de la prensa se coloca una gran hoja de papel grueso (cartulina fiesta, marquilla o bristol⁴⁸), en cuyo centro se sitúa la primera plancha entintada, marcando su lugar exacto con un lápiz (en una cartulina especial para albergar placas específicas el área marcada puede ser cortada en caso necesario para permitir su colocación). Antes de entintar las placas para la impresión se puede medir el papel para marcar el registro definitivo que tendrá, medirlo y cortar el sobrante (esto suele hacerse en forma manual, doblando y cortando para dar una apariencia menos rígida que si se hiciera con una cuchilla afilada).

Debido a la consistencia de la tinta (de naturaleza viscosa o aceitosa es necesario humedecer el papel, por lo que se sumerge en agua durante algunos minutos para posteriormente colocarlo entre papeles secantes y así obtener el grado de humedad requerido para que quede la tinta en la plancha.

Preparación de la Tinta⁴⁹

La tinta que se utiliza para la impresión de las pruebas de estado y las ediciones en huecograbado es de consistencia viscosa y por lo general viene en latas de kilo aunque también se puede conseguir en tubo (se puede utilizar óleo con buenos resultados), Para extraer la tinta de la lata debe utilizarse una espátula cuidando de no dejar huecos en ella porque formarían grumos o natas en su interior, por lo que debe procederse como cuando se extrae mantequilla, deslizando la espátula por la superficie de la tinta para recoger la necesaria para posteriormente cubrirla con papel encerado que regularmente trae. Una vez depositada la tinta sobre un vidrio o piedra deberá calentarse revolviéndose con la espátula hasta suavizar su consistencia.

Entintado de la plancha⁵⁰

Una vez preparada la tinta y limpiada la plancha de toda clase de residuos (goma laca, barniz, betún, etc.) se procede al entintado con una muñeca de manta, con



Se procede al desentrapado en que se limpia la placa para quitar el exceso de tinta de la superficie

⁴⁷ Con la finalidad de no ser demasiado repetitivo se omiten en esta parte algunos aspectos referentes a las características del papel o las tintas que se revisarán en otros apartados de la tesis.

⁴⁸ **López Padilla Gerardo**. Programa de Trabajo del Taller de Huecograbado de la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM. ENAP, México, 2007, p. 25.

⁴⁹ **López Padilla Gerardo**, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁰ *Idem*.



la cual se introduce la tinta en los huecos de la plancha asegurándose de cubrir toda la superficie.

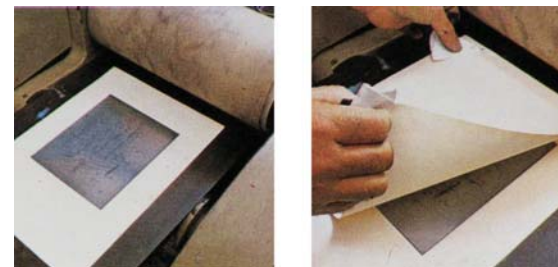
Entrapado

Relativamente reciente, (ya que hay artistas que consideran a la técnica un tabú intangible e invariable pero el trabajo de este tipo de experimentaciones produce resultados que han enriquecido al grabado), el entrapado es un medio de obtener valoraciones de claroscuro más o menos desvanecidas para fines plásticos, decorativos o expresivos, sin recurrir a trabajos rayados, ni al lavado, al aguatinta o cualquier otro proceso o recurso similar. El trabajo para producirlo debe repetirse para cada estampación, y como es imposible hacerlo exactamente, aunque sus efectos sean semejantes las pruebas resultantes serán distintas. Se realiza sobre planchas grabadas o al aguafuerte, sin aditamento de otros trabajos conducentes a la obtención de medios tonos o rayados. Cubierta la placa por completo de tinta –como para estampación pura– se le quita el exceso en aquellas partes que deban quedar blancas por completo. Esto se realiza con trapos blandos de textura gruesa o fina según el graneado que se desee obtener. Dobladas como almohadilla o muñeca se golpean sobre el resto de tinta para distribuirla, esparcirla o esfumarla de acuerdo con el resultado que se persiga. Si la cantidad de tinta es excesiva para el tono que se desea obtener, se renueva con el trapo con que se golpea, también se hace así para los esfumados delicados, aunque no se recomienda aplicar cantidad excesiva de tinta por que la estampa resulta pesada y falta de transparencia. El entrapado puede hacerse también después de quitar por completo de la superficie de la plancha la tinta sobrante, depositando la necesaria sobre el tejido que se utilice para extenderla e igualarla. Si se desea puede aplicarse tinta de diferentes colores en las tallas. Durante todo este proceso la plancha deberá mantenerse suavemente caliente y su estampación en el tórculo se realiza de la forma ya descrita.

Cuando se ha trabajado la plancha con cualquiera de las técnicas anteriormente descritas, se debe realizar lo que se conoce como ***prueba de estado*** para examinar en la impresión el resultado de lo que se ha estado grabando.

Estampación

Una vez preparados los elementos (la plancha entintada y desentrapada, el papel de impresión húmedo, la cama de cartulina gruesa con los cortes y registros) se procede a llevar a cabo la impresión de la prueba, colocando inicialmente la cama sobre la platina del tórculo o prensa, después se coloca la plancha sobre la cama y el papel sobre la plancha



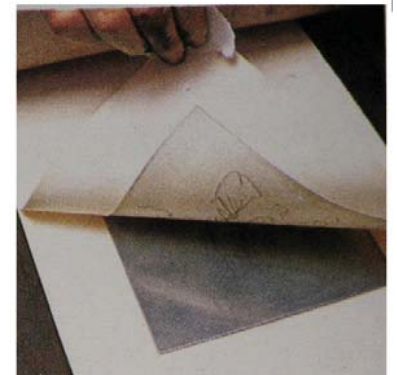
Impresión: se coloca la placa sobre la cama en el tórculo y encima el papel húmedo, se levanta el papel con una protección (un trozo de papel doblado) para no mancharlo.

⁵¹ López Padilla, Gerardo, *op. cit.*, p. 27.

cuidando que coincidan con los registros, después se coloca un papel delgado sobre el papel de impresión, el fieltro sobre este y se verifica la presión del tórculo para entonces proceder a imprimir la prueba. Se aplica presión sobre el papel húmedo con los paños y se prensa hasta que la plancha haya pasado al otro lado (los extremos de las dos hojas y de los paños deben quedar bajo presión). Una vez realizada la impresión se levantan, retiran o se doblan sobre el cilindro superior el paño y el papel delgado y se procede a desprender de la plancha el papel en el que se ha impreso la copia en forma lenta y cuidadosa para que el papel no se deforme ni se rompa. Cada vez que se realice una copia deberá repetirse paso a paso el mismo proceso⁵¹. Para impresiones con varias planchas una vez impresa la primera, se sustituye por la siguiente, que se coloca exactamente en las mismas marcas; se desenvuelven el papel y el paño a su lugar de origen y se vuelve a pasar la tabla al otro lado de los rodillos. Una vez que se hayan impreso todos los colores se separa la tabla para retirar la prueba terminada.

Si se trata de una tirada importante, conviene sustituir la hoja de papel inferior por una chapa fina de cinc, se marca el contorno de la plancha y se talla el dorso con un buril: las marcas de registro aparecen en relieve en ese lugar y permiten sujetar la placa situada entre ellas. Su gran ventaja es que se puede limpiar una vez que haya recibido la primera mancha de tinta, lo que frecuentemente es inevitable (cuando se dejan secar las pruebas entre cada color no se puede usar el mismo método). Los pasos en este caso son los siguientes: se vuelve a humedecer el papel que lleva la impresión del primer color y se coloca sobre el paño. Se sitúa la plancha siguiente ya entintada, exactamente en la cubeta que ha dejado la primera impresión. Se desliza una mano debajo del papel, con la otra se sujeta con fuerza la plancha y se invierte todo sobre la tabla de la prensa.

La estampación se ha visto constantemente enriquecida con nuevas posibilidades surgidas de la experimentación de los diferentes artistas a través del tiempo: por ejemplo, de una plancha grabada en hueco se pueden efectuar dos entintados, el tradicional, dejando la tinta en los surcos y limpiando la superficie (con ello se consigue un grabado en positivo) y otro si se entinta la superficie de la plancha con un rodillo duro, las incisiones quedarán limpias (y al estampar se obtendrá un grabado en negativo), ambos serían monocromos. Si se entinta la plancha en hueco y sobre la superficie limpia se pasa un rodillo con una tinta diferente, en el tiraje y con un solo pase de prensa se consigue una estampación a dos colores. También, se puede entintar la plancha en hueco, hacer el tiraje y seguidamente entintarla con el rodillo y volver a estampar el mismo papel haciendo coincidir lo más posible ambos registros. Si el registro fuera perfecto, la tinta en el hueco



Se coloca el fieltro, se revisa la presión y se pasa la placa por el tórculo.

coincidiría exactamente con los blancos dejados por la otra tinta (cosa casi imposible, ya que siempre quedan uno al lado del otro), el resultado es sorprendente, ya que la vibración óptica resultante produce un efecto de relieve muy interesante.

Artistas

Algunos grabadores que aplican estos procedimientos son: **Julián Trevelyan** (*Pueblo ruso*), **Isabel Pons**, **Lasansky**.

2.2.1.5.1. ESTAMPACIÓN DE TALLA DULCE EN COLOR

El grabado ha pasado de ser un arte mayormente monocromo a emplear el color cada vez más. Si bien consigue sus más bellos resultados en blanco y negro, en que la línea o mancha plana negra o medio tono contrastan con el blanco del papel, como tradicionalmente habían permanecido las características del grabado, últimamente se advierte un gusto por el grabado en color, probablemente porque en la decoración de interiores la estampa está reemplazando al cuadro. El dominio del grabado en color requiere de una asimilación total de las técnicas en blanco y negro, reforzada por un sentido refinado del color, de la armonía de las tonalidades y de los contrastes coloreados. El conjunto y mezcla de los colores exige ciertos conocimientos teóricos.

La mezcla de los colores puede efectuarse de dos maneras: por mezcla y homogeneización pigmentos opacos o por superposición de colores transparentes. La *cromotipia* en tres, (e incluso, en cuatro colores), aprovecha la superposición de tres colores primarios (con adición eventual de negro o gris neutro) y permite obtener todos los demás matices coloreados. Esta técnica puede aplicarse igualmente, en cierta medida, al grabado original. La cromotipia (realización de una estampa en color) puede ejecutarse mediante una o varias planchas, según diferentes procedimientos.

De preferencia se utiliza el cobre porque el cinc al contacto con algunos tintes claros como el amarillo adquieren un aspecto sucio. Se utilizan placas delgadas, cortadas y limadas en el torno para que tengan el mismo formato, ya que hay que obtener una perfecta superposición. Los bordes no se tallan en bisel, solo se redondean. Todas las técnicas básicas o auxiliares pueden utilizarse para dar forma definitiva al dibujo en color. La más frecuente, es asociar una técnica de grabado lineal (a punta sobre barniz duro, barniz blando, reserva positiva) con la técnica de las tonalidades de la aguatina. La armonía del tema procede de la acción directa de las tintas coloreadas preparadas sobre mármol o de la aplicación de la propiedad de las mezclas sustractivas de los colores transparentes superpuestos. Aunque el



grabado artístico se preste mal a una perfecta explotación de la tricromía o cuadricromía tal y como pueden aplicarse las técnicas de reproducción, se debe reducir el número de planchas empleadas sin empobrecer los efectos del color. Se sugiere realizar un boceto coloreado a la acuarela que permita determinar los resultados que se desea conseguir.

Con una plancha única:

- a) tras el aporte de colores individuales sobre los diferentes elementos constitutivos de la plancha (por ejemplo, el aguafuerte, grabado en madera de tipo japonés)
- b) entintado de la plancha con el color más claro y tirada de este color, efectuada la totalidad de la tirada, se pasa al segundo color y así sucesivamente hasta las partes más realzadas del motivo.

Con varias planchas, (utilizando una plancha por color):

- a) Una primera plancha se utiliza generalmente para la impresión del dibujo de trazo o dibujo principal negro, una segunda plancha permite bien la impresión de una mancha plana de fondo monocromo, bien la de un fondo matizado mediante un reparto de luces, que modelan el dibujo por medio de una tonalidad más clara, bien la de zonas multicolores o no (con entintado local con diferentes colores),
- b) Grabado en madera o litografía en claroscuro,
- c) Barniz blando (zieglerografía) en tres o cuatro colores, litografía a la tiza (técnicas de dibujo tonal que utilizan el principio de la síntesis sustractiva),
- d) Grabado en color en madera, linograbado (técnicas de dibujo mediante manchas planas que utilizan el principio de la síntesis sustractiva),
- e) Impresión de colores opacos claros sobre fondo de tonalidad oscura o sobre papel de color,
- f) Impresión en irisación (entintado del dibujo o de la superficie receptora de dos o más colores que se funden unos con otros y permiten obtener un efecto particular. (los colores se extienden paralelamente sobre la placa de entintado)



Impresión a color: Se pueden aplicar varios colores a la plancha usando diferentes tintas en cada sección o combinándolas sobre la misma.

Impresión en dos Colores

Es conveniente imprimir en dos colores, al menos mientras se obtiene mayor experiencia y dominio. El dibujo de trazo se realiza sobre una plancha por ejemplo, sobre barniz blando. Una vez que se tiene la plancha grabada, se imprime sobre papel de color natural (gris - verde). Se transfiere esta prueba (aún húmeda) a una segunda plancha pasándola por la prensa. Se pueden trabajar las luces a tiza blanca sobre papel de color que lleva la prueba de trazo, así se obtiene una guía que permite reproducir las mismas



luces sobre una segunda plancha, por ejemplo, mediante el método de la reserva negativa a tiza. A continuación, con el color del papel se tira la superficie tratada en aguainta con sus luces blancas y luego el dibujo de trazo con una tinta negra u ocre.

Se puede obtener un efecto similar mediante una tirada directa sobre papel de pruebas de color, en este caso, se utiliza la segunda plancha solo para tirar las luces, cuya forma se ha trabajado con ruleta por ejemplo, en un barniz friable al betún. Se adorna el dibujo grabado con blanco (eventualmente de un tono parecido al del papel) preparado con un blanco opaco tipográfico adicionado de blanco de titanio artístico al óleo.



En el desentrapado se procederá a integrar los colores de la manera deseada y se imprimirán.

Impresión Polícroma

Se transfiere la huella del dibujo de trazo sobre las planchas suplementarias (tantas como colores se vayan a emplear) y se tira sobre papel blanco y pintado a la acuarela. Este boceto permite delimitar sobre las planchas los lugares correspondientes a cada color mediante la utilización del barniz para recubrir al betún o mediante reserva al goache. Tras el graneado y la cocción del grano (como para la aguainta), se graban las planchas con ácido, diferenciando progresivamente la profundidad del mordido como para la impresión en blanco y negro. Si se desea aplicar colores claros se deben ahondar las planchas más profundamente que para colores oscuros.

Zieglerografía (Barniz blando en color)

Inventada por el grabador alemán **Walter Ziegler** (1859-1932) constituye una aplicación interesante del barniz blando al campo del aguafuerte en color. Este proceso permite realizar a la vez un dibujo original en color y separar sus componentes coloreados ante una impresión en hueco.

Se preparan tantas planchas como colores lleva la impresión y se recubren todas con barniz blando. Todas deben ser idénticas ya que es la única forma de superponerlas perfectamente. Sobre la plancha se fijan dos pequeños topes y un papel de dibujo granoso pero relativamente fino, clavado con chinchetas. Por un ángulo se desliza bajo el papel, contra los topes, una de las planchas cubiertas de barniz blando y se empieza a dibujar. Deben tenerse a mano los lápices o tizas de colores correspondientes a las tonalidades y número de tintas que se quieren utilizar (a cada lápiz de color le corresponde una plancha). Se puede ejecutar con libertad todo el dibujo en color sobre el papel con la condición de cambiar de plancha cada vez que se cambie de lápiz. Esta forma, a la vez sencilla y astuta, permite descomponer automáticamente el dibujo en sus constituyentes



coloreados, mientras que el papel proporciona el medio de controlar permanentemente el efecto final de los colores superpuestos. La impresión superpuesta de todas las planchas reproducirá de forma precisa el dibujo original a tiza o lápiz.

Como puede apreciarse en el desarrollo de este capítulo, la libertad en el trabajo con las técnicas nuevas, los nuevos hallazgos, materiales, etc. hacen del grabado un arte poco sometido a reglas rígidas y asfixiantes, sino un arte vivo y lleno de posibilidades, al cual cada día se incorporan nuevas opciones de experimentación a cargo de los nuevos artistas y grabadores amantes de este arte.

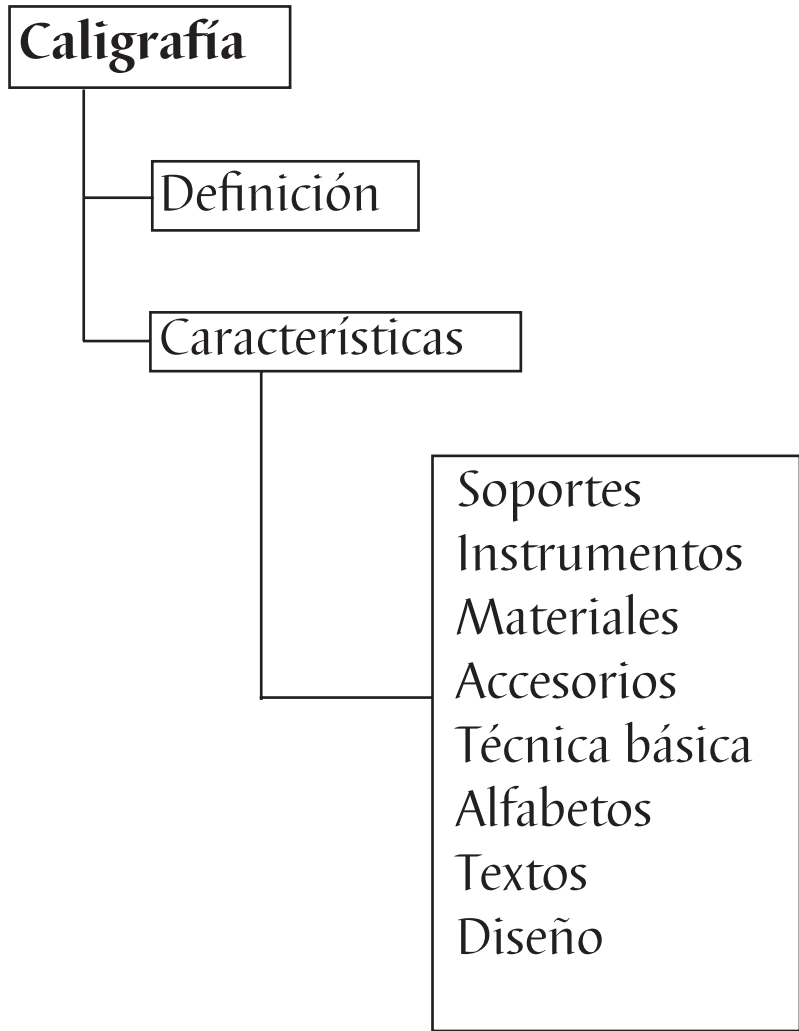
En este capítulo se presentó una visión panorámica sobre la disciplina que no pretende ser exhaustiva, sino solamente presentar una visión en la que se hagan comprensibles las aportaciones de diversos autores y creadores de estas técnicas que se encuentran un tanto diseminadas en diferentes publicaciones. El autor de este trabajo, en este sentido y hasta este momento no está inventando una técnica nueva, sino describiendo las ya existentes y ubicando los rasgos que definen a la técnica que empleará en el contexto general de las técnicas del grabado; enfatizando la trascendencia y delicadeza de este arte. Será en los últimos capítulos de este trabajo que se describirán específicamente los aspectos concernientes a sus propias opciones y variantes de experimentación con técnicas y materiales.

Vertical decorative flourish or calligraphic element.

Large calligraphic word, possibly "Spartano", written in a black, highly stylized script.

Small calligraphic element, possibly a stylized letter or symbol, shown in white on a black background.

ESQUEMA DE CONTENIDOS



INTRODUCCIÓN

“Cuando Lovecraft tenía 15 años se compró una máquina de escribir Remington con la que comenzó a escribir utilizando solo dos dedos, como casi todos los escritores. Conservó la máquina toda su vida pero no le gustaba usarla, prefería las plumas de calidad que se deslizaban sobre el papel y le permitían lograr su estilo fluido y rápido. Su letra amplia revela el carácter de alguien que ama la vida confortable y se muestra cordial, aunque ciertos perfiles filiformes reflejan astucia y un espíritu intrigante y otros rasgos que se externalizan con cierto radicalismo irreflexivo. En cualquier caso, odiaba la máquina de escribir como a todas las máquinas y como la causante de que se hubiera perdido la capacidad de leer la letra escrita a mano, como la suya que no todo mundo podía entender.”

Por tratarse de una de las técnicas expresivas seleccionadas para el desarrollo de este trabajo, en este capítulo se estudiarán los conceptos vinculados a la caligrafía, sus características y aplicaciones, específicamente las que podrían vincularse a las artes visuales y el diseño de libros de artista. Se enfatizarán especialmente los rasgos de gestualidad y expresividad que pueden percibirse en su trazo como parte de la aportación del artista que las produce.

3. DEFINICIÓN DE CALIGRAFÍA (DESDE UNA PERSPECTIVA CLÁSICA)

Se considera que esta palabra proviene del griego *Kalos*, cali (hermoso, bello de contemplar) y *graphia*, grafía (trazado, dibujo, escritura manual) y que significa **escritura hermosa, Arte o manera de escribir con belleza y gracia**¹. Aunque esta definición es ambigua ya que se puede aplicar lo mismo a elementos escritos, que a pintados o diseñados en dos o tres dimensiones. Se llama así a la actividad de trazar y también al producto de la misma.

Por ello, en este trabajo inicialmente se aplica la siguiente definición: **Caligrafía es el conjunto de letras escritas que dependen del flujo y ritmo de la pluma, pincel o instrumento de borde plano que se utiliza para su trazado, a diferencia de la rotulación dibujada o el diseño mecánico que tiene su base de formas compuestas**² (más adelante se retomarán diversos aspectos de la definición etimológica).

Sus rasgos principales son los siguientes:

1.1. CARACTERÍSTICAS³.

Para su producción se requiere una práctica constante, así como el uso de diferentes elementos⁴: los soportes, las herramientas, los medios, etc. Por considerar al



Aunque la tecnología digital ofrece un amplio abanico de posibilidades la calidad del trazo caligráfico es producto principalmente de la formación tradicional

¹ Rousselot, Ricardo “La caligrafía o el texto dibujado” en: Blanchard Gérard, *La Letra*, 2ª.ed. Ed. CEAC, Barcelona, 1990, p.49.

² Martin, Judy. *Guía completa de caligrafía*, p.8, en Juárez Hernández S., *La caligrafía como opción profesional y académica en la ENAP*, Tesis de Licenciatura, ENAP-UNAM, México, 1998, p.33.

³ En este trabajo se ha omitido intencionadamente el esbozo histórico de la escritura y la caligrafía en específico, por un lado debido a que su finalidad no se vincula con la producción de una monografía sobre el tema, por otro lado, se considera que se ha realizado ya esta indagación en investigación desarrollada con motivo de la tesis de Licenciatura que sirve como base y precedente a esta investigación, por ello con la finalidad de no presentar información demasiado repetitiva entre ambas obras que se complementan, se puede remitir al lector interesado en la consulta de ese y otros aspectos a revisar la obra citada: Juárez Hernández, S, *La Caligrafía como opción profesional y académica en la ENAP*, UNAM, México, 1998.

⁴ Decia E. Johnston que los componentes esenciales de la caligrafía son el instrumento, el medio y la superficie.



soporte uno de sus elementos básicos, se analizan a continuación sus características y diferentes tipos.

3.1.1. SOPORTE O SUSTRATO⁵

Se trata de las superficies en las que es factible plasmar el trazo de la caligrafía y que han sufrido una serie de transformaciones a través de la evolución de la comunicación escrita, la historia o la cultura, dependientes de circunstancias como la ubicación geográfica, el costo, la durabilidad, etc. Existen varios tipos pero la más importante es el papel, por ello se dedicará mayor atención a su revisión.

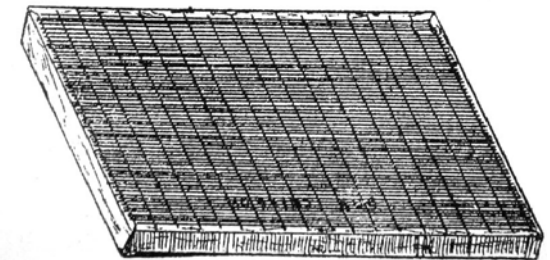
3.1.1.1. PAPEL⁶

Definición: Hoja delgada hecha con pasta de trapos molidos, pulpa de fibras vegetales, pajas, etc. Pliego o pedazo de esta hoja en blanco, manuscrito o impreso. Impreso que no llega a formar un libro⁷. Se distingue por los siguientes rasgos:

- **CARACTERÍSTICAS**

Su origen se atribuye a China aproximadamente en el año 107 d.C., su inventor fue T'sai Lun⁸, funcionario de la Corte en la dinastía Han. El cual se cree que aprovechó y difundió los procedimientos empleados por los artesanos de esa época para recuperar fibras textiles de cáñamo que procedían del reciclaje de trapos viejos (algunos de seda), las cuales conformaban una pasta de fibras textiles usadas, trituradas y moldeadas en finas hojas. Sus principales aportaciones podrían consistir en la aplicación de nuevos materiales para estos propósitos (redes de pesca viejas, cortezas, etc.) y principalmente la difusión de su uso.

Aunque la historia del papel se remonta unos cien años antes de esta era, fue la imprenta la que se encargó de estimular su producción industrial. Anterior a esto, los antiguos calígrafos emplearon pergamino o vitela por tradición y necesidad, los demás materiales fueron desplazados por sus limitaciones pero el papel se ha mantenido y generalizado con fines comunicativos diversos adaptándose y evolucionando según las necesidades, a la vez que se ha refinado e incorporado nuevos elementos producto de la experimentación produciendo resultados interesantes y novedosos, vinculados a los materiales empleados para su producción. Las técnicas y tratamientos aplicados a la materia prima (prensados en caliente, en frío, sin aprensar, calandrados, etc.) han permitido que en la actualidad pueda elegirse entre una amplia gama de soportes con calidades o cualidades diversas y que se vean reflejadas en el producto final.



Fabricación de papel, grabado sobre Madera de Jost Amman siglo XVI. Y abajo Un tamiz cuya trama se compone de corondeles y puntizones.

⁵ Folsom, Rose. *The Calligraphers' Dictionary*. Ed. Thames and Hudson, London, 1990, p.117.

⁶ Villavicencio Enríquez Ma. del Carmen, *Reflexiones sobre el Diseño de Material Didáctico Impreso*. Tesis de Maestría, FFYL, UNAM, México, 2007.

⁷ Raluy Poudevida A., *Breve Diccionario Porrúa de la Lengua Española*, 10ª. ed. Ed. Porrúa, México, p. 322.

⁸ algunos autores también lo refieren como Cai Lun.

Debido a que diversos aspectos referentes al papel han sido tratados en diferentes partes del documento⁹, en este apartado se desarrolla principalmente lo relacionado a las características de la superficie, que influyen directamente en el desarrollo y el resultado del trabajo del calígrafo, puesto que es sobre ella que se realiza.

- Superficie

Se trata de la cara o porción externa de algún cuerpo, tejido u órgano sólido. Extensión en que solo se consideran la longitud y latitud, Límite o término de un cuerpo.¹⁰ En este caso, es la cara externa del papel sobre la cual se escribirá y que se distingue por diferentes rasgos:

Según el procedimiento empleado para secar el papel, se clasifican en **prensadas en frío, en caliente o toscas**. Las primeras se dejan secar en forma natural y puede tener un acabado un poco accidentado; el tipo llamado *tosco* se apila junto y se prensa otra vez, por lo que queda más rugoso y en el *caliente* se pasan las hojas entre rodillos de metal con elevada temperatura para darle una superficie tersa. Frecuentemente esto provoca que existan diferencias entre las caras del papel, la cara que se emplea para la escritura suele tener un acabado más liso¹¹.

Un aspecto importante a considerar es la porosidad, que está condicionada por el *encolado*, el cual consiste en la adición al papel de una sustancia adherente llamada *apresto*. El papel puede comprarse ya preparado en diferentes tipos y calidades, de acuerdo al proyecto. Si se encuentra insuficientemente encolado embebe la tinta o la pintura y si se le añade demasiado apresto, la superficie queda excesivamente resistente a ellas. Debe probarse el papel con la pluma y revisar si esta recoge fibras o restos de papel o si la tinta se corre, lo que significa que no es adecuado. Debe evitarse el que sea demasiado glaseado y brillante porque la tinta puede permanecer en ella en forma de gotas y ocasionar manchas. Se puede preparar la superficie para mejorar la precisión y el trazo en papeles porosos o grasos impermeabilizándola con un fijador o grasilla (también conocida como *sándraca*) que se compra en forma de cristales, se reducen a polvo fino en un mortero, se coloca en un cuadrado de algodón blanco limpio, se ata y forma un fardo que servirá para espolvorearlo sobre el papel, agitándolo suavemente. Cabe señalar que este, como otros materiales debe ser administrado en forma cuidadosa y medida ya que puede estropear el papel.

Deben conocerse lo mejor posible los soportes disponibles actualmente, los tipos de papel que se comercializan y la forma cómo se adaptan a los diferentes instrumentos



La evolución en la historia de la caligrafía ha implicado una constante experimentación y búsqueda de herramientas que permitan alcanzar los resultados deseados enriqueciendo a su vez a la creatividad aplicada en la misma.

¹⁰ Raluy, A., *op. cit.* p. 416.

¹¹ En los papeles con filigrana se puede observar a contraluz leyéndola para determinar el lado correcto.

para potenciar la precisión y la belleza de la escritura ya que de ellos dependerá en gran medida la calidad final del trabajo.

- **TIPOS**

Para su elección y uso deben considerarse sus rasgos básicos: Dimensiones, color, fuerza, flexibilidad, duración¹², vinculados al peso¹³, espesor y la superficie. Existen diferentes variantes y perspectivas para clasificarlos, entre ellas se encuentran:

- **Por su hechura**

Puede considerarse que existen básicamente tres tipos: **los hechos a máquina** (de grandes proporciones y cortados en pliegos), **los moldeados** (producidos en pliegos u hojas individuales, hechos a máquina también) y **los hechos a mano** (hojas o pliegos individuales hechos en forma casi artesanal). El primero se produce sumergiendo un marco cubierto por una malla en una solución de fibras, éstas se sujetan al tamiz mediante un sobremarco que origina la aparición de las *barbas* (márgenes ondulados característicos del papel hecho a mano). Se usa el mismo material para la fabricación con molde (máquina cilíndrica que fabrica un rollo continuo de papel), pero el proceso se acelera y la calidad obtenida es parecida a la de las láminas de fabricación manual (aunque solo hay dos márgenes con barbas). La fabricación con máquina produce un papel más económico a gran escala.

- **Por sus Dimensiones¹⁴**

Existen formatos de diferentes tamaños que es necesario conocer, considerar y elegir antes de comenzar el trabajo, ya que la proporción de todos los elementos de la composición se determinará con base en ellos y se vinculan a la función que se dará a esa obra. Para diseñar piezas grandes deben considerarse los mismos aspectos que para un libro. *Los formatos pequeños* (entre los que se incluyen todo tipo de artículos triviales o pequeños, tales como tarjetas de presentación, felicitación, láminas de libros, logotipos, encabezados decorativos, librillos de regalo, etc.) tienen un carácter personal y un enfoque informal de la caligrafía y la miniatura. *Los formatos intermedios* (que pueden incluir los pliegos formales, conmemorativos, heráldicos, diplomas, cartas de presentación, láminas decorativas, pinturas orientales, etc.) y *los grandes* (de proporciones mayores a las páginas de un libro) pueden incluir paneles, láminas, pliegos y piezas murales. Estos últimos se encuentran elaborados con mayor libertad y se aproximan más a la pintura artística, liberados de las reglas del diseño editorial y producidos bajo la inspiración del artista sobre temas como música, literatura o la simple contemplación de la naturaleza, permiten



Detalle de un dibujo de Rembrandt en el que se puede apreciar la espontaneidad y calidad del trazo.

¹² Los papeles libres de ácido pueden durar mayor tiempo.

¹³ Medido en gramos por metro cuadrado o libras. Generalmente a menor gramaje más delgado el papel.

¹⁴ La mayoría de los aspectos vinculados a peso y dimensiones del papel comercialmente disponible se encuentran consignados en el apartado referente al papel, capítulo sobre el libro en esta obra.

expresar el carácter individual del calígrafo de forma evidente. Esta libertad ha llegado a sacrificar en ocasiones parte de la legibilidad de la palabra escrita, aportando texturas, peso y formas a la composición pintada¹⁵.

- Uso del Papel para la Caligrafía

Si bien la elección del soporte para la caligrafía es una cuestión personal y de criterio vinculado al tipo de proyecto y resultado que se busca obtener, existen algunas orientaciones sobre los materiales que es factible utilizar de acuerdo a la combinación de instrumentos a utilizar: por ejemplo, el papel *Galgo* es barato y funciona bien combinado con la pluma chata o de escritura cancilleresca. Para las plumas de punta fina es preferible utilizar papeles con más cuerpo, de superficie mate y sin pelusa (*Bristol*, *Scholler*, *Caballo*, etc.) Dependiendo de la función que tendrá el material se puede apreciar que para calcar es recomendable el papel *vegetal* o el *Vellum*, cualquier papel transparente que no sea abrillantado. Para trabajos definitivos conviene comprar el mejor papel posible, ya que el barato sirve para bocetar y practicar pero se decolora y vuelve quebradizo con el tiempo. El mejor es el hecho a mano con trapos de lino aunque es caro y difícil de encontrar. Para las prácticas de los principiantes se recomienda un buen papel de superficie lisa (*Cartridge*, *Green's* y *Whatman* son excelentes, *Fabriano* o *Ingres* coloreado tienen una textura interesante). En la actualidad la gran mayoría de papeles comercialmente disponibles se hacen con trapos de algodón lo que les dota de buenas condiciones para la escritura. Los prensados en caliente con superficie muy lisa son apropiados para escribir y pintar detalles delicados. Los papeles hechos a mano tienen una “marca de agua” que permite identificar el derecho y el revés, aunque en buen papel pueden utilizarse ambas caras. Debe ser ligero y fino para libros pequeños y más grueso para mayores formatos, el fino puede transparentar si se utiliza demasiada pintura.

El buen papel hecho a mano rara vez requiere preparación adicional (además de tensarlo) para evitar arrugas u ondulaciones producidas al mojarse si se le va a aplicar un fondeado o decoración que requiera humedecerlo (el tipo de tratamiento a utilizar determina si se debe o no tensar el papel). En algunos casos, por su material conviene tensar el papel, aunque los más gruesos se mantienen planos incluso cuando se les aplican técnicas húmedas. El que se destina a las páginas de un libro no se tensa, pero en él no es conveniente aplicar grandes lavados en la decoración para evitar las ondulaciones. Si en la decoración se planean los grandes lavados debe ser tensado después de la caligrafía y antes de pintar, por ello se recomienda haber utilizado tintas resistentes al agua. También se puede escribir sobre un papel previamente tensado aunque no es muy fácil.



El soporte muchas veces determina la calidad y la textura en el trazo.

¹⁵ Angel, M.Op. Cit. p.48.



Las letras pintadas se realizan después de tensar, lo mismo que otras decoraciones como el dorado.

El **proceso para tensar el papel** es el siguiente: después de cortar la porción necesaria para el proyecto, se debe humedecer (no debe mojarse demasiado porque se ondulará), colocarlo cara arriba sobre un tablero de dibujo, lo que se puede hacer con una esponja cargada de agua limpia y pegando los bordes con papel engomado. Debe dejarse absorber la humedad por unos minutos, alisarse con cuidado y apretarlo bien en los bordes con el papel engomado, dejándolo secar en posición horizontal, lejos de las fuentes de calor directo. Al secarse desaparecerán ondulaciones o arrugas, el papel quedará liso y tirante y se mantendrá plano aunque se apliquen sobre él grandes lavados de acuarela¹⁶. Además de estos cuidados, para la caligrafía, el papel debe colocarse escuadrado, con el espacio suficiente y bien iluminado.

La forma de seleccionar el papel adecuado para la caligrafía requiere en ponderar inicialmente la naturaleza y objetivo del proyecto, ya que por ejemplo, el papel con mucho algodón no es aconsejable para un trazado de gran precisión pero puede ser adecuado para otros usos. El papel Bristol blanco puede servir para caligrafías destinadas a ser reproducidas por la imprenta. El papel de trapo puro hecho a mano se impone para trabajos finales o de carácter lujoso. En Francia, las papeleras Arches, Rives, Johannot y Lana fabrican muy bellos papeles vitela¹⁷ para acuarela (satinado, grano medio y de trapo) que son también excelentes soportes para caligrafía. Además de sus papeles verjurados¹⁸ Ingres de Canson que permiten obtener excelentes resultados sobre todo si se utilizan acuarela en salserilla y pluma de ave, o el Auvergne excelente papel verjurado que imita el papel del siglo XVIII. En Alemania Schoeller, Steinbach y Hahnemühle, en Inglaterra Wookey Hole y Barcham Green. En Italia, los famosos verjurados Roma con filigrana de loba, producidos por Fabriano. Entre los americanos los más apreciados son los de Strathmore, el HMP y Twinrocker. Cada uno acepta de acuerdo a sus características retoques o raspados para corregir cualquier efecto indeseable en su trazado. Se puede emplear también papel antiguo, constatando previamente su estado y preparándolo si hace falta. Algunos calígrafos acostumbran pulverizarlo con fijador para dibujo al carbón lo que lo hace menos poroso.

Dentro de las diversas clases de materiales utilizados con propósitos comunicativos, algunos se distinguen por sus rasgos que los han hecho perdurar en el tiempo y por los resultados que se han conseguido en su uso. Por el material empleado en su elaboración, los soportes incluyen también los siguientes.



Trazos de Edward Clayton para unas tarjetas de Navidad.

¹⁶ Angel, Marie, *op. cit.*, p.16.

¹⁷ Papel que intenta imitar la piel de un ternero no nato, no presenta corondeles o puntizones, ya que son sustituidos por una tela metálica muy fina que cubre el fondo de la forma y deja en la pasta una huella apenas visible.

¹⁸ Al examinarlos a contraluz presentan una serie de líneas finas que atraviesan longitudinalmente toda su superficie. Estas vetas llamadas corondeles, corresponden a los hilos de latón tensado y paralelo a los lados más largos de la forma papeleras. Los corondeles están cruzados a su vez con unas líneas secundarias llamadas puntizones. Este conjunto de líneas da al papel un aspecto especial. El espacio en esta trama característica, así como las filigranas constituyen uno de los criterios utilizados para determinar la antigüedad de un documento. Mediavilla, C, *op. cit.*, p. 42.



3.1.1.2. PAPIRO

Definición: Soporte para la escritura que se elaboraba de una planta llamada *Papyrus* que crecía en las márgenes del río Nilo y tenía usos diversos, pero su tallo se empleaba para la escritura. Es el soporte más famoso por lo útil y práctico, solamente rebasado por el papel, del que se afirma solo es destructible por el agua, el fuego y el hombre.

- **CARACTERÍSTICAS**

El origen de su uso se desconoce, se le atribuye inicialmente Egipto y se supone aproximado a los 3,000 años a.C. pero se extendió hasta los inicios de la era cristiana, declinó a partir del siglo X de esta era. En ellos se copiaban las bulas papales y los textos bíblicos. De su nombre se derivaría posteriormente el del papel. Se utilizaba como soporte para la escritura estructurado en forma de rollos (llamados volumen en latín), era caro, frágil, solo utilizable por una cara y su uso era incómodo por la dificultad para consultar sus contenidos. Pese a sus limitaciones contaba con grandes ventajas, por su utilidad, resistencia y versatilidad que han permitido que textos de miles de años se hayan conservado con una escasa pérdida de calidad en la intensidad de las tintas aplicadas en ellos, permitiendo aún leer sus rasgos¹⁹.

Se obtiene de *Cyperus papyrus L.*, una planta semiacuática muy resistente y de usos múltiples (comestible, sus tallos y hojas sirven para producir cuerdas, cestos y embarcaciones) que crece en Egipto (principalmente en el delta del Nilo) y Sudán. Sus hojas reciben distintos nombres y usos, según su calidad: *Hieráticas* (las más delicadas, provenientes de la parte central del tronco) servían para escribir los textos sagrados, o *Augustus*, para el uso de las grandes jerarquías, el más común y corriente era el *Emporético* (fabricado con las tiras exteriores del tronco), *Amphiteátrico* era el producido en Alejandría (ya que se fabricaba y comerciaba en el anfiteatro de una ciudad), aunque hubo muchos otros por la gran difusión que tuvo su uso. Otras denominaciones proceden de su forma de presentación: si venía en rollos de gran longitud se llamaba *volumen*, si estaba escrito en columnas, éstas se llamaban *páginas*, la tirita que colgaba de uno de los extremos del rollo, en la cual se leía el nombre de la obra era el *index*, cuando se doblaron las hojas y tomó la forma que ahora tienen los libros se denominó *codex*. El ejemplar más antiguo que se conoce es el *Prisse*, descubierto por el egiptólogo francés Emile Prisse d'Avignes, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, el cual se cree que data del año 2400 a.c.



Tallas de papiro *Cyperus papyrus* y corte de la médula en láminas finas, herramientas para su fabricación.

¹⁹ Algunos de los ejemplos más antiguos que se conservan son los siguientes: Papiro llamado de *Edwin Smith*, de la III Dinastía del Imperio Egipcio (-2,500 a.c.), "*Inventario de las rentas de Karnak*", hallado en la tumba de Ramsés III (conocido también como *Papyrus Harris* y mide más de 40 mts.) o el de Neri-Konsu, mal llamado "*Libro de los muertos*" de la época de Ramsés IV. Aunque existen documentos posteriores en los que se nota el importante uso que se hacía de él, ya que los principales documentos entre los emperadores romanos o las cuestiones de cancillería de la Iglesia romana.

²⁰ Juárez H. S, *op. Cit.*, p.47 y ss.

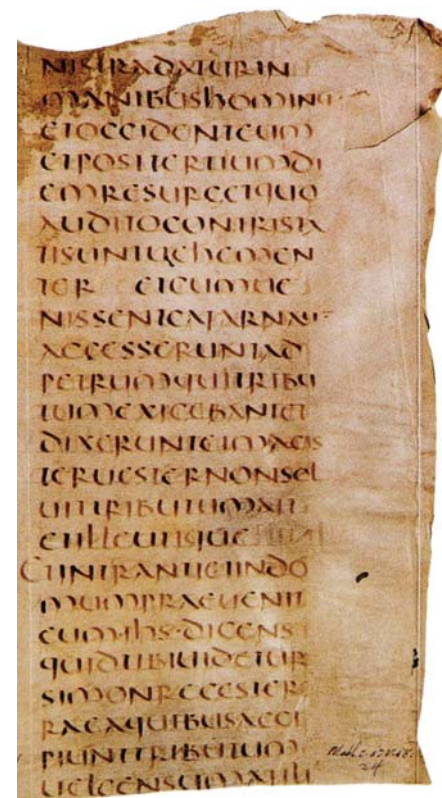
3.1.1.3. PERGAMINO

Definición: La palabra Pergamino²⁰ viene del griego *pergamene* (*charta pergamen*) y significa piel de Pérgamo, recibe el nombre de la ciudad donde se elaboró por primera vez, también fue llamada por los romanos *Membrana*. La piel curtida especialmente para escribir constituye un descubrimiento tardío, aunque el hombre ya la había empleado con otros usos como el calzado y vestido desde tiempos muy remotos. Por los vestigios encontrados parece haber sido hasta el siglo II y III a.C. que se da este uso.

- **CARACTERÍSTICAS**

Algunos de sus rasgos más destacados son su elegancia y perennidad que lo han hecho insustituible al grado de considerarlo el mejor soporte que ha tenido la escritura en su desarrollo ya que le ha permitido llegar a su máxima perfección. El pergamino tiene un carácter diferente al de la vitela (ambos constituyen alternativas diferentes, ninguno puede sustituir al otro). La piel de cordero es mas grasa que la de ternero por lo que el pergamino resultante adquiere una textura dura y córnea. La vitela que se destina a la escritura fina tiene un tono claro y uniforme que puede ser pardo o moteado según el color original de la piel y el proceso de acabado, una ligera variación en el tono puede añadir belleza al trabajo por lo que también se pueden conseguir coloreadas con spray o de superficies mas fuertes y porosas como las utilizadas para encuadernación. Tan flexible como el papiro pero más resistente, al grado de aceptar la corrección²¹, es decir que se raspe lo escrito para volverse a utilizar (*palimpsesto*²²), además de que soporta mejor la humedad. Es relativamente cara y difícil de conseguir en comparación con la mayoría de los papeles. Sus características influyeron en el desarrollo de la escritura, ya que el papel que se producía antiguamente era frágil, además de que se deterioraba fácil y rápidamente por lo que aún cuando en algunos periodos históricos ya se contara con los diversos soportes, se han seguido prefiriendo estos para aplicaciones finas y duraderas, además de que su uso permitió la implementación de otros instrumentos como las plumas de ave así como la adopción de otras formas generales y su flexibilidad permitió su armado y cosido en folios, generalizando el uso de los *Codex*, precursores de los libros (formados por folios apilados unos sobre otros y encuadernados).

El **tratamiento** que se aplicaba a estas pieles consistía en el siguiente proceso: se remojaban las pieles en jugo de lima durante dos semanas para aflojar el pelo, posteriormente se depilaban y se sometían a baños de cal. Se quitaba la carne de la capa interna, se volvía a tratar con cal, se tensaba, afeitaba y pulía con el *rasorium* o piedra pómez. En ocasiones el calígrafo debe preparar su superficie desengrasándola con polvo calizo de piedra pómez



El origen de este soporte se encuentra en Pérgamo, ciudad del noroeste de Asia menor. Este soporte ayudó notablemente al desarrollo de la escritura.

²¹ La corrección se hace raspando la tinta con una cuchilla afilada cuidadosamente para no dañar la superficie, se limpia esta corrección con borrador y arenilla.

²² Debido al alto costo del material era común reutilizar papiros o pergaminos usados raspando con piedra pómez y reescribiendo en ellos evitando utilizar las líneas borradas para evitar el escurrimiento de tinta. En el siglo XX y gracias a los rayos infrarojos se ha podido descubrir la existencia de importantes documentos con estas características, por ejemplo el *Tratado de la República de Cicerón* que se guarda en la Biblioteca Vaticana. Su uso se extendió hasta el siglo XV y los más importantes ejemplares encontrados datan de los siglos IV al X. **Valls, Oriol.** *Los soportes materiales de la escritura* en **Blanchard, G. La Letra**, pp. 244 y 245.

²³ Si se añade demasiada la superficie rechazará la tinta, también es importante señalar que no debe aplicarse antes del dorado, ya que puede pegarlo en lugares no deseados.

o pluma de sepia, pulirlo, lijarlo, como estos materiales son abrasivos pueden dejar la superficie más porosa lo que se arregla aplicando un poco de goma de sandáraca, etc. tarea que debe desempeñarse con gran cuidado para no dañarla²³. Otra opción adecuada a diferentes tipos de piel consiste en remojar las pieles frescas en un baño de cal durante 10 a 15 días para limpiar la sal y separar las fibras; después se hace pasar cada piel por una máquina con tres grandes rodillos, uno de ellos provisto de cuchillas romas para quitar el pelo (anteriormente esto se hacía a mano con una cuchilla de doble mango), después de otra semana en remojo de cal se pasa la piel por una máquina similar con cuchillas bien afiladas para quitar la grasa y la carne de la parte interior, después se vuelve al baño de cal por otras dos semanas. Una vez limpia la piel se tensa en un bastidor de madera mediante cuerdas atadas a clavijas que se pueden girar para estirarla. En algunos climas pueden secarse al natural pero es más común al calor. Para preparar la superficie para escritura se debe afeitar la piel con una cuchilla semi circular considerando las zonas débiles y el grosor, así se elimina el grano y alisa la superficie que finalmente se trata con piedra pómez²⁴.

• TIPOS

Era elaborado de piel de cordero principalmente, aunque también había de ternera, cabra, gacela, antílope o avestruz. Uno de estos tipos es la **Vitela**, se obtiene al tratar la piel de terneras jóvenes o recién nacidas. Su nombre viene del latín *Vitella*, que significa ternera joven y sus características principales son: la menor absorbencia de tinta o pintura, mayor conservación de los colores, suavidad y delicadeza, mismas que las hacían preferidas como soportes por los miniaturistas. Se puede comprar en forma de piel completa o en piezas cortadas al tamaño requerido, estas últimas son más caras pero se adquiere el material seleccionado y se desperdicia menos. Los proveedores suelen guardar los recortes para venderlos a miniaturistas aunque también son útiles para experimentar con nuevos materiales o técnicas. Para las páginas pequeñas se utiliza vitela fina y para las grandes más gruesa. Tiene dos caras: la de la carne y la del pelo, la mejor superficie es la del pelo porque la de la carne puede requerir cierta preparación y pueden encontrarse venas u otras irregularidades.

Si en la misma pieza se va a escribir y pintar no hay que preparar de forma especial las zonas destinadas a cada una, tampoco para la miniatura. La superficie suave y aterciopelada tan adecuada para escribir encima con una pluma de borde biselado no sirve para pintar porque el pincel es demasiado blando y resulta difícil aplicar la pintura, especialmente si se ha utilizado demasiada sandáraca, ya que en una superficie con pelillo es imposible obtener una línea fina con un pincel. Si se trata de un libro o pliego grande se puede utilizar vitela de mayor grosor que tiene superficie más lisa y resulta excelente



Para el pergaminerio la labor de “alisar” la piel era esencial. Escogía preferentemente la superficie externa de la piel cuyas fibrillas mas apretadas aguantaban mejor el raspado de la cuchilla. La superficie interna tenía el inconveniente de “deshilacharse” al pasar el cuchillo y la piedra pómez.

²⁴ Martin, J. *op. cit.*, p. 72.

²⁵ Angel, Marie, *op. cit.*, p. 14.

para pintar en ella. Algunas pieles presentan colores o marcas interesantes que pueden utilizarse e incluirlas en el espíritu del texto y tema de la decoración utilizando hábilmente estas características para enriquecer el trabajo con un toque de originalidad²⁵.

Debido a que este material es sensible a las condiciones atmosféricas y rápidamente se encoge al exponerse al aire caliente y seco o se estira en atmósfera húmeda se requiere tensarlo antes de enmarcarlo. Las piezas pequeñas para miniaturas pueden fijarse sobre cartón con engrudo de harina, aplicando el engrudo al cartón y alisando la vitela sobre ellos, colocándolos posteriormente entre varios libros durante al menos un día. Se recomienda realizar previamente la caligrafía pero no la decoración y el dorado. La que se emplea para libros no debe tensarse y la decoración debe realizarse en una técnica que no requiera lavados planos y amplios²⁶.

Además de las variantes comentadas, cada uno de los soportes descritos puede ser modificado en textura o principalmente en color (por ejemplo, aplicando con esponja u otro material algún color) a través de diversos tratamientos para enriquecer el proyecto final o emplear papel hecho a mano.

3.1.1.4. OTROS SOPORTES

A través de la historia, el hombre ha buscado los soportes más aptos y dignos para recibir el mensaje escrito. Estos soportes han sido muy diversos (como la piedra, el hueso, el marfil, el metal, la arcilla, las tabletas enceradas, las hojas de palma, etc.) Los criterios que han apoyado la selección han sido la facilidad de aprovisionamiento y las garantías de durabilidad. En China se aplicaron también como soportes precedentes del papel la seda y el bambú, el marfil, la concha de tortuga, la corteza de árboles y plantas como el bambú y el tamarindo, etc. En Japón durante el siglo XVI se utilizaba la corteza de la *morera papiífera* (*kozo*) y en Mesoamérica se fabricaban a partir del *amatl* (amate) papeles tostados, con técnicas que se conservan hasta la fecha. Históricamente se han aplicado los soportes derivados de la producción de materias primas con fines comunicativos de la región y posteriormente se han ido incorporando otros basados en la necesidad o en la experimentación.

3.1.1.5. TABLEROS DE DIBUJO

Definición: Se trata de la tabla o lámina que se utilizan como mesa o mostrador para recargar el soporte de la escritura²⁷. Entre sus características se encuentran:



El barro ayudó notablemente a la evolución de la escritura ya que la escritura cuneiforme plasmada en él fue el sistema de escritura más empleado en la antigüedad.

²⁶ Angel, Marie, *op. cit.*, p.16.

²⁷ Raluy, *op. cit.*, p. 418.

- **CARACTERÍSTICAS**

Respecto a material y dimensiones debido a que se considera fundamental contar con un buen respaldo para la escritura es necesario considerar características básicas como el precio o materia de elaboración. Pueden ser de madera, conglomerado, acrílico u otro material; regularmente tienen forma cuadrada, pueden comprarse o producirlos uno mismo, pueden ser muy sofisticados o consistir en el más sencillo tablero de dibujo. De acuerdo a estos factores su calidad y duración son variables, sin embargo, su cuidadosa selección y uso pueden prolongar su ciclo de vida considerablemente.

- **Posición de tablero y soporte**

Para obtener el mayor beneficio de su uso, se sugiere escribir con el tablero inclinado en un ángulo entre 30 y 45°, ya que esta posición permite tener una visión general del trabajo y reduce el flujo de tinta cuando se escribe con pluma, a la vez que evita tener que apoyarse sobre la mesa. Si se adquiere un tablero profesional, estos cuentan con un mecanismo con el cual graduar la inclinación, sin embargo el tablero de dibujo puede apoyarse en su parte media contra el canto de la mesa y el borde inferior en el regazo del calígrafo hasta la inclinación deseada, lo mismo se puede recargarlo sobre una pila de libros dispuestos sobre la mesa o contra una pared, para ello se sugeriría contar con un listón fino de madera sujeto al borde de la mesa que impidiera que el tablero se deslice mientras se trabaja²⁸. Existen muchas opciones al alcance de los interesados que no requieren grandes gastos. Para la mayoría de los casos bastará con un tablero mediano para decorar manuscritos y pliegos, pero si se requiere trabajar otros formatos se requerirá uno mayor. También se puede trabajar sobre una mesa común o especial, en un caballete o en el suelo aunque es más cómodo contar con un respaldo que pueda inclinarse variando el ángulo según sea necesario²⁹.

El tablero se cubre con un ligero acolchamiento formado por un par de hojas de papel prensa o secante cubiertas por una hoja de papel cartridge blanco, formando una superficie elástica que se amolda mejor a los movimientos rítmicos de la pluma, encima se coloca una cinta bien estirada para mantener horizontal el borde superior del papel³⁰. Se debe mantener constante el nivel de la escritura deslizando hacia arriba el soporte (vitela o papel), que se protege con una hoja de papel doblada a lo largo que se coloca con el pliegue hacia arriba aproximadamente a 2.5 cm. debajo de la línea de escritura, sus extremos se pueden clavar al tablero por la parte trasera de manera que sujete el papel pero permita correrlo.



La posición y la actitud en el trazado de la caligrafía influyen en su correcta elaboración.

²⁸ Goffe Gaynor y Ravenscroft Anna, *Taller de Caligrafía*. Könemann, Barcelona, 1999, p. 18.

²⁹ Angel, Marie, *Pintura para Calígrafos*, Herman Blume, España, 1985, p. 8.

³⁰ Martin, J. *op. cit.*, p. 85.

- Postura corporal adecuada

Este es un aspecto periférico a la escritura, sin embargo también reviste cierta importancia debido a que la rigidez o distensión del cuerpo pueden afectar el resultado final al influir sobre el trazado de los signos. Lo más adecuado es sentarse en forma cómoda, relajada y libre pero cercana a la mesa o tablero inclinado, en una silla de buena altura que permita la posición vertical de la columna vertebral, el libre movimiento de brazos o codos y el apoyo de ambos pies en el piso para asegurar mayor estabilidad y reducir la tensión. El brazo derecho debe estar ligeramente separado del cuerpo y la muñeca descansando libremente sobre la mesa, los dedos relajados, el índice ligeramente curvado tocando el útil de trabajo con la punta de la yema. La importancia de la postura se vincula a la posibilidad de moverse libremente, lo que se refleja en el trazo, también a que una mala colocación del cuerpo puede ocasionar tensiones y cansancio que se reflejarán en el trabajo gráfico y en la salud del calígrafo produciendo letras pesadas o deficientes.

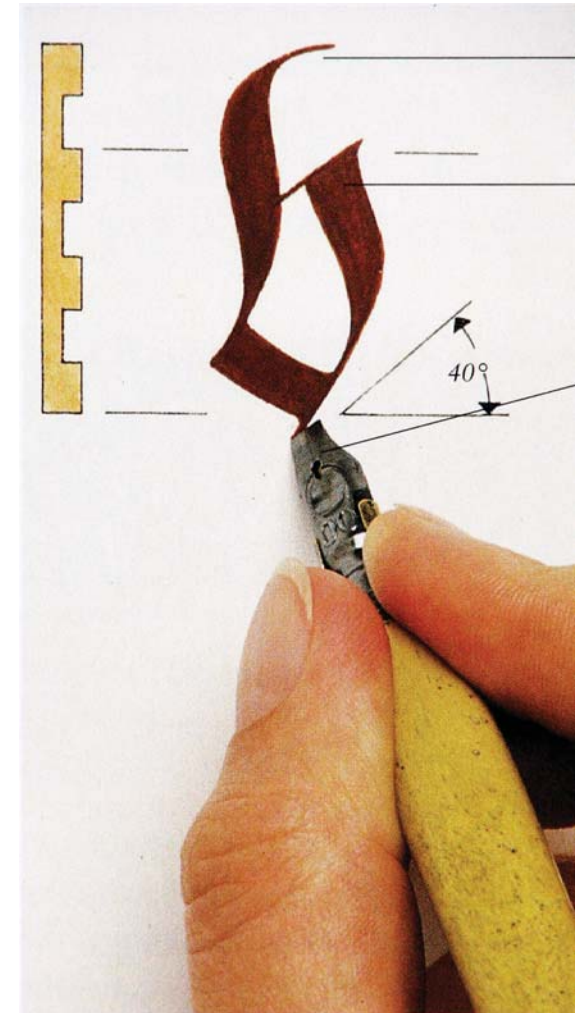
- La Iluminación

Otros de los aspectos que influirán sobre el resultado final del trabajo dificultando o facilitando su desarrollo son el tipo y la cantidad de luz con la que se cuenta mientras se trabaja, así como la dirección en que esta incide sobre la superficie de trabajo. Debe colocarse si es diestro a la izquierda y si es zurdo a la derecha, debido a que no debe proyectar sombras sobre el trabajo. Es preferible trabajar con luz diurna pero si se empleará una fuente artificial la mejor iluminación es la que provee una lámpara de escritorio ajustable, de preferencia con foco de halógeno, especialmente si se va a trabajar con colores.

- Posición de la Herramienta

Aunque cada herramienta requiere una posición de la mano específica de acuerdo a sus características, en general puede decirse que la mayoría de los calígrafos, incluso los zurdos, apoyan ligeramente el instrumento o herramienta sobre la primera articulación del dedo medio y emplean los dedos índice y pulgar para guiar la punta y mantener el ángulo requerido en relación con el soporte, que suele ser más abierto que el que se usa para dibujar. El trazado de un signo aislado sobre una hoja de papel requiere del uso de los tres primeros dedos, pero una línea requiere de los dos últimos y la cara inferior de la mano.

Pueden reconocerse tres tipos fisiológicos de formas de sujetar el instrumento: el tipo *solidario* (el instrumento se encuentra fijado a lo largo de las dos últimas falanges del dedo índice por presión del pulgar. Así lo hacían los egipcios para sujetar el cálamo), el *combinado* (las dos últimas falanges del dedo índice pueden moverse libremente y su



Se requiere de una previa conceptualización de la técnica: Manejo de la plumilla utilizando el ángulo y dirección adecuadas, peso y altura de la letra, etc.



acción conjunta permite la mejor escritura) y el *solidario con una sujeción del instrumento entre el índice y el dedo corazón* (el instrumento sostenido en la primera articulación forma un ángulo de 45° con el plano del soporte, se puede asir el instrumento muy cerca del extremo para controlar mejor el trazado. Esta forma es la más coherente y natural desde el punto de vista fisiológico).³¹

- La Respiración (Disposición y Actitud mental)

Particularmente en el ejercicio de la caligrafía (principalmente la oriental), se concibe esta actividad como una actitud integral, para la cual es necesario tener cierta disposición. Este es un trabajo artístico que requiere de la aplicación de la sensibilidad de su autor. Mientras se escribe se debe respirar exhalando simultáneamente al trazo, ya que la respiración y el movimiento formarán una unidad que provee a la letra de un encanto flexible, gracioso y armónico. Debe respirarse en forma libre y fluida para evitar el bloqueo poco saludable que además puede provocar efectos no deseados. El trabajo caligráfico supone junto con el saber y el trabajo creativo, una actitud mental especial³². Si se considera a la caligrafía en el sentido oriental, por ejemplo, como las artes marciales habría que señalar que su objetivo sería instaurar la circulación regular de la energía mediante el control de la respiración, para que los movimientos se puedan realizar en forma precisa y controlada. Por eso el calígrafo debe cuidar su respiración, inhalando y exhalando suave y progresivamente el aire³³.

Cuando se empuña el instrumento para trazar un signo que da origen al proceso caligráfico se tiene la sensación de estar frente a algo irreal, accediendo a otro mundo, ¿Qué sutil alquimia, qué lógica interna explica este prodigio? ¿Cómo se generan las formas expresivas y su poder emocional? Es poco común que el creador se interese por este aspecto (aunque sí lo hiciera simplificaría su tarea). Inicialmente es necesario concientizarse de los siguientes elementos: el cuerpo interior, la actividad interior, el mundo exterior y el proceso de proyección que corresponde a la exteriorización de las sensaciones visuales propias. Cada ser humano tiene un cuerpo que lo delimita y le permite modular sus interacciones con el medio; siente y vibra con lo que percibe del exterior y sus relaciones. Es conciente de poseer una materialidad pero también de las sensaciones íntimas de sí mismo, de la energía y actividades interiores. Para percibir el mundo exterior es necesario percibir el mundo interior, se cree que las formas nacen de ese intercambio y programación entre la actividad interior y el espacio exterior, por ello, muchas personas que poseen una actividad interior muy intensa no encuentran dificultad para componer los signos (su rica experiencia corporal les proporciona una sensación de facilidad). Por el contrario, las personas inhibidas y con



La Caligrafía formal abarca desde los principios del cristianismo hasta la época de la imprenta, lo curioso es que los materiales y las técnicas siguen estando vigentes en el quehacer caligráfico contemporáneo.

³¹ Mediavilla, C. *op. cit.*, p. 10.

³² Rousselot Ricardo, *La caligrafía o el texto dibujado*, en Blanchard, *op. cit.*, p. 49 y ss.

³³ Mediavilla, C. *op. cit.*, p. 8.



escasa o poco desarrollada actividad interior experimentan mayor dificultad para el ejercicio de la caligrafía. Si la actividad interior constituye la base de la relación con uno mismo y con el exterior, relaciones ligadas y que permiten reflejar esta actividad interior hacia el exterior con una acción casi terapéutica sobre el equilibrio y las energías individuales.

De ahí la gran admiración por esta disciplina. Su práctica revitaliza el organismo y refuerza su resistencia a las agresiones exteriores y en el envejecimiento. Este ejercicio intensivo y culto del gesto fortalece la energía interior, respecto al plano caligráfico y al ser entero. Cuando el calígrafo se prepara para iniciar su actividad activa energías y fuerzas que emanan de distintas partes de su cuerpo, físicas y psicológicas que le permiten utilizar su brazo y su mano para trazar pero también que le permiten acceder a un estado de serenidad muy particular caracterizado por una concentración extrema, donde el papel y el instrumento parecerían moverse solos³⁴. Se dice entonces que el artista alcanza la fuerza sutil que representa la suma y sinergia de todas las demás. Esto solo se produce en ciertas personas con una fuerza interior desarrollada y es en esos momentos de unidad intensa en los que el cuerpo parece inmaterial, etéreo en que se deja de percibir otros estímulos exteriores en que se puede realizar obras caligráficas de gran calidad.

Otros de los elementos empleados en la producción de la caligrafía que revisten de gran importancia son las herramientas o instrumentos que se utilizan, por ello a continuación se revisarán en forma panorámica.

3.1.2. INSTRUMENTOS³⁵

Definición: En este contexto se considera y denomina como *instrumentos*, a las herramientas que se utilizan para plasmar los rasgos caligráficos sobre el soporte, sean objetos de escritorio o utensilios manuales utilizados para efectuar marcas alfanuméricas en o sobre una superficie, que son controlados normalmente por el movimiento de los dedos, mano, muñeca y brazo del escritor y que se caracterizan por la eliminación o modificación de parte de la superficie del soporte empleado para grabar dichas marcas. Su desarrollo en Occidente ha sido influido por la demanda, aptitudes del escritor y los materiales de escritura disponibles. Pueden tener características diversas y dividirse en diferentes tipos que se especificarán a continuación.

- **CARACTERÍSTICAS**

El criterio bajo el cual se agrupan los distintos componentes de este conjunto se relaciona con su capacidad de ofrecer las condiciones necesarias para dejar una huella del



La Caligrafía contemporánea aplica gran variedad de herramientas, técnicas y materiales aunque la relación entre sus componentes básicos sigue siendo entre el instrumento, el medio y la superficie.

³⁴ Idem, 281.

³⁵ En este apartado se propone una descripción de los principales instrumentos que pueden ser utilizados por los calígrafos en los distintos tipos de trabajos que realizan, por ello se incluyen elementos que pueden tener usos diversos y algunos muy específicos, sin embargo, el material para iniciarse en esta disciplina puede ser tan sencillo, diverso, económico y fácil de encontrar como el de dibujo. El equipo básico puede incluir lápices, papel, regla y un simple tablero de dibujo. Una lista de materiales un poco más específica incluiría: Lápices HB o B, Papel de dibujo o bocetos, regla de metal, escuadras, goma de borrar blanda, sacapuntas, cutter, papel de lija fino, papel secante, cinta adhesiva, tablero y regla T.

trazo caligráfico sobre el soporte destinado a este trabajo. Debido a la gran variedad de herramientas existentes y las variaciones entre cada una, se ofrecen sus rasgos vinculados a cada tipo en la siguiente clasificación.

- **TIPOS**

Una de las perspectivas de clasificación se vincula al tipo de herramienta, en ella se encuentran varios grupos grandes que pueden a su vez subdividirse:

3.1.2.1. LÁPICES

Definición: Se conoce como lápiz lo mismo a varias sustancias suaves y grasas que se utilizan para dibujar que a la barrita o mina de grafito (material principal, pero no único) contenida en un cilindro o prisma de madera para escribir o dibujar.³⁶ Este es uno de los utensilios más difundidos para escrituras endebles y sus trazos, a diferencia de los realizados con algún tipo de líquido, se pueden borrar con facilidad.

Características

Con la evolución de los materiales se producen ahora diferentes tipos de lápices de acuerdo a la forma (cilindro o prisma), talla (chico, mediano o grande), al material del que se encuentran compuestos o a las cualidades de este material, estos últimos aspectos serán profundizados por su importancia.

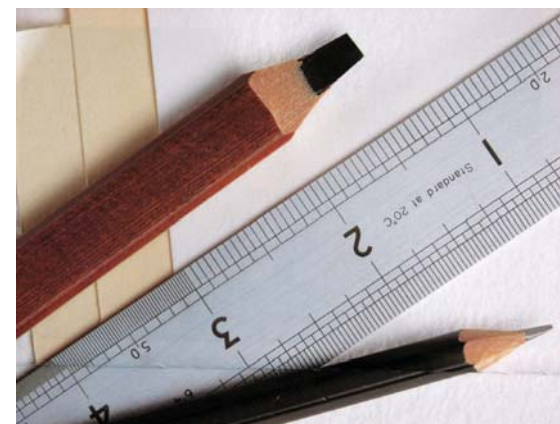
Tipos

Pueden clasificarse en diversas formas:

3.1.2.1.1. Composición del material

- De Grafito

Su interior (mina) está formado por una mezcla de una variedad del carbono y otros materiales. En 1795 se inventó una fórmula de mezclar polvo de grafito con arcilla, cortando el producto resultante en pequeñas barras que luego se cocían. En 1812 el estadounidense William Monroe ideó un proceso, que aún se emplea en la actualidad, mediante el cual se podía embutir esta mezcla entre dos trozos de madera de cedro. Es el material más común y es fácil encontrarlos sin embargo se recomienda adquirir los de mayor calidad y de las mejores marcas (los baratos suelen ser terrosos, producen líneas irregulares y resultan difíciles de afilar ya que la madera de baja calidad se astilla provocando una punta irregular que se quiebra frecuentemente).



Muestra de lápices planos que sustituyen a la plumilla útiles para aplicar en los primeros ejercicios y bocetos de letras.

³⁶ Aunque como se verá más adelante, esta lista puede ampliarse tanto como el gusto del calígrafo y las necesidades de cada trabajo lo requieran, dada la enorme variedad de herramientas existentes y las posibilidades de creación de cada uno. Tomando como base la definición de caligrafía en la que se indicaba que la letra debe ser producida con un instrumento de borde plano, se hace necesario conocer a cuáles herramientas específicamente pueden incluirse en este criterio.

Debido a que las *minas* se producen con grafito y arcilla en diferentes proporciones se pueden encontrar diferentes grados de dureza (depende de la proporción entre grafito y arcilla). Existen nueve grados de lápices duros (del H al 9H) mientras más alto es el número es más dura la mina y más clara la línea que produce. El Grado Intermedio (HB) es un lápiz de uso general, de tono gris medio y muy útil para gran número de trabajos. Los lápices Blandos (más grafito) producen una línea rica y oscura, especialmente los grados superiores (la gama abarca del B al 6B), también existe un grado F que es más negro que el HB pero no tizna tan fácilmente como un lápiz B³⁷.

Debido a que en la caligrafía es necesario en ocasiones disponer las guías necesarias que servirán de base para trazar en forma definitiva la letra, se utilizan los lápices de mina dura para estos detalles (mayor dureza permite mayor precisión además de que se pueden borrar sus trazos con facilidad), aunque también pueden emplearse los lápices de grafito u otros materiales y colores para el trazado directo de la letra y sus detalles. Se requiere de una punta afilada pero que no se rompa tan fácilmente, por ello complementariamente será necesario contar con instrumentos para el afilado (sacapuntas, navaja y lijas finas para afilar). Existen también lápices de carboncillo, sanguina o con minas de colores.

El **Portaminas** es otra variante del mismo actualmente muy utilizada, patentado en 1877, el cual está formado por una barrita cilíndrica de mina insertada en un cilindro metálico o plástico y empujado por un émbolo que al girar va expulsando la punta de la mina. Su diseño básico ha sufrido escasas alteraciones a través de su historia, es hasta 1976 que se introdujo una modificación notable. El nuevo modelo, con capacidad hasta 12 minas, va haciendo salir la mina por efecto de la gravedad desde el depósito a través de un fino tubo de metal. La mina queda sujeta por una mordaza de muelle enrollada a su alrededor. Este mecanismo ha permitido la utilización de minas de un grosor de hasta 0,3 mm. de diámetro, que se partirían en cualquier otro portaminas mecánico. Ha sido comercializado inicialmente como una herramienta profesional para diseñadores, ingenieros, arquitectos, dibujantes y artistas contando con una difusión casi universal.

3.1.2.1.2. Funcionalidad del material

Otra perspectiva de clasificación se vincula al uso que tendrán, ya que algunos materiales muestran diversos grados de compatibilidad con los soportes y materiales complementarios:



En la época del *scriptorium* los novicios, aprendices y principiantes se encargaban del trazado de líneas, los “pre-rayados” en donde los copistas disponían la letra.

³⁷ Raluy Antonio, *op. cit.*, p. 261.

- Para trabajar sobre Vitela

A menos que se trate de un buen dibujante debe desechar los lápices B para trabajar sobre este material (ya que los lápices blandos manchan con mayor facilidad y presentan problemas para su corrección arruinando el material), se recomiendan el 6H, 3H, 2H y un HB. La mayoría de los calígrafos utilizan un lápiz duro muy afilado para trazar líneas guía y posteriormente para dibujar.

- Para trabajar sobre papel, también llamados de dibujo

Para dibujar sobre papel se recomiendan más los lápices blandos, pueden ser adecuados el HB, el B o un 2B para las líneas más intensas, también presentan problemas para el borrado por lo que se debe corregir lo menos posible. Se recomienda colocar un papel limpio entre la mano y el dibujo para proteger la superficie mientras se trabaja³⁸.

- De Carpintero, Plano o Espatulado.

Se trata de lápices espatulados, útiles para caligrafía cuya característica principal consiste en ser planos, son útiles para trazar letras gruesas. Se afilan con cutter y lija de forma que funcionen como una plumilla ancha y cuadrada. El material que los compone es el grafito y pueden encontrarse en tres grados: blando, medio y duro.

Existen además casos especiales como el **lápiz doble**, que puede confeccionar el calígrafo uniendo dos lápices de cualquier graduación (preferentemente dos HB) con una liga o cinta adhesiva a unos 40 mm. del extremo de cada uno de ellos. Puede acercar las puntas afilándolas por un lado con un cutter (manteniendo los niveles iguales y sin disminuir demasiado las minas) antes de atarlos con la cinta alineando las puntas (para los zurdos, la punta derecha debería ser un poco más alta)³⁹. Sirven para aprender a dibujar algunas letras y comprobar gráficamente cómo se forman los contrastes entre fino y grueso por el ángulo del borde de la pluma, ya que gráficamente producen el mismo ejemplo que una pluma ancha (solo en el contorno), también para planificar o bocetar proyectos de gran tamaño. Si se desea seguir con mayor claridad el contorno se recomienda utilizar dos colores distintos⁴⁰, aunque para obtener resultados diversos pueden emplearse lápices de diferente grado de dureza, gises u otros materiales⁴¹. Además de los materiales conocidos, muchos objetos encontrados o creados (cartones, madera, clavos, ramas, etc.) pueden servir como herramienta de escritura que ofrecerán diversas posibilidades creativas.

La siguiente herramienta es la pluma, ampliamente conocida por su uso en diversos ámbitos



A diferencia de la caligrafía del lejano oriente (China) todos los demás sistemas de caligrafía se realizan con instrumentos de borde plano. Aquí vemos algunos de ellos.

³⁸ Angel, Marie, *Pintura para Calígrafos*, Herman Blume, España, 1985, p. 9.

³⁹ Angel, Marie, *Pintura para Calígrafos*, Herman Blume, España, 1985, p.10.

⁴⁰ Goffe Gaynor y Ravenscroft Anna, *Taller de Caligrafía*, Könemann, Barcelona, 1999, p.30.

⁴¹ Martin J. *op. cit.*, p. 69.

3.1.2.2. PLUMAS

Definición: Se llama así a cada una de las producciones tegumentarias de que está cubierto el cuerpo de las aves, la que preparada convenientemente sirve para escribir. Por su flexibilidad y sensibilidad de toque, por convención, en México se llama así también a la artificial, que es un instrumento para la escritura que inicialmente imitaba a la original⁴². En este trabajo se utiliza esta denominación para referirse a diversos instrumentos para escritura que emplean tinta en un reservorio especial aunque el instrumento guarde ya escasa relación con el que le dio origen.

Características

Los rasgos dependen del tipo específico de pluma, ya que esta denominación abarca tanto las referidas plumas de aves como las de metales u otros materiales creadas por el hombre. La adecuada elección del instrumento para el trazado resulta fundamental para obtener resultados satisfactorios. Afortunadamente existen diferentes tipos de plumas, de ellas las más apropiadas son las finas, blandas y suaves. Las **de punta recta y ancha con un corte en diagonal** (al contrario de las de punta fina), trazan un rasgo grueso o fino según sea el movimiento de la mano (vertical, horizontal, diagonal) mientras que en las **plumas de punta fina** los rasgos finos o gruesos dependen de la presión que la mano ejerce. La amplia gama de **plumas de trazo grueso** se divide en dos categorías: las desmontables, (consistentes en un portaplumas y una plumilla de metal a la que se puede añadir un pequeño depósito de tinta en forma de clip) y las **estilográficas** (que llevan un cartucho de tinta interior, cuya función es prolongar el flujo de tinta, almacenándola y deslizándola gradualmente hacia la punta de la plumilla).

Tipos

Existen diferentes criterios para distinguirlas, por el momento de aparición en la historia de la escritura, por el material del que están hechas, por el uso o función que se les asigne, etc.

3.1.2.2.1. CLASIFICACIÓN

Por ser tan amplia su variedad y a fin de no desviarse demasiado, se ofrece un panorama general de este instrumento.

- El cálamo o Pluma de Caña

Es una caña tallada provista de una hendidura, su nombre proviene del árabe *Al-Qalam*, aunque para los romanos se llamaba *arundo*. Ofrece a la mano vitalidad, elasticidad



“De la llave de la inteligencia el arte se hizo insignia y ¿cuál es la llave del arte sino la punta del cálamo?” Qâzi Ahmad, poeta persa, siglo XVI

⁴² Hardy D. *op. cit.*, p. 29.



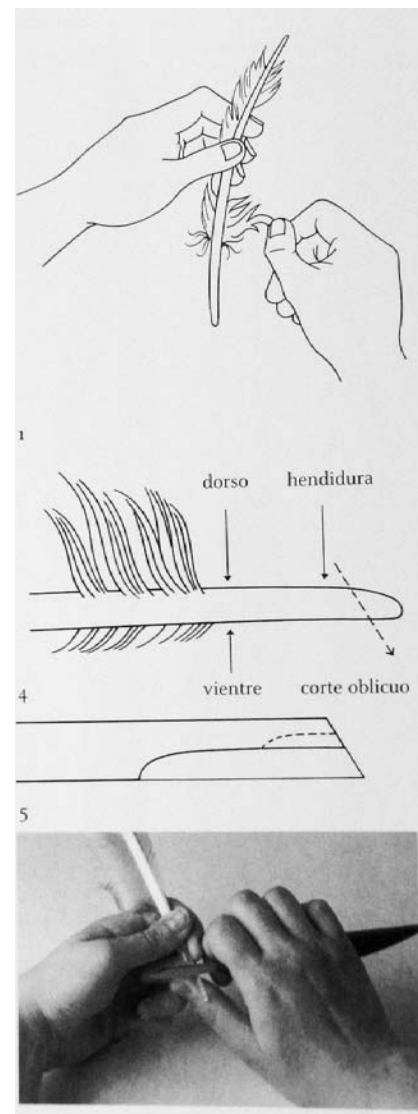
y suavidad características que hacen de él un instrumento especialmente fiable si está bien confeccionado. Para su elaboración es necesario esperar a los meses de julio o agosto para la recolección de las cañas y debe hacerse con cuidado para no cortarse. Fue el único de los instrumentos empleados por los calígrafos árabes y el más apreciado en el mundo musulmán, ya que en el Corán se atribuye a Dios la enseñanza del uso de esta herramienta. Su estructura cuenta con los rasgos que tendría actualmente una plumilla, incluyendo el depósito para la tinta.

Es un instrumento más antiguo y se vincula a los escribas del Mediterráneo y el desarrollo de la escritura en Medio Oriente, donde era fácil encontrar el tipo de caña ideal para la escritura (fuerte pero hueca). Se obtenían de una planta de tallo hueco que crece en los pantanos, al tallo se le hacía un corte oblicuo en uno de sus extremos y uno en el centro para que la tinta fluyera a la superficie del papel. Actualmente se hacen a mano con una caña de bambú, su fabricación es fácil y producen efectos especiales e interesantes. Una de sus ventajas es la diversidad de grosor a diferencia de las plumas de ave.

El uso obliga a cortarlo frecuentemente a fin de mantener la agudeza de los ángulos de su punta biselada⁴³. Para fabricarlo primero hay que endurecer la pluma mediante calor o disecación, el material endurecido se corta entonces en bisel con un cortaplumas especial. Hacia finales del siglo XVIII, el ancho de la punta fue disminuyendo al tiempo que aumentaba la longitud de la hendidura, creando una punta flexible capaz de escribir trazos gruesos y finos según se apretara con la punta, independientemente del ángulo con que se escribiera.

- Plumas de Ave

Este instrumento se obtenía de las plumas remeras primarias de cualquier ave, principalmente oca, cisne, pavo, ganso (que por su fuerza son útiles para trazar arabescos), así como pato o cuervo (para trabajos minuciosos) y buitres, cisne, y águila (para trabajos delicados). En la Edad Media se utilizaron además de pelícano, faisán, pavo real y cuervo. La calidad de las plumas se mide según la dimensión y peso de su depósito, la unidad que se utiliza es el *loth*, medida alemana que equivale aproximadamente a 30 grs. La época ideal para su recolección es la de muda pues se encuentran en una fase que facilita el tratamiento posterior. Para poder utilizarlas en la escritura era necesario secarlas (en forma natural o artificial) y posteriormente cortarlas de una forma especial, dependiendo el tipo de grafía que se deseara lograr, ya que el tamaño de la pluma limitaba la anchura de los trazos que se podían realizar con ella. Esta herramienta que se utilizó comúnmente en Europa, se compone de tres partes: *cañón*, *astil* y *barbas o barbillas*⁴⁴. En su estado



La pluma de ave sustituyó al cálamo lo que ayudó junto con el pergamino al desarrollo de la caligrafía.

⁴³ Raluy Poudevida A. *Breve Diccionario Porrúa de la Lengua Española*, 10ª. Ed. Porrúa, México, 1977, p. 344.

⁴⁴ Mediavilla C, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Campgrafic, Valencia, 2005, p. 26.



natural, el cañón está recubierto por una especie de pellejo grasoso que contiene la médula y tiende a reblandecerse, por lo que es necesario endurecer la pluma. Para ello se corta al bies el extremo de la pluma y se coloca en ceniza caliente, después se pela la membrana exterior rascando el cañón con el lomo del cuchillo y se alisa la pluma con un vellón. Puede también mojarse el cañón y rascarse con el cuchillo, manteniéndolo sobre fuego de carbón vegetal. Cada una de estas técnicas tiene su nombre y rasgos específicos.

Aunque no se trate directamente de un instrumento para escribir, es necesario considerar algunos instrumentos que permiten o facilitan el uso de las plumas como es el cortaplumas o posteriormente el mango para las plumillas, por lo que se incluyen de forma intercalada en este apartado.

- Cortaplumas o tajaplumas

Es una navaja cuya hoja afilada en su cara externa antiguamente tenía la misma longitud que el mango y su filo era recto, sirve para cortar o tallar la pluma o el cálamo y disponerlos para la escritura. Constituye un complemento indispensable para la escritura, ya que determina en mucho la nitidez y forma. “Junto al cálamo y la pluma de ave es uno de los utensilios indispensables del escriba” afirmaba **Isidoro de Sevilla** en el siglo VII⁴⁵. Antes del siglo XVII su mango se confeccionaba de hueso, madera, marfil o cuero y su cuchilla de hierro. Posteriormente el mango se decoró con oro, plata, carey y la hoja (ya fuera fija, plegable o deslizable) se forjaba con el mejor acero. El maestro **Juan de Yciar** decía: “No cortéis ninguna otra cosa con este cuchillo, sobre todo objetos ásperos que estropean el filo de la hoja. Huelga decir que este utensilio debe reservarse exclusivamente para el tajado de las plumas”⁴⁶.

- Plumás Metálicas

Las plumas son objetos muy antiguos como parece comprobar el que entre los tesoros del Faraón Ramsés II, que reinó en el siglo XIII a.c., se encontrara una pluma de cobre. La búsqueda de materiales más duraderos se produjo desde la época de los romanos en que se emplearon algunas plumillas de bronce y otros metales preciosos que se obsequiaban a los personajes importantes, esta sustitución de los materiales se produjo en forma paulatina. En 1750, **Johan Jantssen** se adjudica la invención de la pluma de metal, aunque en ese mismo año se le atribuyen también a un inventor francés, a un alemán, maestro de escuela en Koenigsberg en 1808 y el Boston Mechanic se la atribuye a **Peregrine Williamson**. El Primer modelo manufacturado fue el de **John William Mitchell** de Birgmingham, Inglaterra en 1822, el cual fue cortando hasta darle una forma



En la Revolución Industrial se desarrolló el uso de la pluma metálica.

⁴⁵ Sobre su preparación consúltese **Mediavilla Claude**, *op. cit.* pp. 27 y ss o **Martin Judy**, *op. cit.* p. 58 y ss.

⁴⁶ Las primeras alusiones a las plumas de cálamos (siglo VI d.C.) proceden del teólogo español san Isidoro de Sevilla; este objeto fue la principal herramienta de escritura durante casi 1.300 años.

refinada para la escritura. También en ese año, **Joseph Gillot** desarrolló la fabricación de una serie de plumillas y redujo drásticamente su costo y generalizó su uso en el mundo occidental. El calígrafo español del siglo XVI **Juan de Yciar** menciona el uso de las plumas *bronceadas* para escritos de gran extensión en su manual de escritura de 1548, pero su uso no se difundió hasta principios del siglo XIX. La primera pluma de acero patentada la construyó el ingeniero inglés **Bryan Donkin** en 1803. En 1884 **Lewis Waterman**, un agente de seguros de Nueva York, patentó la primera pluma estilográfica con depósito de tinta. Waterman inventó un mecanismo que suministraba tinta a la punta del plumín por capilaridad, haciendo que la tinta fluyera de manera uniforme mientras se escribía. En la década de 1920, la pluma estilográfica ya se había convertido en el principal instrumento para escribir en Occidente y continuó siéndolo hasta la aparición del bolígrafo después de la II Guerra Mundial.

El tipo que se emplea en la mayoría de los trabajos caligráficos está dotado de una plumilla de punta recta y ancha, sirve para trazar con precisión y es necesario que el extremo entero de la plumilla en toda su anchura se encuentre en contacto con el papel. Sus tamaños varían la graduación, mientras más bajo es el número más ancha es la punta. Existen materiales que producen buenos resultados y por sus ventajas (flexibilidad, amplia gama de plumillas disponibles, facilidad de cambiar el color de la tinta y de lavar y dar mantenimiento) parecen ser las herramientas favoritas, incluso se pueden encontrar algunos especiales para calígrafos zurdos⁴⁷. Son versátiles y tienen reservorios para recargar la tinta que pueden ser colocados como aditamentos a la plumilla, están disponibles en diez tallas y se pueden usar con tinta de botella o pastilla, gouache, acuarela y otros fluidos (los zurdos pueden utilizar los oblicuos)⁴⁸. Desde su fabricación en serie a mediados del siglo XIX se han modificado constantemente aumentando su calidad, resistencia y flexibilidad, permitiendo la creación de numerosos modelos y diseños. Para un conocedor, con solo mirar la plumilla puede adivinar el tipo de trazos que se pueden elaborar con ella.

- Mangos o portaplumas

Respecto a esta variante es necesario considerar al mango que sostendrá la plumilla. En muchos casos y modelos se suministran juntas pero también es posible adquirirlos por separado. Debe buscarse que sea adecuado, que no sea demasiado grueso y que se adapte cómodamente a la mano, algunos calígrafos los prefieren redondos. Actualmente se pueden comprar en las papelerías gran variedad de modelos con costos muy variables, elaboradas en diferentes materiales.



Se puede encontrar una gran variedad de manguillos y plumillas compatibles.

⁴⁷ Mediavilla, C. *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ Goffe Gaynor y Ravenscroft Anna, *Taller de Caligrafía*, Könemann, Barcelona, 1999, p.30.

- Bolígrafo

Desde el siglo XIX se habían realizado algunos intentos de producir una pluma que tuviera un rodamiento en su punta, pero fue hasta 1938 cuando el inventor húngaro **Georg Biro** inventó una tinta viscosa y oleaginosa que serviría para este tipo de plumas. Los primeros ejemplares no escribían bien; solían patinar y la tinta oleaginosa, que se secaba muy lentamente, se emborronaba con facilidad, pero aún así tenían ciertas ventajas sobre la pluma estilográfica: la tinta era impermeable y casi indeleble; podía escribir sobre superficies muy diferentes y se podía mantener en cualquier posición durante la escritura; la presión que había que aplicar para que fluyese la tinta era perfecta para hacer copias con papel carbón. Se fue mejorando la composición de la tinta para que resultara más fluida y secase antes, y el bolígrafo no tardó en desplazar a la pluma estilográfica como utensilio universal para escribir.



Las plumas estilográficas son muy útiles para los principiantes ya que su depósito permite un uso continuo

- Plumaz Fuente Caligráficas

Son recargables y cuentan con un compartimiento para albergar la tinta, ésta se pega al papel por atracción capilar, se utilizan para escritura manuscrita y trabajos informales. Su principal ventaja es el flujo constante de tinta, el inconveniente es que la calidad de los trazos y líneas delgadas que no se comparan a los que se realizan remojando la pluma en tinta, además la más ancha pluma fuente resulta delgada comparada con las plumillas metálicas. Son útiles cuando existen limitaciones en tiempo y espacio para trabajar. Debido a que existen cartuchos de tinta de colores que son fácilmente intercambiables permiten trabajar con relativa comodidad aunque la consistencia de la tinta no es muy buena ni la mezcla de colores es fácil⁴⁹. La primera descripción de una pluma fuente apareció en un tratado francés de instrumentos matemáticos en 1723, pero no se logró un diseño satisfactorio que pudiera producirse en cantidades industriales hasta la segunda mitad del siglo XIX⁵⁰.

- Estilográficas

Con puntas intercambiables, disponen de cartuchos internos de gran capacidad y son muy útiles a los principiantes ya que permiten practicar sin tener que recargar de tinta constantemente. Son prácticas cuando se practica y se viaja pero limitan los cambios de color en las tintas. Deben mantenerse cuidadosamente limpias para que la tinta fluya mejor. Para las plumas estilográficas o pluma fuente se fabrican tintas especiales con agentes humectantes que facilitan su salida de la pluma y su rápida penetración en el papel, con un secado inmediato. La tinta de los bolígrafos o pluma atómica es similar a la de imprenta, y necesita mayor concentración de tintes que la estilográfica, porque es mucho más fina. Se pueden encontrar plumines biselados de diferentes anchos, son instrumentos prácticos útiles para el esbozo, estudio o correspondencia.

⁴⁹ **Hufton Susan**, *Step by step. Calligraphy. A Complete guide with creative projects*. Sterling Publishing Co. New York, 1995, p.12

⁵⁰ **Hufton Susan**, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ **Martin, J.** *op. cit.*, p. 68.



- Automáticas

Se emplean para rotular líneas muy gruesas, sus plumillas tienen dos lados planos y el espacio intermedio actúa como depósito. Vienen en varias medidas y tipos y pueden ser utilizadas exitosamente con tinta o pintura y alimentadas con muchos colores diferentes, utilizándolas con un cepillo crean interesantes efectos⁵¹.

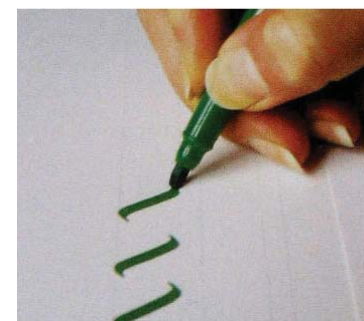
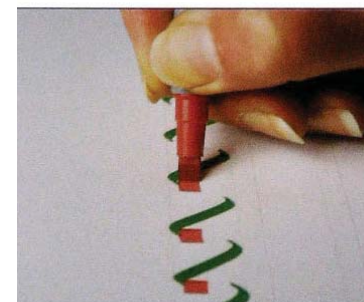
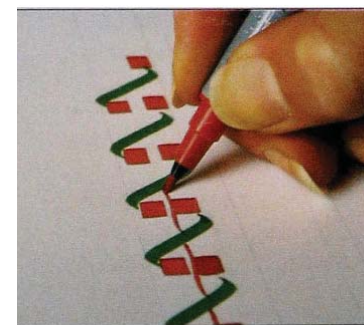
- Plumitas de Feltro (plumines o rotuladores)

El primer rotulador práctico lo inventó el japonés **Yukio Horie** en 1962, resultaba perfecto para los trazos de la escritura japonesa que normalmente se realiza con un pincel puntiagudo. A diferencia de sus antecesores, el rotulador de punta de feltro utiliza tintas (con base de agua o alcohol) como fluido de escritura, por eso puede producir una gama muy amplia de colores, que no están disponibles en otros instrumentos. La punta, hecha de fibras finas (naturales, de nylon u otro material sintético) va sujeta al cilindro de la pluma, la tinta fluye hacia ella mediante un delicado mecanismo capilar. Puede tener muy diferentes formas y tamaños que pueden alcanzar hasta una pulgada de anchura, los que se fabrican con puntas anchas y biseladas son diseñados especialmente para calígrafos. Son muy útiles para practicar trazos, preparar bocetos y elaborar trabajos temporales, como la reproducción. Sus inconvenientes son el tamaño limitado y la deformación de la punta por el desgaste ocasionado con el uso, la diferencia en la calidad de los trazos (por falta de precisión) comparada con la que se obtiene empleando otros instrumentos y la variación en el color, ya que sus tintas no son muy resistentes a la luz por lo que el color se pierde o cambia con el tiempo, por ello no se recomiendan para trabajos serios que deben durar mucho tiempo.

La siguiente categoría de herramientas se describe a continuación.

- Pinceles

Los primeros ejemplares consistían en cañas con fibras aplastadas en un extremo para separarlas y volverlas flexibles. Los egipcios empleaban una pluma-pincel que tenía una base sólida de metal (*Juncus maritimus*) deshilachada al final, de modo de adoptar la forma de pincel y que los escribas empleaban para pintar o escribir, aunque el pincel se encuentra vinculado más fuertemente a las tradiciones caligráficas orientales. Se cree que el pincel como se conoce actualmente surgió durante el reinado del emperador Shi Huang Di (259-210 a.c.), aunque se han hallado restos de caracteres pintados en tinta negra sobre vasijas de periodo Yin (1500 a.c.) lo que permite imaginar que se aplicaba con anterioridad. Como proceso de fabricación se indica: "Se escoge para mango un trozo de madera muerta y se ajusta sobre él un centro de pelos de gamo que se rodea de pelos de oveja formando una cofia⁵²" (esta combinación produce resultados muy agradables en su manejo).



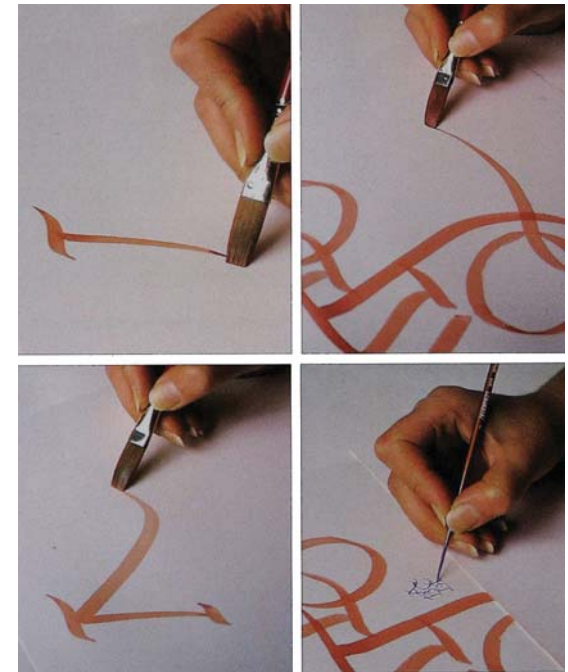
Los rotuladores de punta de feltro son útiles para practicar el trazo y bocetar

⁵² Hufton Susan, *op. cit.*, p. 12.

Su uso como instrumento para la escritura se ha producido principalmente vinculado a la rotulación y se aprende a través de su ejercicio. En la caligrafía contemporánea se utiliza principalmente para cargar las plumillas metálicas, ilustración, iluminación de textos y aplicación del dorado, rellenar letras o retocar con blanco de témpera. Los más recomendables son los de pelo fino de marta roja (de punta fina, redondos y planos), que deben conservarse limpios y en buen estado, uno para cada color o uso, para que se mantengan flexibles, sensibles y elásticos den mejor servicio y duren más tiempo⁵³, ya que un buen pincel puede durar años si se le da un adecuado uso y mantenimiento lavándolo cuidadosamente después de usarlo, dándole forma a la punta y dejándolo secar en posición vertical dentro de un tarro.

La cabeza o punta puede tener diferente forma, para los trabajos en miniatura en que se requiere una punta fina son mejores los pinceles redondos, los de punta biselada son útiles para la rotulación, los anchos y abiertos sirven para las zonas amplias de color. Pueden encontrarse pinceles de pelo de ardilla, cabra, liebre o comadreja, gamo, oveja, lobo, bigotes de tigre o cabello de un recién nacido⁵⁴. Para los caracteres de gran tamaño o que requieren gestos más amplios se utiliza un pincel de crin de caballo y para los trabajos más minuciosos son preferibles los de pelo de tejón, de gato y sobre todo de lobo, aunque también se pueden hacer combinaciones: se puede cubrir una armadura de pelo de cerdo con una fina capa de pelos de cabra. Según su ductilidad los pinceles pueden distinguirse: 1. *Pelo de Cabra* (relativamente flexible, de poca dureza, sirve para la escritura), 2. *Pelo de Liebre* (duro pero flexible, se usa tanto para escritura como para pintura), 3. *Pelo de Marta o de Comadreja* (fuerte, indicado para la pintura), 4. *Pelo de Lobo* (duro y nervioso, parece adaptarse bien a la caligrafía), 5. *Crin de Caballo* (gruesa y dura, no tiene punta y se utiliza principalmente para trabajos de gran formato), 6. *Pluma de Gallina* (material ligero y suave que permite obtener efectos sutiles apenas rozando el papel)⁵⁵.

Para su adquisición no debe escatimarse en costos ya que los mejores suelen ser caros. Se sugiere la serie 3A de *Windsor & Newton*, en los tamaños 0 al 3, ya que tienen el pelo más largo que otras marcas, lo que les permite gran variedad de movimientos y retienen la tinta mejor que otros más cortos o duros. Por economía pueden seleccionarse también los de pelo de ardilla o de buey que son también aceptables, aunque su duración sea menor y pierdan la punta más rápidamente. También existen en el mercado pinceles de materiales sintéticos como el nylon y el poliéster que no retienen tan bien el color, su punta no es muy buena y son menos sensibles pero son más resistentes y baratos que los de pelo. Una vez que han perdido su calidad original, los pinceles viejos pueden



Trabajar con pinceles permite una extraordinaria versatilidad y experimentación.

⁵³ Mediavilla, C, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴ Janiszewski Luc y Moles Abraham, *Grafismo funcional*, Ed. CEAC, p. 253.

⁵⁵ Wang Hsi Chih, el más eminente calígrafo chino (siglo IV) creó una obra maestra sirviéndose de un pincel de bigotes de ratón.



reutilizarse para cargar las plumas, mezclar colores, rellenar fondos y otras tareas complementarias.

Otras herramientas de escritura diseñadas con características especiales son las **puntas de diamante o tungsteno** para grabación en vidrio, plástico o metal; **ceras** para escribir en superficies satinadas como fotografías, cerámica, vidrio o plástico; plumas de **tinta indeleble** para marcar prendas de vestir, y **marcadores de rotulación** de muy diferentes tamaños. La tecnología moderna ha producido una amplia gama de alternativas. Las máquinas de escribir, de composición y últimamente el procesador de textos, constituyen modernas adaptaciones de los primitivos utensilios manuales de escritura.

Una vez seleccionado el soporte y los instrumentos para trabajar en él, es necesario elegir los pigmentos que se aplicarán en el trazado de la caligrafía ya que influirán de forma importante en los resultados a obtener.

3.1.2.3. MEDIOS O PINTURAS

Debido a que para conseguir los trazos perfilados característicos de la caligrafía, debe existir una compatibilidad entre sus elementos básicos: instrumentos, soporte y pigmentos es necesario conocerlos lo mejor posible. En este apartado se observan las sustancias que sirven para dejar huella de los trazos del instrumento sobre el soporte y que incluyen diversos tipos, por lo general, se componen de medio o vehículo y pigmento, suficientes para plasmar los rasgos y permanecer adherido⁵⁶.

Los **Medios Aglutinantes** son sustancias que sirven como vehículo y adherente a los pigmentos que servirán para colorear y escribir sobre la superficie del soporte. Pueden incluir al agua destilada, goma arábiga, solución de goma (mezcla de goma arábiga y agua) y huevo, cola de pescado, además de glicerina y aditivos (de acuerdo al tipo), etc. Una variante de ellos es el **Fluido adhesivo** que es una solución parecida a la goma que se usa en la pluma o pincel y se deja secar, se le aplica un lavado o pintura y una vez seca se puede retirar la goma dejando que el papel se vea en los espacios que ocupaba (puede utilizarse cemento de hule como el iris o alguna otra marca disponible). Si se seca en la botella puede ser disuelto añadiéndole diferentes productos de acuerdo a su composición, por ejemplo ammonia fuerte (disponible en las farmacias)⁵⁷.

Un **Pigmento** para pintura es un polvo fino que refleja toda la luz para producir un efecto blanco o absorbe ciertas longitudes de onda de la luz para producir un efecto



La caligrafía contemporánea se ha enriquecido con la aplicación de los materiales modernos que además facilitan el trabajo.

⁵⁶ Mediavilla C. *op. cit.*, p. 37.

⁵⁷ Comúnmente denominados de estas formas **Folsom, Rose**. *The Calligraphers' Dictionary*, Thames and Hudson, London, 1990, p. 89.



coloreado. Se dividen en *orgánicos e inorgánicos*. Los primeros son de origen animal o vegetal y los segundos se obtienen de minerales naturales como las tierras o por medios químicos industriales. Pueden ser permanentes o no y algunos son muy hermosos o resultan aceptables aunque no duren demasiado. Se seleccionan dependiendo del tipo de obra a realizar, para un libro que no es tan afectado por la luz pueden haber condiciones diferentes que para una obra expuesta o un mural. Para elegirlos se deben realizar pruebas para reconocer la forma en la que se afectará al paso del tiempo y contacto con la luz.

Son lo más parecido a los que preparaban los iluminadores medievales y se pueden encontrar en la misma gama de las acuarelas ya que se preparan a partir de las materias primas básicas. Son fuertes y puros y requieren ser aplicados con los medios y proporciones adecuados, como el huevo o la solución de goma para fijarlos a la superficie. Si se preparan correctamente producen los colores más puros pero se requiere de gran cuidado, por ello es más cómodo utilizar los que se encuentran disponibles comercialmente. Resultan adecuados para trabajos de heráldica y planos en que se desee color particularmente brillante. Utilizando el método tradicional (como el huevo) los colores se mantienen tan brillantes como en los manuscritos iluminados medievales, que conservan el mismo color desde hace cientos de años. Los pigmentos blancos más corrientes son óxidos inorgánicos, como el dióxido de titanio (TiO_2), el óxido de antimonio (Sb_2O_3) y el óxido de cinc (ZnO). Se usan también otros compuestos inorgánicos blancos e insolubles, como el sulfuro de cinc (ZnS), el albayalde (hidroxicarbonato, hidroxisulfato, hidroxifosfito o hidroxisilicato de plomo) y el sulfato de bario ($BaSO_4$). Los siguientes óxidos inorgánicos son pigmentos habituales para colores: el óxido de hierro Fe_2O_3 (amarillo, rojo o color tierra), el óxido de cromo Cr_2O_3 (verde), y el óxido de plomo Pb_3O_4 (rojo). Los cromatos de plomo, cinc, estroncio y níquel producen distintas gamas de amarillo y anaranjado. Se utiliza un conjunto de sólidos orgánicos para obtener otros colores.

A continuación se describen los fluidos comúnmente empleados en la caligrafía. El primero de ellos, vinculado a la escritura del texto y considerado el más común de estos materiales, es la tinta, aunque también puede emplearse en la decoración que complementa los documentos.

3.1.2.3.1. TINTA

Definición: Toda sustancia pigmentada, líquida o viscosa, que se utilice en la escritura, la imprenta o el dibujo. Su composición y consistencia dependen de los usos a que esté destinada. Contienen dos componentes básicos: un pigmento, o tinte, llamado



A diferencia de los amanuenses medievales los calígrafos modernos pueden encontrar una variedad de marcas de tinta, tanto permanentes como lavables.



colorante, y un aglutinante, que es el líquido en el que se dispersa el pigmento. Los tipos más comunes son los de escribir, de dibujar, de imprenta y las tintas invisibles. Muchas tintas sólo se diferencian de las pinturas en el uso a que están destinadas.

Características

Su nombre en inglés *ink*, proviene del griego *inkauston* (cauterizar), posiblemente relacionándolo con el proceso de coloreado de azulejos. En los tratados antiguos existen recetas para fabricar tinta, en su mayoría de origen *vegetal* (como la de carbón, con pigmentos de humo suspendidos en una mezcla de agua y goma⁵⁸, o la de base de sal y agallas de roble) o *mineral* (a base de sulfato de hierro y ácido tánico) que solían ser elaboradas por las amas de casa con recetas que pasaban en la tradición familiar. Sin embargo, se comercializó en el siglo XVIII, con tintas para las plumillas metálicas que serían sustituidas con la anilina, que no presentaba problemas de corrosión en estas herramientas.

Tipos

Las más antiguas se componían de un pigmento llamado negro de humo y de una goma o cola y había que mezclarlas con agua antes de usarlas. Se les llamaba **tintas chinas** y a diferencia de las **de colores** (hechas de tintes sintéticos) eran prácticamente permanentes porque el carbón del negro de humo es químicamente inerte y la luz del sol no lo decolora ni lo afecta de ninguna manera. El color negro más permanente lo tiene la de hierro, de nuez de agallas que se obtiene de la combinación de una sal de hierro, que suele ser sulfato ferroso, con una mezcla de ácido gálico y tanino en agua. El hierro se asocia con el ácido gálico y el tanino para formar el tanato ferroso. Este compuesto tiene poco color al aplicarlo sobre el papel, pero al secar el tanato ferroso soluble se oxida al contacto con el aire y se convierte en tanato férrico insoluble, que es negro. Para poder ver lo que se va escribiendo mientras se da lugar a la oxidación de la tinta, se le añade un tinte, generalmente azul.

Actualmente, de acuerdo a las inclinaciones de sus autores y necesidades de las obras, conviven en los talleres y las obras artísticas las dos modalidades: las recetas **antiguas** y las **modernas** con su amplia variedad de productos disponibles en el mercado; la regla principal es no utilizar tintas resistentes al agua⁵⁹, aunque la preferida es la **tinta china en barra** (*sumi*). Para su elección se sugiere considerar que debe fluir libremente pero sin correrse, secarse rápidamente y ser estable una vez seca, además de no dañar el papel o el instrumento para escritura. Se prepara diluyéndose con agua destilada, de preferencia solamente la que se va a utilizar (para no deteriorarla) y debe cuidarse su

⁵⁸ Hufton Susan, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹ Esta era la más duradera, como puede constatarse en los antiguos manuscritos medievales que se conservan hasta la fecha. Goffe G. *op. cit.*, p. 34.



estado, si se encuentra en estado líquido agitándola de vez en cuando mientras no se utilice y manteniendo bien tapado el frasco. Se considera que la calidad de la escala de grises a obtener depende de esta dilución (a mayor calidad corresponde mayor densidad y que las mate son mejores que las brillantes). Regularmente se compra con un recipiente de piedra para prepararla en la densidad y color requeridos.

Se puede introducir color en los trazos o en los fondos, para ello se utilizan diferentes posibilidades: Las **modernas** tintas de escritura de colores disponibles actualmente suelen estar compuestas de tintes naturales o sintéticos más gomas, diluidos en agua y se elaboran con colores muy brillantes e intensos, con ellos se obtienen efectos transparentes distintos a la acuarela; sin embargo no resultan adecuados para trabajos de gran duración ya que se decoloran al contacto prolongado con la luz. Deben probarse previamente exponiéndolos a la luz intensa y potente durante dos o tres semanas. Esta variante es la más fácil de encontrar y la más comúnmente difundida, se recomienda la **tinta hindú** sin base de agua porque la de base de agua contiene shellac que es difícil de retirar si se deja secar en el depósito del instrumento, además de ser tan delgada y poco cubriente como las tintas de colores. Los tintes empleados en las tintas lavables se quitan mejor que los de las tintas permanentes.

Otros materiales más bien vinculados a la decoración de los manuscritos, son los diversos tipos de pinturas, ya que desde la antigüedad, en los manuscritos iluminados se aplicaban pigmentos aglutinados con goma o huevo, este último, en la variante del **temple** fue empleado frecuentemente por los pintores medievales y debía su brillo a la superposición de capas de color. El color rojo que era muy utilizado se obtenía mezclando **minio**⁶⁰ con clara o yema de huevo que le daba un brillo tornasolado. Actualmente pueden emplearse fórmulas comercialmente disponibles como el **acrílico** u otros que pueden aplicarse directamente de la botella, pero varían en cobertura, consistencia y fluidez. Las pinturas acrílicas (emulsiones de pigmentos, agua y resinas acrílicas que no amarillean) secan rápidamente sin cambiar de color y no se oscurecen con el tiempo. Es importante lavar las herramientas después de aplicarlos.

3.1.2.3.2. ACUARELA

Pintura realizada con pigmentos disueltos en agua, su característica principal es su transparencia; la superficie del papel resulta visible a través de sus finos colores, creando un efecto velado, muy diferente del grosor y opacidad de la pintura al óleo y de otros pigmentos disueltos en aglutinantes más densos. En ellas se encuentran los pigmentos molidos muy finos y mezclados con un mínimo de medio aglutinante para que sean inmediatamente



Después de la tinta la acuarela es uno de los materiales actuales más importantes para el calígrafo

⁶⁰ Deben ser permeables, ya que la laca de las tintas impermeables podría atascar la pluma de la utilización del minio provienen los términos miniatura y miniaturista.



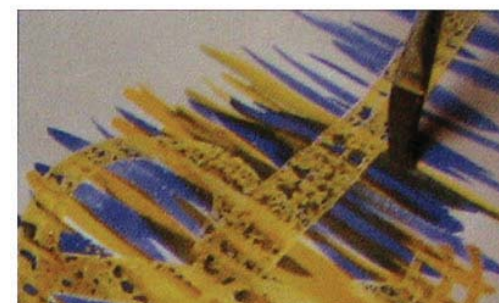
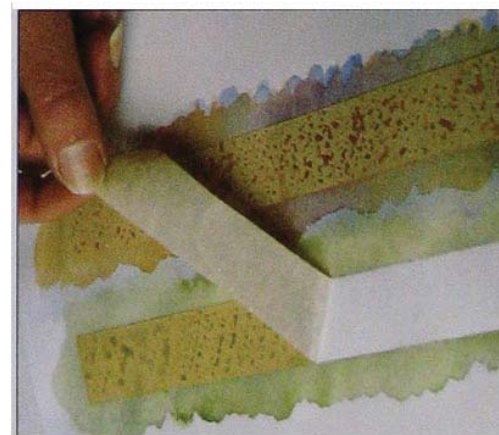
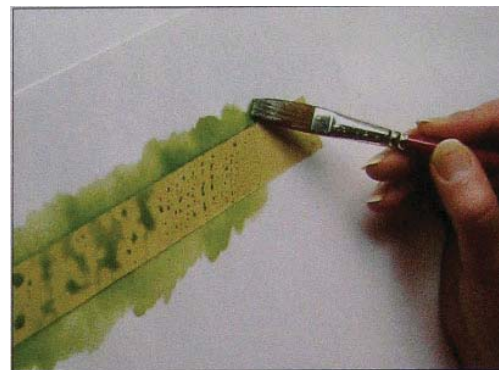
solubles en agua. El medio puede ser goma arábica, goma de tragacanto o cola de pescado adicionada con glicerina, azúcar cristalizada, miel o almíbar.

La glicerina y los aditivos azucarados aumentan la solubilidad de los colores, aunque un exceso puede volverlos pegajosos dificultando su manejo y abrigando la superficie, por lo que conviene experimentar con ellos para conocer sus cualidades.

La Acuarela es la variante más utilizada por los calígrafos modernos ya que se adapta adecuadamente a la escritura en color, la iluminación y la ilustración, su principal característica es la transparencia y luminosidad de la que carecen otras pinturas. Para aplicarse con las plumillas deben diluirse con agua hasta obtener una consistencia lechosa pero con gran saturación de color. Algunos calígrafos prefieren producir las suyas siguiendo técnicas o recetas originales y mezclando sus propios colores, aunque pueden encontrarse diversas gamas, calidades y marcas en el mercado, una de ellas es *Windsor & Newton*.

Su presentación puede variar y se encuentran en tubo que son muy cómodos para aplicar ya que puede graduarse fácilmente la cantidad aplicándola en la paleta de trabajo, dentro de este recipiente se conservan limpios y húmedos en forma indefinida siempre que se conserve tapado. También es factible encontrarlas en pastilla (se trata de pequeños rectángulos de color preparado envueltos en papel, en cápsulas y semicápsulas de porcelana). En ellas el pigmento ya viene mezclado con goma arábica, aunque no suele llevar glicerina lo que lo hace menos pegajoso y manejable para trabajar soportes como la vitela. Se debe humedecer la pastilla con el pincel para aflojar el color, lo que puede resultar tedioso especialmente cuando se trabajan grandes superficies.

Los colores que sugieren algunos calígrafos expertos son⁶¹: Blanco (de China, de Titanio, de Cremnitz), Amarillo (Limón, Nápoles, Ocre amarillo, Siena Natural, Cadmio, Indio, Aureolina), Naranja (de Cadmio o realizar una mezcla propia), Rojo (Bermellón, bermellón escarlata, de Cadmio, Veneciano, Indio), Azul (Ultramar, ultramar francés, cobalto, cerúleo, Prusia, Cianina, Indigo), Verde (Esmeralda, Viridian, Cobalto, Tierra verde), Pardos, Grises y Negros (Siena Tostado, Sombra Natural, Sombra Tostada, Rojo Indio, Gris Davy, Gris Payne, Negro Marfil, Persa o de Humo). Pueden conseguirse en tiendas de materiales o elaborarlos el mismo artista, para las mezclas se sugiere considerar atentamente la composición de los colores ya que ante la sobreposición o yuxtaposición algunos pueden manchar y arruinar el trabajo o decolorarse con el tiempo.



En la experimentación la acuarela es muy solicitada por sus características y versatilidad.

⁶¹ Conviene experimentar con ellos ya que los resultados y duración de cada uno es diferente. *Marie Angel, op. cit. p. 28 y ss.*

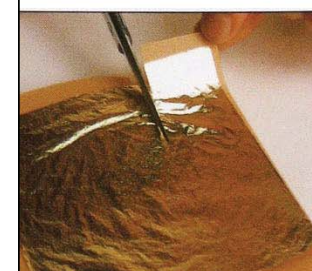
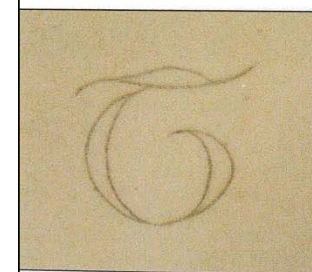
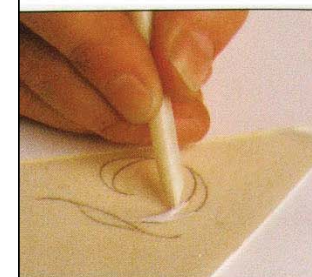
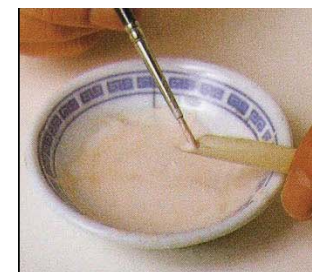
3.1.2.3.3. GOUACHE

Se trata de pigmentos aglutinados con cola o mezclados con pigmento blanco (tierra blanca como arcilla o barita) que producen excelentes resultados al aplicarse sobre superficies texturizadas o coloreadas. Se trata de una especie de acuarela de pigmentos opacos en lugar de los translúcidos originales y aunque carece de su delicada luminosidad, es más sustancioso que ésta y su textura se parece a la de la pintura al óleo. Además, la tendencia de sus colores a aclararse a medida que se secan permite una amplia gama de efectos nacarados o tipo pastel. Los primeros en emplear este procedimiento fueron los antiguos egipcios que utilizaban miel para aglutinar sus pigmentos. Su uso estaba muy difundido en la Edad Media para la iluminación de manuscritos y alcanzó verdadera popularidad en el siglo XVIII; cuando el pintor francés **François Boucher** explotó con gran habilidad sus tonos nacarados.

Los artistas del siglo XX lo han empleado frecuentemente ya que permite conseguir empastes espesos, ideales para lograr efectos más expresionistas. En la actualidad es también conocido como **témpera**. Pueden mezclarse y utilizarse como las acuarelas, pero poseen cualidades diferentes, para escribir en color y pintar letras tienen “una sustancia de la que carecen éstas”. Son lo más apropiado para trabajos de heráldica y otros trabajos “planos”. Bien diluidas son brillantes y al secarse forman una superficie cubriente, opaca y mate, ideal para ciertos tipos de lavados. Se venden en tubos o tarros donde se conservan bien; los de mayor calidad son los llamados “para diseñador” de tonos ricos que pueden mezclarse en grandes cantidades para trabajar grandes superficies. Se pueden diluir con agua presentando un aspecto más basto que la acuarela transparente, aunque también pueden mezclarse con ellas para obtener una amplia gama de colores y efectos especiales. Se recomienda preparar la mezcla el día anterior a su aplicación y dejarla reposar una noche para que fluya más libremente y sea menos pegajosa⁶². En este caso los tonos sugeridos son: Amarillo (limón, de Cadmio, Nápoles), Naranja de Cadmio, Carmesí de Alizarina, Azul (Prusia, Cobalto, Cerúleo), Viridian, Grises, Negro y otras tierras.

3.1.2.3.4. DORADO

Antiguamente, era muy frecuente su aplicación en la decoración, se utilizaba para agregar dorados. En Europa para obtener el *pan de oro* se batían las láminas de oro hasta que quedaban tan delgadas como una telaraña, a continuación se aplicaba una capa muy fina al pergamino sobre una capa de pasta (mezcla de yeso, azúcar y plomo), a la que se añadía clara de huevo (miel, azúcar, cola o algún tipo de gelatina animal) para que fluyera libremente untada sobre la página y ligeramente seca en la superficie (pero flexible para



Goma de la forma tradicional (cola de caseína) o con acetato de polivinilo (PVA)
El apresto es importante para el dorado.

⁶² Hufton Susan, *Op. Cit.*.p.12



doblarse con la página sin agrietarse) que se bruñía una vez aplicada para darle mayor brillantez. Para conseguir la apariencia de oro macizo se utilizaban capas de cal o yeso, cubiertas de *bolo*, una sustancia terrosa de color rosado, que más tarde daba realce al metal. El iluminador lo bruñía con un bruñidor de ágata o un diente de animal y solía labrar dibujos geométricos o florales en la superficie del mismo. La base de *gesso* para el oro se puede preparar con 16 partes de yeso de París apagado, 6 partes de blanco de plomo, 2 partes de azúcar y 1 parte de cola de pescado o algún sustituto moderno. La receta de **Cennini**⁶³ recomendaba utilizar azúcar centrifugada aunque en cristales es buen sustituto. Esta mezcla se raspa en pequeña cantidad para mezclarse con los demás ingredientes. Para medir los ingredientes se utiliza una cucharilla de sal de forma semiesférica (la de café es demasiado grande) y una plancha de vidrio o superficie similar limpia y no porosa. Se raspa suficiente yeso para 16 cucharadas, se añaden 6 partes de blanco de plomo, se muele el azúcar y se miden dos partes del polvo; la cola se puede coger en una navaja para ponerla en la cucharilla nivelando los bordes. Se echa la cola en la plancha de vidrio y encima los materiales en polvo, se añaden 8 partes de agua destilada y se amasa la mezcla con una mano de almirez. El yeso es de color claro y se le añade una pizca de bol de Armenia para darle un tono rosado que destaque en la vitela, debe usarse muy poco porque es secante y solo se necesita como colorante. Cuando la mezcla esta bien molida se amasa se da forma de pastilla circular y se deja secar sobre papel de plata. Después de tres días se corta junto con el papel de plata en secciones radiales y se deja secar 7 días en una atmósfera seca y sin polvo en una caja limpia. Otra receta de *gesso* incluye 7 partes de yeso apagado, 3 de blanco de plomo, 1 de azúcar en cristal o granulada y 1¼ de cola⁶⁴.

Para reconstruirlo se utiliza una paleta de cerámica con pocillos o una huevera de porcelana, para humectar la pasta basta con añadir agua destilada, algunos calígrafos prefieren utilizar una solución de clara de huevo (se bate hasta formar mucha espuma, se mide una cucharada y se le añade una cantidad igual de agua, se mezcla y se deja reposar durante una noche para que la clara se haga transparente)⁶⁵. Antes de aplicar a la vitela se desengrasa y la mezcla se aplica con pincel o pluma de ave siguiendo la forma de la decoración y dejándolo secar durante varias horas. Posteriormente se aplica el pan de oro con delicadeza y rapidez, se aplica el bruñidor utilizando una seda de por medio. Se pueden aplicar un par de capas, una sobre la otra. Si durante el proceso se daña o levanta el oro se debe comenzar nuevamente después de raspar lo que se había colocado con una cuchilla.

Al Dorado también se le conoce como “oro en concha” porque se vendía preparado en conchas de mejillón, aunque también lo pueda preparar uno mismo utilizando oro en



Aplicado en relieve o en forma superficial al pan de oro hay que abrillantarlo con el bruñidor

⁶³ Cennini Cennino, Pintor florentino del siglo 15, autor de *Il Libro dell'Arte (The Craftman's Handbook)* un tratado que incluye una sección de dorado e iluminación, la traducción moderna se reimprimió en 1933 por Daniel V. Thompson. **Folsom, R.** *op. cit.*, p. 28.

⁶⁴ La cantidad adicional de cola actúa como aglutinante, permite reconstruir el *gesso* añadiendo solamente agua.

⁶⁵ Para conocer más procedimientos se recomienda revisar el texto de **Martin Judy**, *op. cit.*, p. 81 y ss.



polvo, gelatina (en hojas o en polvo muy refinada) o únicamente con agua, pero es mejor utilizar algún vehículo mas potente que le sirva como adherente, además debe cuidarse porque puede perder brillo. Una vez preparado se aplica con un pincel fino de pelo de marta destinado únicamente para ese uso y agua destilada que debe guardarse en un frasco con tapón de rosca ya que quedará en ella parte del polvo de oro que podrá volver a utilizarse. Otros materiales como plata, bronce y platino también pueden encontrarse en la misma forma y colocarse igual, pero la técnica se llama *dorado* porque originalmente se hacía con el oro. Es un procedimiento caro, raramente utilizado en superficies muy grandes, por ello para trabajos de boceto se recomienda utilizar pigmentos más baratos⁶⁶.

En la actualidad, se pueden encontrar a la venta gran variedad de marcas de tintas, pinturas y materiales para la escritura que facilitan el trabajo y permiten experimentar a los calígrafos.

3.1.2.3.5. COLOR

Se trata de un aspecto de importancia capital ya que el color atrae la atención y refuerza la composición por ello el calígrafo debe utilizarlo conociendo sus efectos. La función y legibilidad de un texto se ven enriquecidas con la adición del color que lo refuerce y provoque reacciones al contacto con el mismo debido a las diversas asociaciones culturales, formando parte de una interpretación del tema y de la composición general más que de la simple reproducción (como en las pinturas orientales, donde la caligrafía, el dibujo y el color tienen igual importancia en la representación de una idea). Se puede apreciar que una letra capitular coloreada puede dotar de vida a toda una página de texto oscuro, por ello es importante conocer los elementos a partir de los cuales los calígrafos pueden adicionar el color a sus obras de acuerdo a la naturaleza y requerimientos de cada trabajo, vinculando los temas, técnicas y materiales además de considerar el mejor acabado, la duración⁶⁷, etc. A continuación se revisarán los pigmentos utilizados en esta área.

La escritura decorada con color se remonta a las culturas antiguas (Egipto, Grecia, Roma, Mesoamérica, etc.) y ha tenido gran tradición. Inicialmente la coloración de las capitulares con el resto del texto en negro enfatizaba y provocaba una impresión diferente en el texto general, con el desarrollo de la pintura y su adición como decoración de la caligrafía ha traído al área una gran cantidad de materiales (bermellón, ultramarino, dorado, etc.) Estas variaciones en elaboración, costo, calidad y durabilidad comparadas con los pigmentos modernos son relativamente menores, así que se puede escoger entre gran variedad de pinturas y tintas en todo el espectro del color.



En la actualidad se pueden usar pigmentos en polvo mezclándolos con huevo o goma para su fijado.

⁶⁶ Stribley Miriam, comp. *The Calligraphy Source Book. The essential reference for all calligraphers, with 100 complete alphabets*, pp. 150-153.

⁶⁷ Lo ideal es elegir pigmentos permanentes, pero algunos colores poco duraderos son hermosos y resultan aceptables en ciertas condiciones. El trabajo caligráfico aplicado en un libro puede no sufrir mayores efectos pero con las obras enmarcadas el caso es diferente, por lo que se debe procurar emplear pigmentos resistentes y enterarse previamente de la ubicación de la obra. También se puede aplicar una prueba de resistencia del pigmento a la luz de la siguiente forma: Se pinta una franja de color en un papel o vitela y se mete en un libro de forma que la mitad quede oculta entre las páginas y la mitad expuesta a la luz. Se deja el libro bajo una fuerte luz natural durante tres semanas, luego se saca la tira y se revisa. Si el color se mantiene igual en toda su extensión, se puede confiar en su calidad, pero si parte de ella está decolorada no conviene la aplicación de ese color en ningún trabajo que vaya a quedar expuesto a la luz. Angel, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁸ esta palabra proviene de *minium*, que en la Edad Media se utilizaba para designar el cinabrio, un pigmento de color rojo vivo. Sin embargo esta denominación parece errónea pues el rojo de minio extraído del óxido de plomo difiere ligeramente del cinabrio que proviene del sulfuro de mercurio. Mediavilla, *op. cit.*, p. 50.

Las *miniaturas*⁶⁸ originales eran pequeñas pinturas realizadas en el interior de las grandes capitulares, abriendo una página o párrafo que frecuentemente constituyen auténticas obras artísticas por sí mismas. La decoración en color de los márgenes de las páginas, las versales y la ornamentación del texto también incluía el uso de imágenes pictóricas para ilustrarlos con escenas apropiadas a la audiencia de esos escritos. Algunos de los métodos modernos para aplicar color conservan las formas tradicionales pero incluyen técnicas de otras áreas del diseño, que aunados con la mayor disposición de colores han enriquecido el rango de posibilidades artísticas contribuyendo a dar mejor apariencia al trabajo final adicionando placer al ejecutar o contemplar los detallados y planeados ornamentos, así como los cuidadosos dibujos. El color no es considerado un elemento indispensable en la caligrafía pero ofrece interesantes alternativas que complementan los diferentes trabajos gráficos⁶⁹.

Los antecedentes formales de aplicación en la caligrafía, se encuentran en 1873, cuando **Albert Lecoy de la Marche** descubrió en la Biblioteca Nacional de Nápoles un pequeño tratado de finales del siglo XIV redactado por un autor italiano anónimo (probablemente napolitano). Su título es *De Arte Illuminandi*⁷⁰, en él se indica: “Hay ocho colores necesarios para la iluminación, a saber: el negro, el blanco, el amarillo, el azul, el violeta, el verde, el rojo, y el rosa. Estos colores se obtienen por fabricación o proceden directamente de la naturaleza, ya sea bajo la forma mineral o vegetal. El negro se obtiene de la tierra negra o de la piedra, se consigue con sarmientos de viña u otras maderas carbonizadas, con humo de cirio o de candil de aceite, con la sepia que se recoge en una escudilla de cristal. El blanco se hace con plomo o con cerusa. El rojo se extrae de una tierra rojiza llamada *macra*, el que se llama cinabrio proviene del azufre y con argento vivo o mercurio; el que se llama de *minio* se hace con plomo. El amarillo proviene de una tierra amarilla llamada *oropimente*, del telefio o del azafrán, se fabrica también con la raíz de la cúrcuma. El *giallowino* o amarillo pálido se elabora con el glasto. Los azules naturales son el ultramar y el de Alemania, el azul vegetal se hace con la planta que se denomina tornasol y que también da el violeta. El verde viene de la tierra verde o del verde azul (piedra armenia) también se saca del bronce, del lirio azul y de una pequeña ciruela llamada *prugnamerola* por el pueblo de Roma, donde abunda. El Rosa o la roseta, que se utiliza sobre pergamino para trazar los contornos de las hojas o el cuerpo de las letras se fabrica con excelentes palos de Brasil⁷¹”.



Existen numerosos materiales tradicionales y de fabricación moderna que el calígrafo puede usar, aunque hay técnicas que requieren de conocimientos más especializados.

⁶⁹ Stribley Miriam comp.- *The Calligraphy Source Book*, p.146 y ss.

⁷⁰ Traducido al inglés por D.V. Thompson y G.H. Hamilton, Yale University Press, 1932. **Albert Lecoy de la Marche** publicó este texto en 1887 bajo el título “*L’art enluminer, manuel technique du XIV siècle*”, en *Extrait des mémoires de la société nationale des antiquaires de France*, XLVII, París, 1887. Fue reeditado por Ernest Leroux en 1890.

⁷¹ **Mediavilla, C.**, *op. cit.*, p. 51 y ss.

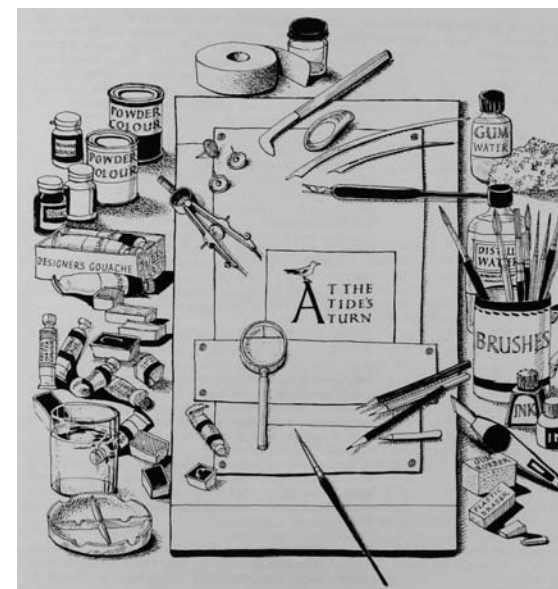


3.1.2.4. ACCESORIOS

Otros instrumentos que pueden ser utilizados por el calígrafo (algunos en uso común y otros no tan frecuente) son: atriles, mesa de luz, plantillas, punzón grueso y fino, cuerno de tinta, piedra pómez, tiza o gis, carretilla, reglas y escuadras de diversos tipos⁷², compás, tiento, mortero y mano, papel carbón en diferentes tamaños, cemento de hule o algún otro pegamento que permita unir y desunir, cepillos, abate lenguas tabla de corte, etc. Respecto a los godetes cabe señalar que resulta útil y cómodo su uso ya que están divididos en celdas, sin embargo puede utilizarse un platito o cuenco pequeño de porcelana blanca para mezclar los colores (ya que el color del fondo podría ocasionar errores en la apreciación del color). Para limpiar los pinceles y materiales, para borrar o secar colores se recomiendan los trapos de algodón o papel limpio y absorbente, una pequeña esponja natural y papel secante de buena calidad. El secante sirve también para acolchonar colocándolo bajo el papel o vitela. El papel engomado para tensar ya que las cintas adhesivas no sirven sobre papel húmedo, aunque también se requiere de cinta adhesiva de baja adherencia (como el maskin tape) para fijar al tablero los papeles secos y otros usos. Pueden requerirse también otros complementos vinculados a las plumas y plumillas como la piedra de afilar con la que se afinarán para mantener el trazo fino o los depósitos para la tinta que se encajan en las plumillas desmontables, cartuchos para recargar o cambiar de color la tinta, materiales para limpieza y mantenimiento, etc.

Específicamente entre las Gomas y Borradores existen diversas alternativas a elegir, se vinculan directamente a los materiales utilizados: las de vinilo son adecuadas para el papel, las de miga de pan (migajón) y las de goma de modelar sirven para la vitela, las duras útiles para tinta o letras de máquina también pueden utilizarse en la vitela, aunque todas ellas deben emplearse cuidadosamente para no dañar el soporte. Pueden cortarse en rodajas para borrar detalles finos o encontrarse en presentación con forma de lápiz. También se utiliza la piedra pómez para borrar pero es muy abrasiva. Para afilar los lápices hasta obtener una punta muy fina o para cortar las plumas de ave es esencial contar con una buena cuchilla, se recomiendan las de hojas intercambiables (cutter, x-acto, tijeras u otros). También se puede utilizar una para borrar sobre vitela.

Una vez seleccionados los elementos e instrumentos será necesario conocer los principios de la técnica básica para el trazado de los signos empleados por la caligrafía.



Materiales e instrumentos que se necesitan para decorar manuscritos iluminados o miniaturas

⁷² Algunos calígrafos sugieren buscar las más resistentes o de bordes de metal que sufren menor desgaste. También se recomienda tener unas para corte y otras para trabajo.

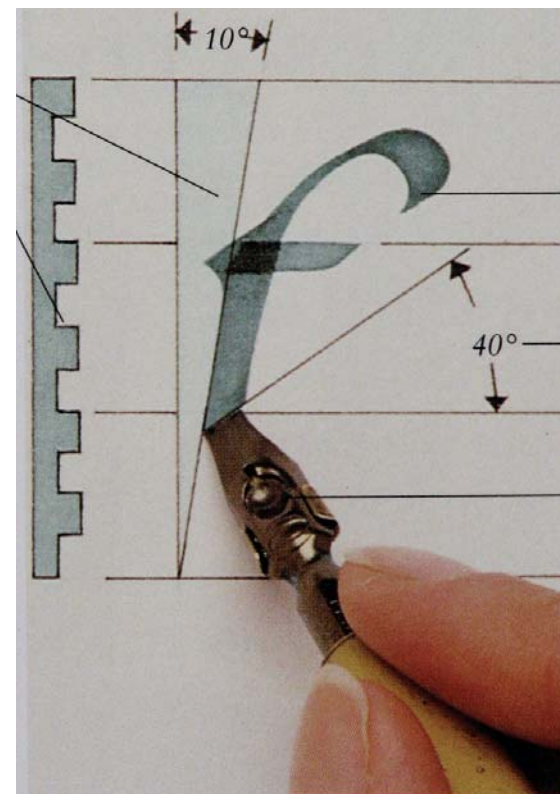
3.1.2.5. TECNICA BASICA

Si se entiende por *técnica* el conjunto de procedimientos de que se sirve una ciencia o arte, así como la pericia o habilidad para usarlos y también la aplicación de los conocimientos científicos en una dirección⁷³ utilitaria, entonces puede entenderse en este apartado *la aplicación de los conocimientos del arte de la caligrafía aplicados con habilidad para la producción de proyectos específicos*. Este conjunto de conocimientos incluye diferentes elementos que se reseñarán a continuación⁷⁴. Los elementos constitutivos de la escritura son cinco: la *morfología* o *forma*, el *ángulo de escritura*, el *ductus*, el *módulo* y el *peso de la escritura*. A ellos se suman otros (a los que Mallon no hace referencia), pero que en este trabajo se consideran indispensables, principalmente el *estilo* o la *mano*.

- Trazado de guías

Una vez habiendo seleccionado el soporte de acuerdo a las necesidades del proyecto a desarrollar, sus dimensiones, materiales, etc. y considerando los aspectos de disposición propios de todo proyecto o diseño, es necesario preparar el plano sobre el cual se dispondrán los elementos que lo integrarán. Previo al trazado de la letra se recomienda contar con un *pautado básico de líneas guía* que servirán para orientar acerca del tamaño de los rasgos y su ubicación. Puede trazarse directamente sobre el papel con un lápiz duro, afilado y ayudándose con una regla T o escuadras, en un trazo suave o colocarse una guía debajo del papel para atender a esta proporción a través de la transparencia del material.

Existen diferentes formas para trazar las guías, ninguna es complicada pero requieren precisión. El factor clave es la altura "x" (es decir, la altura de la caja en la que se traza el cuerpo de la letra sin considerar los trazos ascendentes o descendentes, para ellos será necesario considerar un espacio extra), que se mide en relación con la anchura de la plumilla para que las proporciones de los caracteres sean las correctas. Las medidas se señalan marcando la anchura de la plumilla en pequeños bloques verticales que forman un "escalado" con la altura requerida. Para los rasgos descendentes o ascendentes que conforman las letras es necesario realizar también un escalado considerando el tipo de familia a emplear, ya que de ello dependerá el espacio necesario; posteriormente será necesario considerar adicionalmente el interlineado que impide o permite que las letras se fundan unas con otras, siguiendo la voluntad de su autor. Para transportar la altura total a la lámina de escritura se recomienda utilizar un compás o marcarlas con lápiz en una tira de papel. El interlineado es un múltiplo de la altura x que se puede tomar del primer escalado y transportarlo con otro compás o añadirlo a la tira de papel. Transfiere la altura de los caracteres y la medida del interlineado a la lámina de escritura marcándolas con



El peso de la letra se determina por el ancho del instrumento (Nib) que junto con el ángulo son aspectos de la técnica básica.

⁷³ Raluy, A. Op. Cit. p. 421.

⁷⁴ Remitiéndose inicialmente a los criterios establecidos en los trabajos del estudioso francés **Jean Mallon**, indispensables para paleógrafos y calígrafos



lápiz en ambos lados de la lámina para garantizar la precisión, entonces se pueden trazar líneas a partir de ellas con la ayuda de regla o escuadras o con una regla T.

- **MORFOLOGÍA**

Es el *aspecto exterior de las letras ejecutadas por el calígrafo*, que permite identificar a la letra significada. Es el elemento de la escritura del que provienen y derivan todos los demás. Pueden haberse conservado o modificado a través del tiempo, cambiando de significado. A este aspecto se unen los rasgos que pueden variar como consecuencia y contribución del trabajo del artista, que constituyen lo que se llama *estilo* o *tratamiento personal*, esta voluntad creativa no suele afectar la morfología esencial de la letra, permitiendo su legibilidad. Aun cuando la mayoría de los escribas trazan las letras de forma parecida, existen en sus productos diferencias lógicas de la realización por diferentes personas. Algunas de estas diferencias se vinculan también a épocas o intenciones concretas y pueden ayudar a especular (entre otros factores) acerca de la fecha de producción del documento en que se encuentran.

- **Terminales**

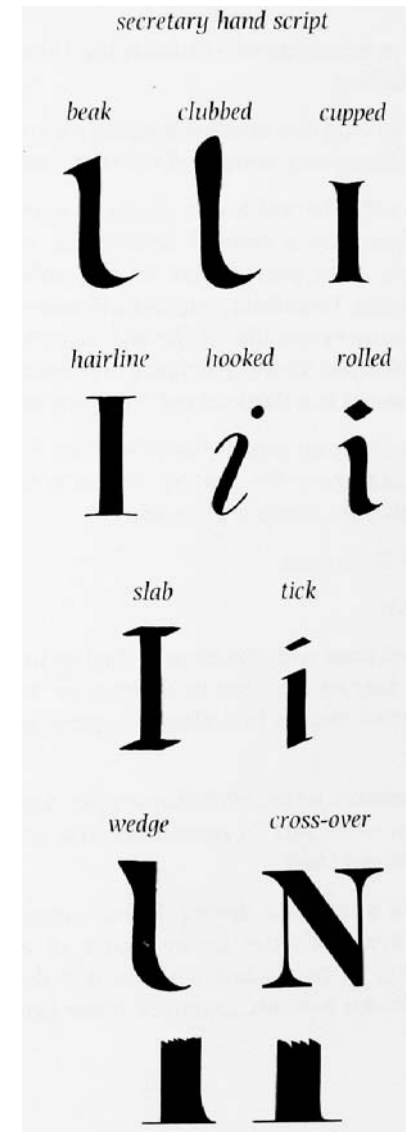
También conocidos como serifs o remates son pequeños trazos introductorios o finales que se realizan durante la construcción de una letra. Su forma puede variar, pero debe armonizar con la letra. Crean un patrón repetitivo a lo largo de los bordes (superior e inferior) de la línea de la escritura, mismo que determina la uniformidad de las letras dentro de la forma o figura de la palabra.

- **Forma de la O**

En muchas familias la letra o constituye la forma clave porque las demás se configuran en relación con ella (por ejemplo, en la escritura básica la estructura arqueada de la m, n y h y las partes curvas de la a, b, c demuestran la misma redondez de la o circular). Para trazos ascendentes o descendentes se utiliza la misma forma redondeada y las itálicas se basan en una o oval.

- **Forma y estructura del arco**

Una de las características principales de la caja baja (o minúscula) es la estructura del arco en algunas letras (m, n, h). Su forma frecuentemente refleja la forma de la letra clave (la o). Para precisar al máximo la forma del arco es vital seguir la dirección y secuencia del trazo.



Los remates se agrupan en simples y compuestos, estos últimos se constituyen de dos o tres trazos



• **ÁNGULO DE ESCRITURA**

Se refiere a la *posición en la que se sitúa el instrumento del escriba respecto a la pauta que sigue la línea de escritura*. Para producir la letra debe mantenerse un ángulo constante ya que cada familia se escribe con uno recomendado específicamente (con base en la experiencia de la tradición y evolución de la escritura), este confiere a los caracteres la distribución de grosor correcta⁷⁵. Al inicio puede ser útil el medir y dibujar el ángulo principal de la letra con un transportador, posteriormente el calígrafo experimentado prescindirá de este apoyo.

Es importante habituarse a sujetar el instrumento de forma que puedan producirse los cambios necesarios en la angulación. La mayoría de los calígrafos (diestros) apoyan la pluma sobre la primera articulación del dedo medio y utilizan el índice y el pulgar para guiarla y mantener el ángulo. Estas pautas se utilizan con el instrumento de punta ancha. El ángulo generalmente empleado con la superficie de escritura se estima entre los 40 y 60°, aunque existen una serie de consejos, posiciones de la mano y materiales recomendados para casos especiales y para atender las necesidades de los zurdos.

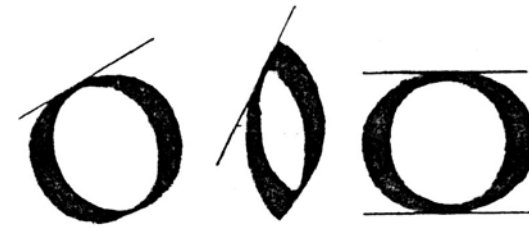
- **Inclinación**

Todos los trazos descendentes de un carácter (excepto los diagonales) deben inclinarse en el ángulo correcto; en caso contrario las letras parecerían desencajadas. Para escribir con la inclinación constante es necesario relacionar cada trazo descendente con el anterior, lo que requiere práctica. Es preciso mantener simultáneamente el ángulo de la pluma y de la inclinación, a la vez que considerar la posición del soporte y del instrumento. Se ha comentado ya que el borde del instrumento (lo ancho y lo recto) servirán para conformar la forma de la letra, sin embargo no son los únicos elementos que deben considerarse. Pueden observarse ocho características que determinan los rasgos de las letras.

El ángulo y dirección de cada letra dan las características de familia. El ángulo tiene relación con la posición del *nib* sobre el soporte sobre el renglón la plumilla y depende del alfabeto y sentido de cada letra. Para facilitar el trabajo normalmente se inclina el papel a 45 grados, se puede notar en un lápiz plano ya que el desgaste en él es el ángulo generalmente utilizado, por eso las plumillas se pueden afilar con referencia a él

- **Presión**

Se entiende que existe un efecto de presión cuando la mano ejerce una fuerza de arriba hacia abajo sobre el utensilio, que produce una separación de los puntos de la pluma, provocando la aparición de trazos más anchos de la punta de la pluma utilizada.



La letra O es la forma básica del alfabeto. Su forma establece el patrón para todos los trazos curvos. De izquierda a derecha, algunas formas características: la forma circular del alfabeto romano (ángulo de pluma de 30°), una forma vertical comprimida (ángulo de pluma de 60°), y la forma horizontal de la uncial (pluma recta).



Algunas variaciones en la forma de la O (de izquierda a derecha): la forma itálica ovalada (pluma en ángulo de 30°), la gótica de lados planos (ángulo de 30°), una forma puntiaguda (ángulo de 30°), y la forma ojival (ángulo de 45°).

⁷⁵ Marichal, Robert. "De la capital romaine á la minuscule" en Marius Audin, *Somme typographique*, París, 1948.



Este fenómeno se llama **escritura de presión** (incluye a familias como la inglesa, gótica cursiva o financiera y no incluye la rústica, carolina y uncial que se trazan con un ángulo relativamente constante y sin presión aparente). Alterna entre gruesos obtenidos mediante presión y perfiles filiformes de gran delicadeza.

El mejor instrumento para su trazo es la pluma de ave generosamente tajada o la pluma de metal muy flexible, aunque la forma de montar la plumilla y de cargar la tinta en el depósito influyen en el resultado final. Debe tenerse cuidado de no presionar demasiado, cargar en exceso, forzar la plumilla o dejarla demasiado floja; cuidando el trazado, el perfilado nítido (poniendo en contacto los bordes del instrumento con el soporte). También que al trazar surja el flujo de tinta correcto, vigilar el grosor de línea, el espaciado, altura de las líneas, el ángulo en el que se coloca la plumilla, la combinación y unión de los diversos trazos que integran los diferentes caracteres, la dirección en la que se aplica el instrumento, etc. Todo esto se perfecciona con la práctica.

- Contraste

La oposición de masas bien contrastadas parece ser naturalmente satisfactoria a la percepción humana. En caligrafía se aprecia este efecto cuando existe tensión entre las diferentes superficies de la obra, en la compresión y expansión de un elemento, la oclusión y apertura, el estiramiento y la reducción. Según este principio, el tronco de una letra deberá estar siempre modulado excluyendo cualquier paralelismo rígido, empleando la libertad artística y el buen gusto. Lo que permite evitar la rigidez matemática y expresar sensibilidad.

A este principio que se encuentra presente en la naturaleza, los maestros orientales lo llaman *ta sh sei*, desarrollándolo con talento y virtuosismo. Ellos han aportado una interesante reflexión sobre la complementariedad del vacío y el contraste, poniendo de manifiesto la forma en la que se relacionan las energías interiores de las masas de la obra sin recurrir a la simple geometría o esquemas herméticos y rígidos. Entre los occidentales, otros artistas interesados en este aspecto son los germanos que disponen del término *spannung* que podría traducirse como *tensión*.

• DUCTUS

Este término proviene del latín *digitus* que significa dedo. Se puede definir como *el número, orden de sucesión y el sentido o dirección de los trazos que forman una letra*⁷⁶, proporciona espaciamiento, cadencia y flujo de escritura óptimos. Constituye el alma



El ductus se relaciona con el aspecto general de un alfabeto, es decir, lo que se conoce como características de una familia.

⁷⁶ No solamente considera el número de trazos, sino el orden en que se producen y su sentido en relación al instrumento de escritura.



de la letra y su elemento menos personalizado y menos susceptible de ser alterado. Su estudio trata de la secuencia con que se escriben los trazos que componen una letra, el recorrido, la dirección de la pluma (tanto si se empuja como si se arrastra) y es de enorme utilidad a los estudiantes de este arte. Cuando se aprende la caligrafía se comprende que existe una lógica en el trazo de los rasgos. Ningún trazo horizontal debe ser ejecutado de derecha a izquierda o uno vertical de abajo a arriba, ya que si se insiste en trazar la letra “a contrapelo” las formas resultantes serán forzosamente inexactas. Aunque un calígrafo experimentado pudiera darse el lujo de experimentar no sería recomendable para los principiantes, pero aún así, casos específicos como la caligrafía china no aceptan estos experimentos. En el alfabeto latino, el trazado de una letra se interrumpe varias veces para colocar el instrumento en otra ubicación o posición y continuar, este es un principio no expresado que debe ser considerado.

- **MÓDULO**

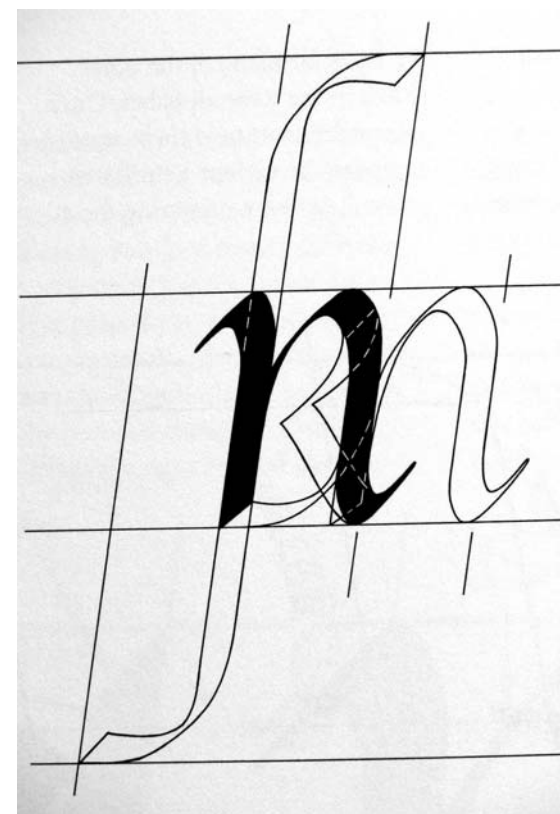
En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua española se define un módulo como la *dimensión que convencionalmente se toma como unidad de medida, todo lo que sirve de norma o regla, medida que se usa para las proporciones de los cuerpos arquitectónicos. En la antigua Roma era el semidiámetro del fuste en su parte inferior.* En este ámbito, **Mallon** lo define como *la dimensión de las formas: la anchura y sobre todo la altura.* Cuando las letras de una línea varían en tamaño, su altura no se mide considerando los trazos ascendentes y descendentes sino según la dimensión media del cuerpo de la línea, por ejemplo, midiendo las minúsculas a, e, i, m. Se usa el término “*relación modular*” para referirse a la proporción entre la altura y anchura de los signos.

- **PESO DE LA ESCRITURA**

Comúnmente se considera que factores como la altura y peso se ven condicionados y se miden en relación a la plumilla con la que se escriben; ya que el tamaño y número de anchura de la plumilla determinarán la *densidad o peso de la letra*. Debido a que algunas pueden ser más adecuadas que otras para lograr ciertos resultados, se recomienda conocerlas y familiarizarse con ellas antes de iniciar trabajos y explorar otras alternativas.

Los factores que influyen son básicamente cuatro:

- La pluma tajada por el escriba, provista de un bisel cuya anchura puede variar según el gusto del usuario y su objetivo,
- La posición de la pluma respecto a la línea de escritura (ángulo de escritura),
- La anchura de la escritura o su extensión horizontal (en ella interviene la relación modular),



Hay que estudiar la proporción de las letras, en altura y anchura, entre el cuerpo de la letra y los trazos ascendentes y descendentes y en la forma general de las letras.

- La altura del cuerpo de la letra (entendida como el número de anchos de pluma contenidos en la altura de una “a” minúscula). Un mismo instrumento puede producir escrituras de peso muy variable si se aumenta o disminuye la altura del cuerpo de la letra.

La correcta aplicación de estos elementos favorecerá la labor del calígrafo permitiéndole distribuir con facilidad los valores tonales de su página.

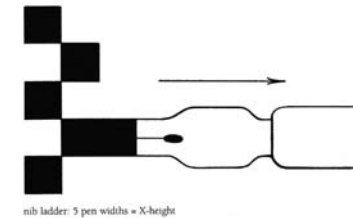
Una de las reglas de oro a seguir es la noción de *alternar entre grueso y perfil*, ya que en occidente (dependiendo de las familias) las letras se componen de partes gruesas y finas o perfiles, esto constituye uno de los principios fundamentales y una constante en la caligrafía latina. Se ven determinados especialmente por el uso de determinados soportes (como el pergamino), instrumentos (como la pluma de ave) y materiales (como la tinta férrica). Su belleza está en la variación constante de un grueso a un perfil y viceversa.

- Espaciado entre letras

Equivale al interletrado en la tipografía y refiere la *distancia entre los caracteres que integran un texto*. Permite que la lectura sea fluida y que no se entorpezca por excesos de blancos o negros provocados a veces por espacios vacíos creados por signos muy alejados o manchas producidas por letras demasiado próximas. Este espaciamiento no es geoméricamente idéntico debido a la diversidad de formas del alfabeto, es el ojo el que determina esa medida. Para determinarlo existen tres posibilidades: el acercamiento de dos letras redondas, la yuxtaposición de una redonda y una recta y dos rectas juntas. Por lógica se dispone poco espacio en el primer caso, mediano en el segundo y mayor en el tercero. Sin embargo, debe considerarse que cada alfabeto tiene sus medidas adecuadas de acuerdo a su carácter general. Cada calígrafo lo calcula en base a su experiencia o a los cánones.

- Ritmo

Puede definirse como la *división de un lapso de tiempo en una multitud de segmentos unidos entre ellos por una relación de frecuencia*, equiparable al *tempo* en música. En el ámbito de las artes plásticas se concibe como la *yuxtaposición de elementos gráficos más o menos parecidos a intervalos regulares*. También puede crearse mediante la distribución de manchas claras y oscuras, vinculando todas las partes de la obra. Es más atractivo cuando aporta a la composición una posibilidad de desarrollo y sensación de infinito que le proveen de vitalidad y fuerza expresiva.



Hay que estudiar la proporción de las letras, en altura y anchura, entre el cuerpo de la letra y los trazos ascendentes y descendentes y en la forma general de las letras.



Está en perfecta armonía con la naturaleza, presente en la mayoría de los seres vivos y las plantas (por ejemplo: en la respiración o el crecimiento). En la caligrafía puede apreciarse como el efecto de *repetición*⁷⁷, ya que la frecuente aparición de los trazos verticales cuya parte superior termina en curva son comparables con la ondulación de las olas del mar; aunque si se dispone una sola será insuficiente para expresar el estremecimiento de la vida. De la misma forma, si se aísla un elemento o signo se anulan el movimiento y la emoción. La sensibilidad, la vitalidad y la emoción plásticas son dinámicas, no estáticas. El ritmo y la simetría se encuentran gobernados por principios ópticos y no por leyes matemáticas.

Cada obra debe ofrecer una imagen orquestada con el fin de expresar una idea única, evitar redundancia, confusión y grandilocuencia. Si las líneas y masas que integran la composición no han sido calibradas en una relación armónica estos elementos aparecerán aislados y ninguno podrá alcanzar el efecto que se había buscado producir, formando una cacofonía que no expresa ninguna voluntad plástica. El ritmo permite el contacto con el aliento del ser, con el secreto mismo de la vida y su más perfecta expresión.

- **Velocidad**

Algunas letras (como las de escritura básica) se trazan lentamente, levantando la pluma con frecuencia – lo que les provee de calidad y elegancia características-, otras como la cursiva se escriben rápidamente, empujando o arrastrando la pluma y casi sin levantarla del papel, lo que les confiere un efecto rítmico y fluidez. Al principio se necesitará escribir lentamente la mayoría de las letras pero con la práctica se adquiere la velocidad adecuada.

Uno de los rasgos más importantes en este trabajo es el estilo o la mano del artista.

• **EL ESTILO O LA MANO**

“Es el *modo de escritura peculiar de un escritor*, de un género literario o de una época. En latín *stillus* era el punzón que se usaba para escribir en las tabletas enceradas, y hoy la palabra *estilo* designa el *conjunto de rasgos propios de un escritor, tanto sus medios expresivos como sus objetivos literarios, y que difieren de la gramática normativa en tanto que ésta define las formas de una lengua y su corrección universal*⁷⁸”. Como puede apreciarse es un término polisémico que ofrece dificultades para su aplicación, por ello se establece que en este contexto debe considerarse inicialmente, que es distinto a los principios enunciados anteriormente, no solo es la suma de ellos sino que añade algo de la *personalidad del*

⁷⁷ En este caso, repetición no se refiere la yuxtaposición de formas idénticas sino la presentación de elementos que provienen del mismo movimiento. La alternancia de plenos y vacíos en un renglón caligrafiado evidencian la simetría natural presente en las artes, superior a la del espejo.

⁷⁸ Raluy A., *op.cit.*, p. 327.



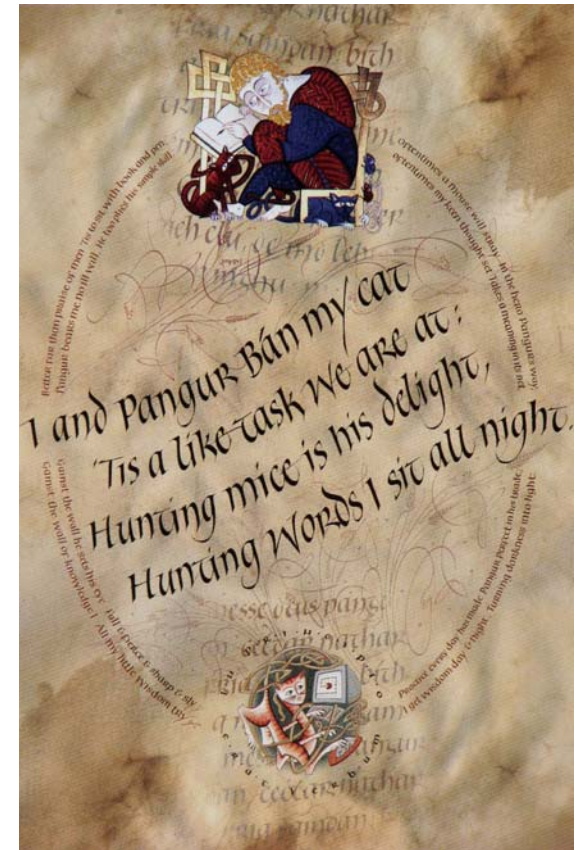
escriba. Tampoco debe vincularse a un tipo específico, época o escuela, pero sí al carácter peculiar de una obra. Ya que una vez adquirido su oficio, *el artista se expresa de una forma personal*, adquiriendo una forma de expresarse, su *factura individual*. A pesar de la relativa limitación que ofrece el uso o aplicación de una familia de letra podrá reconocerse la mano del artista que la traza. No se trata de un elemento medible o directamente observable pero puede apreciarse su influencia en el resultado final. Otro elemento de gran importancia lo constituyen las familias de letra que se utilizarán.

3.1.2.6. ALFABETOS

Es un sistema de signos escritos de lenguaje llamados **letras**⁷⁹ compuesto por símbolos, en el que cada uno representa un sonido correspondiente a un elemento del lenguaje hablado. Los primeros ejemplos datan aproximadamente del año 1400 a.c. y fueron encontradas en la costa Siria del Mediterráneo. Los alfabetos integrados mayormente por consonantes se derivan de los lenguajes semíticos (los griegos incluyeron las vocales para su lenguaje aproximadamente en el año 800 a.c.)⁸⁰.

Las formas escritas de la mayoría de los lenguajes occidentales se construyen con el alfabeto de 26 letras, basado en formas perfeccionadas por los romanos. Estas letras pueden ser escritas de muchas formas diferentes: mayúsculas, minúsculas, redondeadas, inclinadas, angulosas, etc. en innumerables variaciones, en las que, sin embargo, se reconoce la distinta forma esencial y propia de cada una. Esta estructura esta presente en la letra independientemente del tratamiento que se le aplique (escrita, tallada, pintada o modelada, tanto si es simple como si es elaborada) para que funcione correctamente como componente del lenguaje.

Los usos distinguen tres fases de la escritura, tres estados significativos que se interpenetran desafiando las convenciones establecidas. La primera categoría corresponde a la escritura *Monumental o Fastuosa* (libraria, bien cuidada y formada, trazada lentamente, hecha para ser vista, en ocasiones representa la expresión del poder político, es muy bella y el calígrafo la utiliza para poner a prueba sus habilidades), *Cancilleresca* (cursiva o del poder espiritual, representa la expresión de una identidad social y cultural, son importantes su forma y velocidad de trazado. Se realiza en forma viva y alerta pero cuidando sus rasgos) y la *Actuarial* (agrupa todas las escrituras epistolares, de escritos privados y misivas, trazada de forma rápida y expedita; en ella se multiplican los ligados y puede llegar a ser ilegible, permite descubrimiento, creatividad, frescura y audacia), si se dominan esos tres tipos pueden crearse formas caligráficas novedosas y vivas.



En esta imagen se aprecia el trabajo entre lo formal y lo contemporáneo.

⁷⁹ Folsom, Rose. *The Calligraphers' Dictionary*. Ed. Thames and Hudson, London, 1990, p. 72.

⁸⁰ Folsom, R. *The Calligraphers' Dictionary*. Ed. Thames and Hudson, London, 1990, p. 10.

No existe una única forma de caligrafía occidental, sino varios tipos que difieren y ninguno es superior a los otros, cada una posee su especificidad y manifiesta su riqueza y conciencia de futuro. No se trata solamente de una técnica de escritura sino un *arte del signo y la forma*. Existen diferentes tipos de alfabetos que constituyen la materia prima con la que el calígrafo trabaja, su carácter se determina por tres elementos fundamentales: las características intrínsecas de cada letra, las influencias particulares de la pluma sobre el peso de las letras (formas gruesas o finas, apretadas o abiertas) y sobre los trazos individuales que se emplean para construir las letras, según el ángulo en que se sostenga la pluma. Este último factor produce un énfasis en la escritura (vertical, horizontal u oblicuo) y se aplica sistemáticamente en cada forma alfabética⁸¹.

Por haber realizado ya un estudio más específico en ese sentido anteriormente⁸² y con la finalidad de no extenderse demasiado, en este trabajo solamente se enumeran algunos de los principales alfabetos latinos:

- Romana Clásica o Romana Lapidaria

Alfabeto mayúsculo de origen romano que tiene el mejor ejemplo de su aplicación en la Columna Trajana (erigida en el s. 200 a.C.). Estas letras son inicialmente trazadas con pincel en la piedra y posteriormente esculpidas. Es casi imposible acometer el trabajo a pluma de esta letra sin perder su majestuosidad en formas y proporciones; en ella resultan particularmente importantes el espaciado, el aspecto estructural o arquitectónico y los espacios que la rodean. Se trata de las más perfectas y difíciles de realizar, son fuertes, graciosas y conservan la vigencia desde su creación.

- Rústica

Aparece en la cuarta centuria, se compone de elementos altos y delgados, requieren mucha práctica y trazo con una pluma dura de ángulo muy acusado (hay que girar la punta hasta un ángulo de 85-50 grados para hacer las verticales y 50 grados para las curvas) Sus antecedentes se encuentran en el siglo V, en los escritos de Virgilio. Era la letra que se utilizaba comúnmente en Roma, más rústica que la clásica, aunque otros ejemplos encontrados en Pompeya se consideran los antecedentes del graffiti.

- Unciales

Aparecen en el siglo IX, la utilizaron los primeros cristianos y se empleó para registrar eventos sagrados. Deben trazarse con pluma muy chata, con poco ángulo y mucha manipulación, los trazos finos horizontales se dibujan con el borde de la pluma. En ellas se



Existen innumerables variantes de formas manuscritas todas derivadas del modelo romano.

⁸¹ Martin, J. *Op. Cit.*, p. 89

⁸² Otro panorama sobre las diversas formas, familias, orígenes, etc. en Juárez H. S., "La Caligrafía como una opción profesional y académica en la ENAP", UNAM, México, 1998.



percibe la evolución del alfabeto más que en ninguna otra, pues aunque son mayúsculas las capitales cuadradas comienzan a deteriorarse y posteriormente aparecen las minúsculas.

- Carolingias

Aparecen al fin de la octava centuria⁸³, entre sus características se encuentran el ser armónicas, legibles, fácilmente asimilables y rápidas de escribir. Con este alfabeto aparece la minúscula⁸⁴ y la inclinación de las cursivas, las junturas o ligazones se convierten en requisitos, de ellas derivarían las cancillerescas italianas, versión más moderna de las cursivas.

- Humanísticas

Al paso del tiempo se hizo necesario el registro de eventos en pequeños soportes o pergaminos, por ello surgen las góticas, como transformación de las carolingias. En el Renacimiento humanístico del siglo XV, con la difusión del papel, se aplicaron más ampliamente y recibieron este nombre. A mediados del siglo XV la imprenta reemplaza a los escribas y utiliza a las humanísticas como modelo para los caracteres tipográficos, por ello es muy difundida.

- Góticas, Fraktur, Textura Quadrata

Aun cuando son bellas, el problema del espacio hacía que las góticas fueran difíciles de leer, y si bien los ingleses se acreditan su creación llamándola *Old English* fue también ampliamente utilizada por alemanes, franceses y españoles. **Gutenberg** las tomó como modelo para fundir sus primeros tipos móviles e imprimir sus famosas Biblias. Había gran preocupación por justificar al margen derecho ya que un borde irregular podía arruinar la sólida apariencia del texto, por ello se permitió el uso de las abreviaturas para compensar los márgenes. Alrededor del siglo XII las mayúsculas fueron alteradas para compartir características con las minúsculas, y se llamaron de la misma manera. Hasta entonces, las Unciales o Romanas se utilizaban cuando se requería una mayúscula (y las Góticas son básicamente Unciales pero transformadas). Las mayúsculas no se pueden independizar de las minúsculas aunque muchas veces aparecen diseños de palabras construidos con mayúsculas, lo que es incorrecto e ilegible.

- Itálicas

Los primeros alfabetos armónicos, integrados por mayúsculas y minúsculas aparecieron durante el Renacimiento (*Itálica o cancelleresca*): Aunque los expertos no coinciden en el origen de la escritura italiana, algunos perciben semejanza con la *Humanística*

⁸³ Son creadas en Tours, Francia, por **Alcuin** a pedido de Carlomagno, amante de las artes, que se encontraba muy preocupado por unificar la escritura de su imperio

⁸⁴ A veces llamada de "caja baja" porque los impresores solían separar las letras pequeñas en una caja que colocaban debajo de la caja que contenía las mayúsculas o "caja alta".



(inclinada con la velocidad), otros consideran que es la *vieja inglesa* (*Old English*) llamada *Secretary* asociada con el redescubrimiento de la *Carolingia*. Es el único alfabeto que puede ser utilizado sin esfuerzo para la escritura corriente de todos los días, ya que ningún otro alfabeto presenta tantas ligaduras como este.

- Caligrafía Formal o Inglesa

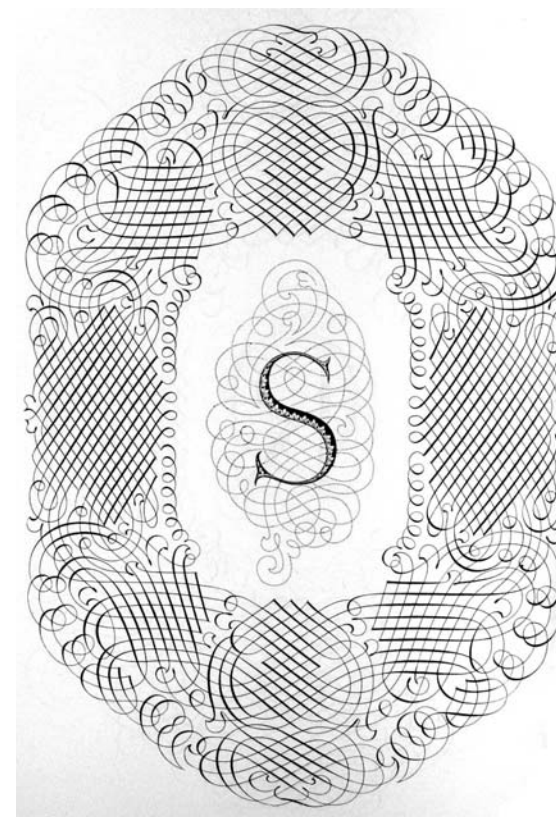
La escritura *mercantil, social o legal* formó conjuntamente la escritura *manuscrita* que no era formal, ordenada o tan bella como la inglesa actual. Alrededor de 1700, con la Revolución Industrial inglesa, **en combinación con el grabado a mano en cobre** se creó este estilo. Los calígrafos cambiaron de la cursiva escrita con pluma chata a la de punta fina (en un estilo muy inclinado, con muchos gruesos y finos, llenos de florituras y rasgueos) y lo utilizaron en libros como modelo para la escritura. También llamado *Cooperlate* o *Redonda inglesa* o *Spenceriana*⁸⁵ tiene una inclinación de 55 grados, rasgos descendentes muy pesados y ascendentes finos y sus capitales son muy adornadas. Algunos ejemplos son *Excelsior*, *Commercial Script* y *Bank Script*.

Solo por mencionar algunos de los alfabetos occidentales más comúnmente empleados, pero existen además del trazo de las letras otros elementos que complementan y embellecen su estructura.

- Florituras y decoración linear

La decoración linear es el complemento natural del texto escrito a mano, *consiste en extender los movimientos de la pluma "floreando" las terminales de los trazos de la letra o cuidadosamente dibujar motivos ornamentales diseñados para unir y mezclar con las otras letras, dando riqueza de textura con simplicidad en la técnica*. La forma más simple de elaboración consiste en *añadir una fina línea extendiendo la terminación del trazo de la letra* y es extremadamente efectiva cuando un rápido giro de la pluma transforma un grueso trazo en un delgado lazo. La distribución de estos elementos en las líneas adiciona variedad, espontaneidad y vida que impulsa al ojo a viajar a través del diseño.

El tono y la textura son la clave para balancear las líneas decoradas. La letra negra en una página con su peso y variaciones de forma puede convivir en un alto grado de variación con otros diseños caligráficos obteniendo generalmente resultados satisfactorios si se emplean las herramientas adecuadas. Las florituras deben balancear y complementar el patrón general del texto al que ofrece enormes posibilidades decorativas, ya que no se trata simplemente de copiarlos sino de producirlos de acuerdo a la naturaleza del texto



También llamados arabescos son los trazos ornamentales que se unen al asta o la caída de ciertas letras y que en ocasiones presenta formas bastante complejas

⁸⁵ Debido a que **Pratt Spencer**, maestro de escritura americano editó libros de enseñanza de este estilo caligráfico alrededor de 1825.



y proyecto por eso la creatividad del artista puede cambiarlos tanto como sea necesario de un texto a otro (empleando su experiencia e intuición para yuxtaponer estilos que funcionen juntos).

Otra decoración linear puede ser desarrollada en términos globales desde la selección del carácter de las letras, la herramienta empleada y el soporte donde están escritas. La decoración tradicional ofrece frecuentemente motivos inspirados en plantas u otras estructuras orgánicas que acompañan a algunas familias complementándolas en trazos y peso⁸⁶. Puede complementarse con cenefas u otros ornamentos que enriquezcan el diseño.

Una vez seleccionados los tipos de letra que se utilizarán en un proyecto es posible seleccionar también la forma en la que se reproducirán estos elementos.

3.1.2.7. REPRESENTACIÓN GRÁFICA

Además de las formas tradicionales de impresión anteriormente descritas, para la producción y reproducción de la letra existen distintas técnicas⁸⁷:

- **Build-Up Lettering (Caligrafía construída)**

Es una técnica que consiste en construir las letras para después reproducirlas fotográficamente a mayor tamaño, retocándolas por medios mecánicos o manuales. Este método se utiliza en las modernas técnicas de impresión, edición, publicidad y diseño de embalajes⁸⁸.

- **Análogas y digitales**

Aun cuando la forma lógica y tradicional de producción de la caligrafía implica de forma básica el trazado manual de sus elementos; hoy día, gracias a los avances tecnológicos es posible también acceder a diversas formas de desarrollo empleando herramientas de diversos tipos: desde las antiguas máquinas fotocomponedoras o con tipos móviles, hasta las computadoras que ofrecen modernos programas no solo para aplicarlas en proyectos, sino incluso para diseñar las fuentes o familias.

- **Cosidas, Graffiteadas, grabadas, etc.**

Otro factor indispensable en los proyectos es el elemento literario que los constituye.



La caligrafía construída es frecuentemente aplicada en el diseño gráfico.

⁸⁶ Stribley Miriam, *op. cit.*, pp. 146 y ss.

⁸⁷ Con la finalidad de no desviar atención y recursos en aspectos periféricos, únicamente se señala su existencia pero no se profundiza sobre estos aspectos.

⁸⁸ Juárez, H. S., *op. cit.*, p. 50.



3.1.2.7.1. TEXTO

La materia prima para el calígrafo son los textos a los que deberá dar forma y carácter aplicando este arte. Cada uno de acuerdo a su función y características presentará diferentes necesidades que deberán considerarse para obtener los mejores resultados. Si bien no existe limitación respecto a su longitud, en esta área es frecuente encontrarlos en extensiones cortas, ya que de otra forma su elaboración podría requerir de largos tiempos o equipos conformados por varias personas como en la antigüedad. Algunas consideraciones se detallan a continuación.

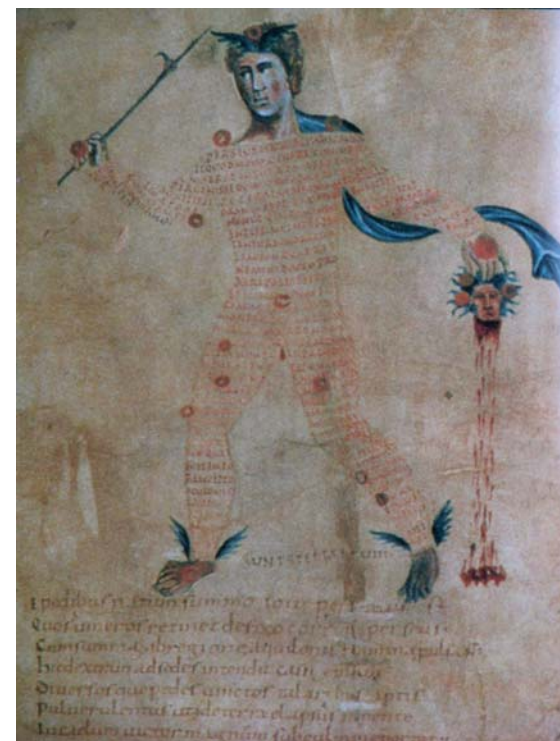
Si una pieza de texto va acompañada de una mayúscula decorada y en la misma página se encuentran ilustraciones, el tamaño, forma y disposición de la mayúscula afectarán a la composición general, por ello deben relacionarse en alguna forma a través del color, forma, ritmo o las líneas. Si se trata de letras que cuenten con una diagonal fuerte (como la R, la W o la K) al repetir la diagonal en la composición del dibujo se reforzará la armonía de la página. Si se trata de letras redondeadas, su sentido rítmico se puede transmitir al dibujo mediante líneas fluidas y formas curvas. Cada página y pintura presentan diferentes retos y problemas, habrá ocasiones en que lo más adecuado sea un fuerte diseño diagonal atravesando una mayúscula redonda⁸⁹. Cada proyecto constituye una obra única y personal por ello no se recomienda dar reglas estrictas que limiten su diseño.

Otro elemento que se integra en el diseño de los proyectos de caligrafía son las imágenes.

3.1.2.7.2. ILUSTRACIONES⁹⁰

Definición: En este caso, por ilustración se entiende la imagen o componente gráfico que complementa o realza un texto. Si bien pueden ser mapas, planos, diagramas o elementos decorativos, generalmente se trata de representaciones de escenas, personajes u objetos que tienen relación —directa, indirecta o simbólica— con el texto que acompañan.

Características: Sus antecedentes históricos son muy diversos: antes de la invención de la imprenta, los libros (manuscritos) se ilustraban a mano, la muestra más antigua que se conserva es un papiro egipcio de alrededor del año 2000 a.C. En el antiguo Egipto se ilustraba el *Libro de los muertos*, que se colocaba en las tumbas para que los difuntos pudieran utilizarlo en la otra vida. En Europa, durante la época clásica, las primeras ilustraciones se hicieron para textos científicos. **Aristóteles**, filósofo griego de la antigüedad, hacía referencia a las ilustraciones que acompañaban a sus escritos (perdidas en la actualidad). El siguiente paso fueron las que se presentaban en forma de retratos del autor, seguidas por ilustraciones de textos literarios (como la *Iliada* y la *Odisea*). También en China, desde principios del siglo V a.C. se conocían estos trabajos complementando las obras literarias.



Ejemplos de expresiones que podrían considerarse como probables antecedentes de los caligramas en los que los textos “visten” exteriormente representaciones de seres vivos u objetos inanimados.

⁸⁹ Angel, M., *op. cit.* p. 41.

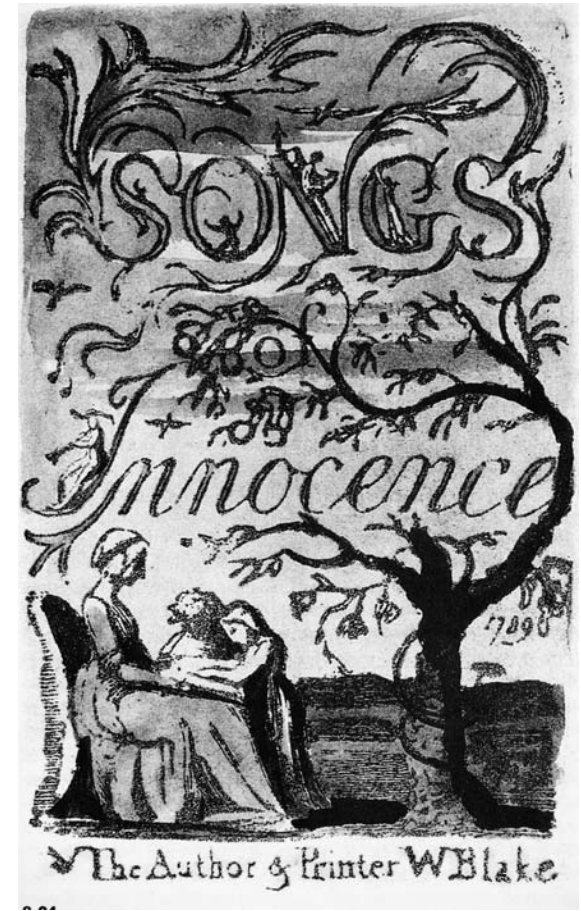
⁹⁰ En este apartado aplican también los principios enunciados en la parte de diseño.

Los artistas de la Europa medieval ilustraban los textos de los *manuscritos miniados*, con miniaturas (iniciales con ornamentos o decoraciones al margen). En el mundo islámico, los artistas persas y mongoles ilustraban los libros de poesía e historia con delicadas pinturas semejantes a joyas que al igual que los manuscritos, sólo podían duplicarse copiándolas a mano.

Otra característica unida al libro desde sus comienzos fue la inclusión de imágenes que servían, en algunos casos, como apoyo o explicación del texto; pero que, en otros, tenían una finalidad puramente estética. En efecto, en muchas ocasiones, el escriba que copiaba a mano los libros incluía adornos o ilustraciones que servían para separar distintas partes, secciones o capítulos del texto o para embellecer y amenizar su lectura.

Posteriormente, con la introducción **del grabado a partir de planchas de metal o madera**, muchos autores, como el italiano **Giorgio Vasari** (1542-1550) (en su obra *Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*), añadieron a sus libros imágenes que se convirtieron en algo más que extensiones del texto. Algunos de los primeros y más bellos ejemplos modernos de interacción entre texto e imagen lo constituyen las obras del poeta, pintor y grabador inglés **William Blake**, que realizó numerosos libros ilustrados para los cuales realizaba él mismo las planchas con sus propios poemas y dibujos. Posteriormente, otros artistas proyectaron por completo sus propios libros y fueron reduciendo el espacio dedicado a la palabra y ampliando el que era dedicado a la imagen, integrando ambos en el mismo proceso creativo (a diferencia de los simples libros ilustrados). Así, el pintor francés **Henri Matisse** llevó a cabo su libro ilustrado llamado *Jazz*, en 1947.

Paralelamente al desarrollo de los medios de comunicación de masas, que restaron algo de protagonismo al libro, fueron surgiendo artistas que lo utilizaron como un medio de transmisión de ideas estéticas y conceptos en el que se unieran el texto y la imagen en una aleación más poderosa y creativa de la que había existido hasta entonces. Por ejemplo, los libros de *artistas conceptuales* como el norteamericano **Joseph Kosuth** (del grupo *Art and Language*) y otros más irrespetuosos con el concepto de 'arte', como los del grupo '**Fluxus**'. Algunos artistas, como el francés **Christian Boltanski**, han trabajado basándose en la misión originaria del libro como medio documental, mientras que otros, como el alemán **Anselm Kiefer**, han operado sobre la realidad del libro como objeto tangible y susceptible de ser recorrido en distintos sentidos y en distinto orden. En los diferentes apartados de este trabajo, se amplían algunos aspectos vinculados a la producción de estas obras de arte.



Integración de letras e ilustraciones que se pueden apreciar en la portada de 1789 del libro cuentos de inocencia de William Blake.

Otro aspecto importante es el diseño, entendido como la conceptualización del proyecto, la selección de su estrategia, su instrumentación, desarrollo, aplicación y consecuencias, que en algunos tipos de proyectos es un proceso paralelo a la producción artística de la caligrafía.

3.1.2.8. DISEÑO

El diseño caligráfico debe encontrarse interrelacionado con el diseño general de la obra en la que se inserta. Dependiendo del tipo de proyecto dependerá la interpretación del texto y su importancia que deben encontrarse en comunión con el autor por medio de su escritura y decoración. Los elementos que conforman un libro deben planearse anticipadamente (material o soporte, formato –dimensiones y disposición-, proporciones, disposición de los elementos sobre el plano, tipografía, imágenes, composición y necesidades generales). Debe atenderse aspectos como el tipo de público al que se dirige el trabajo y el impacto que se desea transmitir. Según **Edward Johnston** deben formularse las siguientes preguntas: *¿De qué se trata?, ¿Cómo se hace?, ¿Porqué hay que hacerlo?* Para tener todo lo necesario (incluso la actitud adecuada) así como *¿Qué se puede añadir al valor del texto por medio del estilo y diseño de la escritura?*⁹¹. Desde el punto de vista del diseño de un proyecto de caligrafía, algunos de los aspectos que deberán ser tomados en cuenta (además de los establecidos en el apartado del libro) son los siguientes:

-Composición

Los aspectos que deben considerarse incluyen al formato, el tamaño del soporte y la disposición (apaisada o vertical), el espaciado (los márgenes tienen un efecto importante en la legibilidad y visibilidad general de la página y con relación a los blancos se determinan el ritmo y diseño básico de la obra) y los espacios destinados a encabezados, mayúsculas decorativas e ilustraciones; ya que se considera que al contemplar una página, la vista debe recorrerla sin salirse de sus márgenes, siendo atraída hacia el centro, de forma diferente a como ocurriría con un cuadro que está destinado a una pared.

Los márgenes ayudan a producir un efecto general en la obra, perfeccionando su presentación y equilibrando los elementos sobre el plano; por ello se recomienda dotarla de márgenes generosos ya que el espacio circundante proporcionará la sensación de mayor unidad al texto. De manera general, se considera que los márgenes laterales deben ser iguales y el inferior mayor que el superior; si hay un título, nombre del autor u otro elemento debe considerarse como parte del texto general para calcularlos. Se pueden utilizar tiras de cartulina o papel paspartú para centrar imaginariamente la composición apoyándose



A través de su caligrafía, diseño, escritura y enseñanza Edward Johnston se convirtió en la influencia más importante para la caligrafía en los inicios del siglo XX. En la imagen puede apreciarse trabajando con su instrumento favorito: la pluma de ave.

⁹¹Martin, J. *Guía completa de caligrafía. Técnicas y materiales.* Quill Publishing Limited, Londres, 1985, p.122.

en ellos. Otros factores que influyen en el espaciado son el interlineado, el interletrado, la distancia entre bloques de texto y los encabezamientos. En cada obra se determinan de acuerdo a sus características, aunque los calígrafos experimentados los aplican de forma intuitiva. El efecto final de la composición puede variar dependiendo de su tamaño (si hay demasiado espacio el diseño languidecerá y se verá más reducido, pero si hay poco espacio parecerá amontonado o desbordando el plano). Una vez establecido el espacio de trabajo será necesario trazar las líneas guía que servirán de base al trazado del alfabeto, para ello existen diferentes métodos.

La composición general implica la distribución estética, armónica y legible (o reconocible) de los elementos sobre el plano; está determinada por el objetivo del trabajo, que a su vez, establece el carácter, grado de formalidad y libertad a aplicar. Su estructura puede ser vertical, horizontal, alineada a derecha, izquierda, centrada, justificada o asimétrica y de acuerdo al tipo de texto a trabajar se decide si se conservan las líneas como en el texto original o se dividen de otra forma que acentúe o enriquezca su significado. De acuerdo a los rasgos del proyecto se calcula el largo adecuado de la línea (textos largos entre 5 y 9 palabras por línea, cortos de dos a tres palabras).

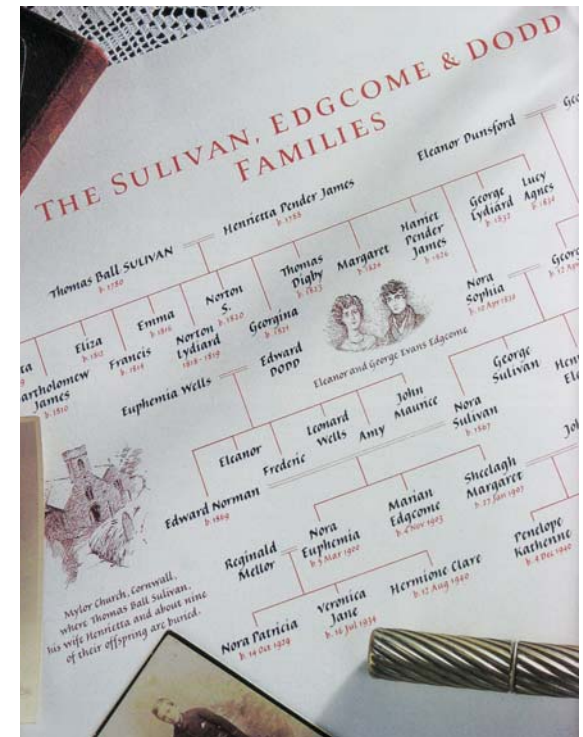
Hay dos tipos de reglas que dominan en una composición: las naturales, en las que se basa el mundo físico: gravedad, pesadez, contraste, propiedades de la luz y la óptica. Estos elementos no pueden ser eliminados ni alterados, permanecen constantes, independientes del estilo y no pueden ser eludidos. Por otro lado, existen leyes puramente convencionales como la utilización de la simetría, la profundidad de campo, la perspectiva, la dirección de lectura, la utilización de formato cuadrado, etc. Entre las leyes naturales de la composición uno de los factores principales es el contraste, que actúa variando las formas, su dirección, número y color. Otra ley esencial es de la unidad de percepción que reagrupa ciertos elementos de la composición conformando una síntesis de las formas presentadas.

Existen además otros elementos que será necesario considerar para realizar el diseño:

3.1.2.8.1. DESARROLLO DEL PROYECTO

Las formas de trabajo dependen del tipo de proyecto y del calígrafo, una de ellas puede incluir los siguientes pasos⁹²:

- **Valoración de factores propios de su conceptualización:** *Objetivos, funciones, Público meta al que se dirige el texto.* Inicialmente se debe leer el texto varias veces para



En esta imagen se puede apreciar una parte de la maquetación y el diseño en que se proyecta la composición a través de recorte del texto.

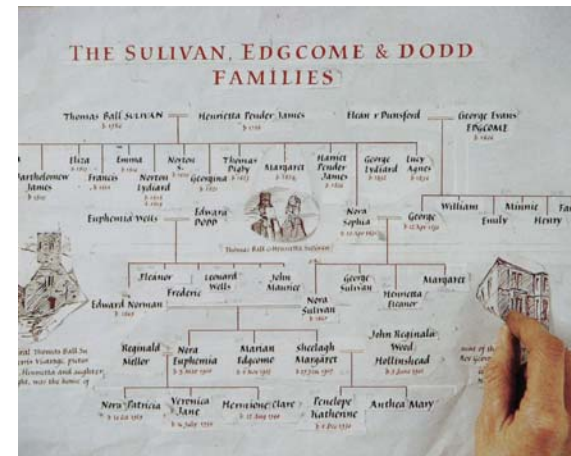
⁹² Un calígrafo experimentado describe de esta forma su propio método de trabajo, pero se comprende que por ser un trabajo artístico no existen reglas y formatos específicos, aunque aquí se aplican los principios generales que todo diseñador gráfico conoce y utiliza regularmente; aunados al criterio, la experiencia y la intuición personal.

conocer el proyecto y decidir las partes a ilustrar o decorar considerando las necesidades propias del proyecto, intenciones del autor, características del editor y la edición, del público meta, etc. A continuación, se pueden preparar materiales para experimentar, realizando pequeños bocetos en papel (a menos que se tenga clara la composición desde el inicio). Si se considera la posibilidad de incorporar letras capitulares o algún elemento especial como parte del diseño pueden trazarse como parte del armazón general y realizar en base a ellos la composición general, pintándolos hasta el final de forma que complementen o contrasten el diseño total. Seguidamente se combinan mentalmente (o en bocetos) los elementos de la imagen y el diseño en su totalidad y se retoman elementos del texto dignos de ser representados gráficamente por su importancia o trascendencia en un todo coherente. La cuidadosa observación de los resultados parciales, así como la reflexión evitarán la repetición, corrección o error en general, y el desperdicio de material, tiempo, etc.

Se puede utilizar papel transparente para calcar los bocetos y el dibujo original o se puede trazar directamente sobre el soporte, así se puede ir adaptando y modificando el diseño. El papel para calcar puede manejarse en varias capas que contengan diferentes ideas esbozadas que puedan ser superpuestas, añadiendo, moviendo o eliminando, amalgamando partes de la composición para crear la versión final, permitiendo visualizar el efecto final sobre la página. Conviene utilizar papel para proteger y cubrir la superficie del dibujo, si esta camisa es transparente permitirá en todo momento apreciar sus resultados.

- Valoración de factores propios de su producción

Identificación, selección y aplicación de algunos aspectos como *Extensión o cantidad de texto, elementos integrantes (título, subtítulo, autor, fecha, etc.), carácter del material de base (poesía que deba conservar su estructura, prosa que pueda modificarse, etc.), extensión general (conveniencia de fragmentar o conservar las líneas unidas), longitud de líneas (considerando también ornamentos), significado y formas de enriquecerlo o enfatizarlo, carácter de la composición (enérgico, estático, formal, informal, etc.), decoración u ornamentación (si es necesaria y de qué tipo), etc.* Se traza el pautado básico, las líneas que llevarán la escritura forman franjas horizontales o casi horizontales que atraviesan la página. En la cultura occidental, este es el modo más sencillo para que la vista acceda al texto. Un diseño compuesto por formas de tamaño uniforme, cuidadosamente espaciadas horizontalmente equilibrando la forma y el fondo tendrá la misma calma que el texto escrito; de la misma forma en la que en una pintura de un paisaje lo haría una línea de nubes de tamaño aproximado y formas ligeramente distintas pero con bases horizontales. Otra forma de



La investigación de las características visuales de la letra y su legibilidad relativa se ha desarrollado principalmente en el campo de la tipografía, aunque se trata de un aspecto de gran importancia también en la caligrafía.

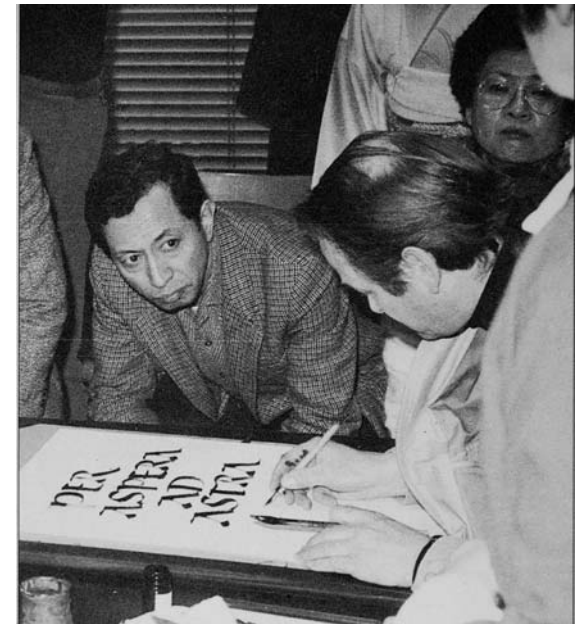


obtener un diseño tranquilo y equilibrado sería ordenando formas homogéneas en líneas verticales, como figuras humanas, árboles y edificios altos. A una composición de líneas y formas horizontales o verticales se le puede añadir tensión y vigor inclinando las líneas o masas de forma que ya no queden paralelas a los márgenes del diseño, ya que las líneas en zig-zag, la oposición de líneas o masas, las líneas cortas y quebradas crean tensión al interrumpir el suave recorrido del ojo a través de la composición. Mientras que las líneas onduladas y formas curvas pueden dar movimiento a una composición tranquila y si se usan con mayor fuerza pueden crear gran tensión y vigoroso movimiento como en las obras de Van Gogh. La aplicación de las reglas de composición aplicadas en el diseño es de gran utilidad, así se conoce por ejemplo, que la aplicación del triángulo en la estructura de un diseño siempre aporta fuerza y estabilidad y es posiblemente la mejor estructura básica o que la mayoría de las composiciones requieren un punto focal alrededor del cual circunden las líneas rítmicas y hacia el que confluyen las diagonales fuertes, de forma que la vista vuelva a él una y otra vez durante sus recorridos por la obra (la composición adquiere unidad con un buen punto focal alrededor del cual se compone el resto del diseño).

La calidad tonal es tan importante como el diseño, la forma y la estructura. Todos los tonos se vinculan a una gama imaginaria que va del blanco o más claro al negro o más oscuro. No tienen relación con la luz o la sombra sino con el color, así, el conjunto se considera como un arreglo de masas con distinto grado de claridad u oscuridad. Estos valores influyen en la armonía de los colores de toda la obra. A veces un color desentona con el resto (de forma intencionada o no) para crear un determinado efecto y sensación. Un buen arreglo tonal es necesario, los valores que mejor se conjuntan son los de grado medio (luces y sombras no muy fuertes) pero cuando los contrastes son muy marcados los tonos pueden hacerse más vibrantes e intensos. Si se requiere que un objeto principal quede bien definido en primer plano, el color del fondo debe ser de tono más claro y suave para crear recesión.⁹³

- Valoración de factores propios de su publicación o difusión

Ubicación, lugar en que se expondrá, materiales para su publicación, número de copias (si las hubiera), enmarcado o forma de exposición, iluminación (debe recordarse que la exposición directa a la luz solar puede provocar decoloración en algunos trabajos, por lo que debe prevenirse), etc. Esta disciplina ha sufrido prejuicios y malentendidos, intrigado y fascinado al subconsciente colectivo y se le ha relacionado con temor y esoterismo. Según un rumor ampliamente difundido, sería patrimonio exclusivo de una casta de especialistas



La caligrafía en la actualidad es un modo de expresión más completo que en el pasado por la importancia reciente que se le concede a la materia, el ritmo, el color y a lo gestual.

⁹³ Angel, M., *op. cit.* p. 44.

o iniciados, únicos conocedores de sus arcanos, pero esta creencia se contradice con la realidad, ya que la caligrafía constituye un arte accesible para la mayoría en la medida en que puede ser enseñada de forma racional por maestros competentes⁹⁴.

Con esto concluye el panorama sobre la caligrafía como técnica y lenguaje artístico, a continuación, se caracterizará su relación con otras disciplinas.

⁹⁴ Mediavilla, C., *op. cit.*, p. 1.

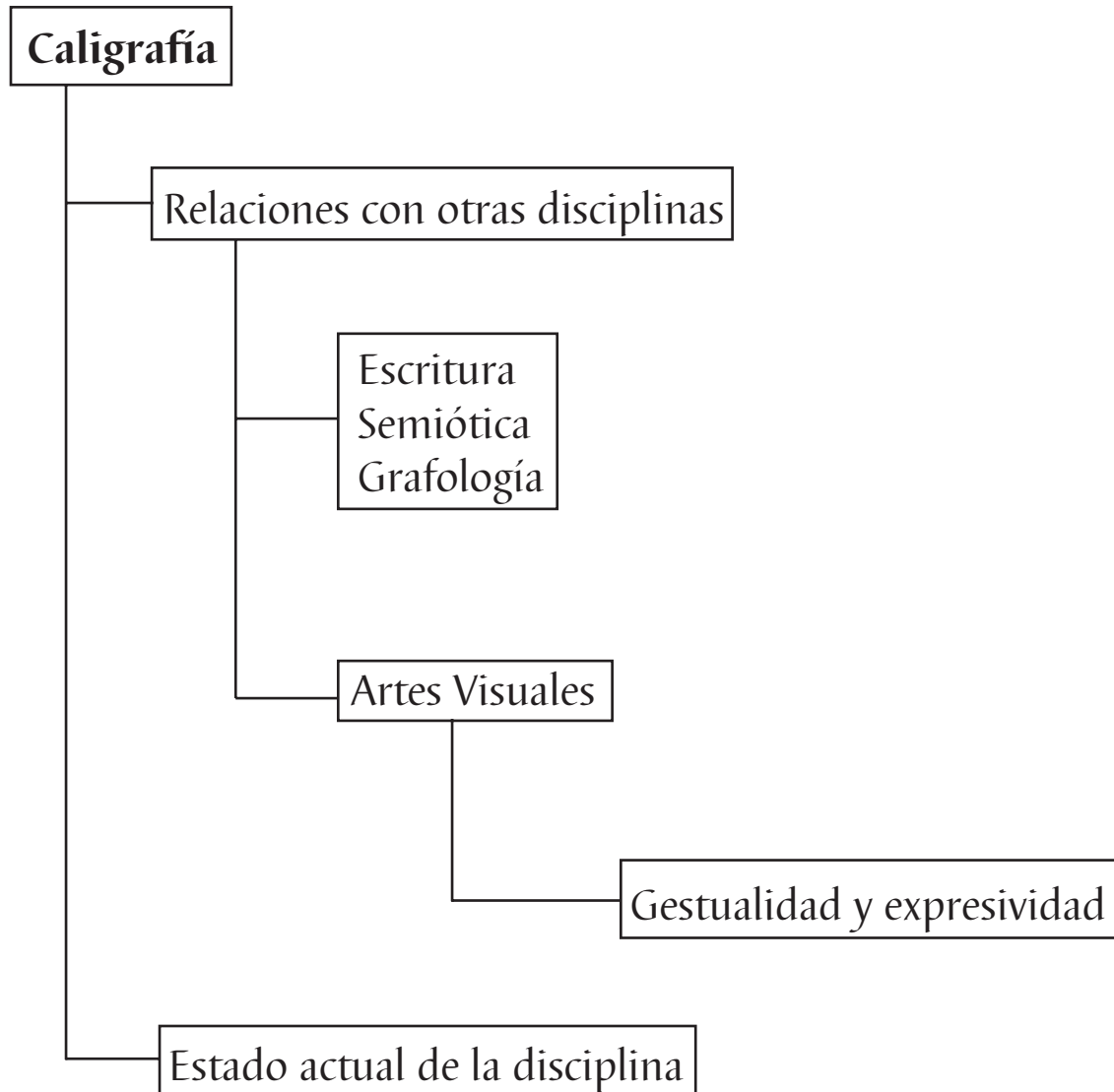


Vertical decorative flourish or calligraphic element.

Large calligraphic word, possibly "Sapientia", written in a black, highly stylized script.

4

ESQUEMA DE CONTENIDOS



INTRODUCCIÓN

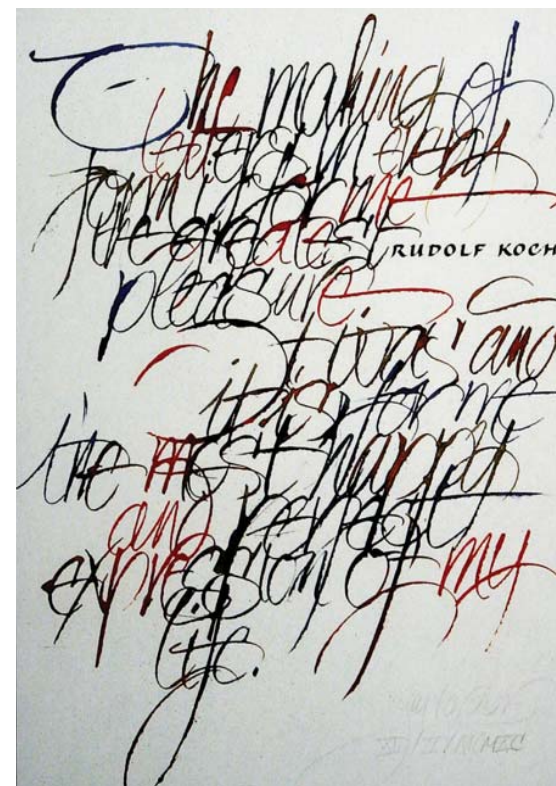
En este apartado se observará la caligrafía en diferentes perspectivas, ya no solamente en su forma más común sino en sus relaciones con otras disciplinas muy diversas, de forma que permita comprender la perspectiva aplicada en este trabajo, apelando a su aplicación como un lenguaje artístico complementario, basado en cualidades como la capacidad de transmitir emociones a través de la gestualidad de su trazo, sin perder de vista que se trata de un elemento trazado por un autor en específico, apelando a su mano o estilo, a los rasgos específicos de su grafía, a su intención de comunicar, a su necesidad de expresión, a la inspiración de una idea sugerida por un texto sin limitarse a las ataduras que en este caso, pudieran implicar los requerimientos del diseño; sino dejándose llevar por su propia intuición para la expresión de sus ideas.

4. RELACIÓN DE LA CALIGRAFÍA CON OTRAS DISCIPLINAS

Desde hace tiempo, la escritura ha sido objeto de diversos análisis en los que se ha observado principalmente su capacidad semántica, dejando en segundo plano su poder gráfico; debido a que muchas personas al observarla aprecian en primer término el tipo de signos con los que se integra y buscan sentido en los mismos, por eso puede ser conveniente explicar su relación con el lenguaje y significado, vinculándola posteriormente con el arte. Cabe señalar que estas relaciones no se producen en forma aislada unas de otras sino que por la naturaleza de la caligrafía se mezclan e interpenetran entre sí. Si bien en este apartado se ofrece un breve enlace con las mismas, la finalidad general de este trabajo y su objetivo se vinculan a la producción de una obra artística en la que se apliquen algunas de ellas, por lo tanto solamente se esbozan en forma breve dejándolas como posibles caminos para realizar investigación posterior.

4.1. ESCRITURA

Cabe señalar que la diferencia principal entre **escritura** y **caligrafía** estriba en que la primera solo encuentra sentido en su lectura alfabética o legibilidad, mientras que la segunda, por el contrario, encuentra plena satisfacción en el silencio, pues su objetivo no es utilitario sino de tipo *formal y artístico*¹, por eso se percibe *más próxima a la pintura que a la literatura*. Otra diferencia se encuentra en las **técnicas empleadas para la reproducción y la creación**, ya que el verdadero calígrafo no se limita a repetir los signos con perfección, sino que se dedica a crear interpretando a su manera los rasgos de los signos, dándoles vida con la impronta de su propio estilo². Su trabajo no solo se compone de trazos integrados en los alfabetos sino además como signos abstractos a los que se les confiere un contenido



Caligrafía de Jean Larchen para una exhibición
(realizada con tiralíneas y acuarela).

¹ El mítico **Huang Hsi Chi**, el más grande calígrafo chino de todos los tiempos dijo: "La escritura necesita del sentido, mientras que la caligrafía se expresa sobre todo mediante la forma y el gesto; eleva el espíritu e ilumina los sentimientos".

² **Estilo**, modo de escritura peculiar de un escritor, de un género literario o de una época. En latín *stillus* era el punzón que se usaba para escribir en las tabletas enceradas, y hoy la palabra *estilo* designa el conjunto de rasgos propios de un escritor, tanto sus medios expresivos como sus objetivos literarios, y que difieren de la gramática normativa en tanto que ésta define las formas de una lengua y su corrección universal.

fonético y se les agrupa adquiriendo un significado a través de este arte que puede ser complementado en contenidos más complejos.

Aquellos que desarrollaban este oficio y arte en la antigüedad eran conocidos como **Escribas** (del latín, *scribere*, 'escribir'). Eran hombres y mujeres que actuaban no sólo como copistas, sino como redactores e intérpretes de escritos importantes como la Biblia y la Ley. Entre los judíos, un escriba (del hebreo, *sopher*) era un copista de la Ley o un secretario que de un modo paulatino se convertía en copista oficial, lo que equivalía, en cierta forma, a un secretario oficial o de Estado. Era un hombre culto, preocupado por la Ley y versado en los temas de su escritura. Los escribas de los fariseos y de los saduceos representaban diferentes (y frecuentemente opuestas) interpretaciones de las leyes del judaísmo. En el siglo I d.C. estos personajes fueron los preservadores del judaísmo tras la destrucción del templo. Entre los griegos también empezaron como copistas (en griego, *grammateus*) y se convirtieron en comentaristas de la Ley (en griego, *nomodidaskalos*). Por ello vale la pena enfatizar que a través de la historia, el calígrafo nunca ha sido visto como un técnico únicamente ocupado en la reproducción mecánica, sino que su trabajo implicaba la interpretación y la comunicación de ciertos valores añadidos a la transcripción de las obras a su cargo.

4.2. SEMIÓTICA³

Sin embargo, la perspectiva comunicativa de la caligrafía no se encuentra limitada a estos aspectos, también se vincula con otros que atienden a la funcionalidad que tradicionalmente se le ha atribuido. Por ello, sería posible considerar también que cuando el espectador admira este trabajo puede reconocer el **uso de signos** (comunicativos y expresivos) que atienden a una función según la intención de su autor⁴. En este sentido también podría observarse una vertiente artística vinculada a algunos postulados del movimiento **simbolista**, (ya que este en cierto sentido alude al uso de determinadas convenciones pictóricas –pose, gesto o diversos atributos– para expresar el significado alegórico latente en una obra de arte). De forma general, en una obra pictórica el espectador puede decodificar diversos sentidos vinculados a los elementos plásticos, de la técnica y la forma de plasmar las expresiones sobre el soporte que selecciona y aplica el artista. En el caso de la caligrafía, la obra se enriquece además con los signos que el espectador utiliza habitualmente para comunicar de formas convencionalmente establecidas por la cultura de la que forma parte. El trabajo artístico del calígrafo le permite retomar algunos de estos elementos y dotarles a través de diversos tratamientos y aplicaciones, de nuevas o diferentes perspectivas que pueden aportar diferentes significados.

³ Toda comunicación requiere del uso de signos, integrados en sistemas. La **semiótica** es la ciencia de esos signos, aunque el término tiene gran antigüedad se trata de un fenómeno recientemente estudiado a profundidad. El análisis semiótico se puede aplicar a diversos productos comunicativos desde tiras cómicas hasta el ladrido de un perro. Los artistas y los críticos se han interesado en el tema desde los años 60's, del Arte Pop en adelante. Esta ciencia se ha seguido por caminos diferentes por el austriaco **Ludwig Wittgenstein** o el lingüista suizo **Ferdinand de Saussure**, estudiando principalmente aspectos vinculados al uso de los lenguajes y los han vinculado con la moda y también con el código genético. Han provisto a los escritores de una herramienta de análisis, **Roland Barthes** la utilizó con fotografías y **Umberto Eco** con arquitectura. Algunos artistas como los Conceptuales y feministas **Judith Barry**, **Victor Burgin**, **Hans Haacke** y **Mary Kelly** han deconstruido estereotipos sociales, mitos y clichés referentes al género y el poder que son comúnmente reforzados por los medios de comunicación masiva. **Atkins, Robert. Art Speak. A Guide to contemporary ideas, movements and buzzword, 1945 to the present.** 2° ed. Abbeville Press P, USA, p. 166.

⁴ **Signos naturales y signos artificiales**, están basados en una clasificación según la índole del emisor. Signos **naturales** son los que tienen su origen en fenómenos naturales, humanos o no humanos, aunque casi siempre son índices: *el humo, la fiebre, los gestos*. Signos **artificiales** son los creados o fijados expresamente como signos: *El alfabeto Morse. Los signos comunicativos son los emitidos intencionadamente y producidos como instrumento artificial. Los signos expresivos son los emitidos de manera espontánea, reveladores de una situación, cualidad, disposición de ánimo*. Este término alude a un movimiento que comenzó en Francia en la década de 1880 como reacción tanto al romanticismo como al enfoque realista implícito en el impresionismo y no constituye tanto un estilo en sí mismo sino una tendencia ideológica de alcance internacional que sirvió de catalizador para la transformación del arte figurativo en arte abstracto.



- **DEFINICIÓN**

El **Signo lingüístico** es el elemento mínimo constitutivo de la comunicación, una entidad psíquica de dos caras, formada por la unión de **significante** (*imagen acústica*) y **significado** (*concepto*). Estos signos constituyen la base de la posibilidad de entablar comunicación basada en la legibilidad y comprensión a través de su uso. Debido a que la caligrafía utiliza estos signos en su calidad de trazos con los que configura sus significados cuando así lo requiere su intención y proyecto, es importante caracterizarlos.

- **CARACTERÍSTICAS**

En el uso cotidiano del lenguaje, su función regular, el significante del signo lingüístico se constituye del conjunto de los elementos fonológicos de la serie de sonidos que lo forman, por ejemplo, el *significante* de la palabra *niño* sería *n+i+ñ+o*. El *significado* del signo lingüístico sería el concepto o idea que evoca en la mente el significante. El significado de la palabra *niño* sería el concepto de niño (es decir, el conjunto de características comunes a todos los niños que permite agruparlos como clase). Además, existe otro elemento importante en esta relación: el **referente** que es el objeto o entidad real a que el signo remite (en este caso, los niños reales). En la comunicación humana, hay signos que carecen de referente (aquellos que expresan relaciones: *y, de, más*) u otros con referente imaginario (que no pertenece al mundo real, sino a un universo creado por el propio signo: el *extraterrestre, el Unicornio azul*)⁵.

Otra característica se relaciona con la aplicación que se da a las estructuras o conceptos una vez conformados, ya que la mayor parte de los signos lingüísticos son *monosémicos* (para un solo significante hay un solo significado: *casa, niño, hombre* (aunque también es frecuente encontrar **polisémicos** (signos en los que a un significante le corresponden varios significados *pluma* de ave o de escribir, *hoja* de libro, de planta, de afeitarse); o al contrario, a un solo significado le corresponden varios significantes (el significado de la palabra *perro* puede expresarse con distintos significantes, como *can, chuchó*). Además, los signos que utiliza el calígrafo se encuentran en interrelación o dependencia y adquieren o varían en valor de acuerdo a su relación con otros signos de la lengua⁶. Por ejemplo, *maestro* adquiere valor por oposición a los otros signos representantes de otros elementos humanos de la institución educativa: *alumnos, administradores, intendentes*. Incluso las relaciones que establece un signo con los demás signos de la lengua que podrían aparecer en un contexto y que no aparecen porque se oponen, por ejemplo: *En el salón se imparte la clase*, el signo '*salón*' se opone a los signos '*patio*', '*oficina*' porque tienen valores significativos diferenciados y de igual manera se

⁵ Se deben considerar las peculiaridades propias del manejo del lenguaje, por ejemplo, el hecho de que la relación entre el significante y el significado es inmotivada o arbitraria: en español el concepto de la palabra *perro* se expresa por medio del significante *perro*, pero en otras lenguas, para la misma idea se emplean significantes distintos: *chien* en francés, *dog* en inglés, *hund* en alemán y *cane* en italiano. Para que estos elementos sean adecuados para la comunicación es necesario que los hablantes de cada idioma aprendan los signos que corresponden a cada concepto en el código de la lengua que utilizan como medio de comunicación. Sólo en casos específicos como las onomatopeyas, que son palabras cuyo sonido recuerda la realidad a la que se refiere (*miau-miau, plaf o tictac*), existe una motivación entre significante y referente, pero son muy escasas en la lengua y no son elementos del sistema lingüístico; y de todas formas, en algunos casos varían de una lengua a otra (*quiquiriquí, coquerico, cock-a-doodle.do*).

⁶Mantiene relaciones sintagmáticas que son las que presenta un signo con los otros signos que aparecen en un determinado enunciado: *El hombre es bueno por naturaleza*. En esta frase hay varias relaciones sintagmáticas, las que se dan entre 'hombre-bueno', masculino singular y entre 'hombre-es', tercera persona y singular. El signo lingüístico es un signo articulado, puede dividirse en unidades más pequeñas, es lo que se conoce como la doble articulación del lenguaje humano, que se dividen, según Martinet, en unidades de la primera articulación y unidades de la segunda articulación. Las unidades de la primera articulación son los elementos más pequeños con significado en que puede dividirse un signo. Las unidades de la primera articulación son los *monemas*, que se clasifican en *lexemas* y *morfemas*. Los *lexemas* son los monemas que aportan el significado conceptual: *niñ— (o), marc— (a)*. Los *morfemas* son los monemas que aportan el significado gramatical (*niñ— o, (marc) —a*). Las unidades de la segunda articulación, son los elementos más pequeños sin significación en que puede dividirse un signo: *n/i/ñ/o, m/a/r/c/a*. Estas unidades de segunda articulación son los *fonemas* (en el español actual son veinticuatro: diecinueve consonánticos y cinco vocálicos). Esta característica del signo lingüístico (la doble articulación) hace que la comunicación verbal sea la más productiva y fácil de aplicar para la comunicación humana, ya que con un reducido número de unidades combinadas se puede transmitir cualquier tipo de mensaje.

opone en esta frase, al uso de la palabra “salones” por su significado gramatical (singular/plural).

- **TIPOS**

Este tipo de elementos (llamados signos) pueden clasificarse en distintas categorías atendiendo a los criterios señalados a continuación:

4.2.1. Según el tipo de vínculo que une al signo con su referente⁷:

- *Índice o indicio* es un signo que tiene conexión física con el objeto denotado (el humo permite inferir la existencia de fuego).
- *Icono* es un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una semejanza (un retrato, un dibujo, un mapa, una imagen en el cine).
- *Símbolo* es un signo arbitrario cuya relación con el objeto se determina por una ley o convención previa (los colores de la bandera de un país. La bandera que tiene barras y estrellas es símbolo de Estados Unidos porque así se ha convenido y si se encuentran estos elementos en otro soporte se le atribuye esa nacionalidad).

4.2.2. Según la índole del emisor:

- *Naturales* son los que tienen su origen en fenómenos naturales, humanos o no humanos, aunque casi siempre son índices (el humo, la fiebre, los gestos),
- *Artificiales* son los creados o fijados expresamente como signos (alfabeto Morse, para sordos).

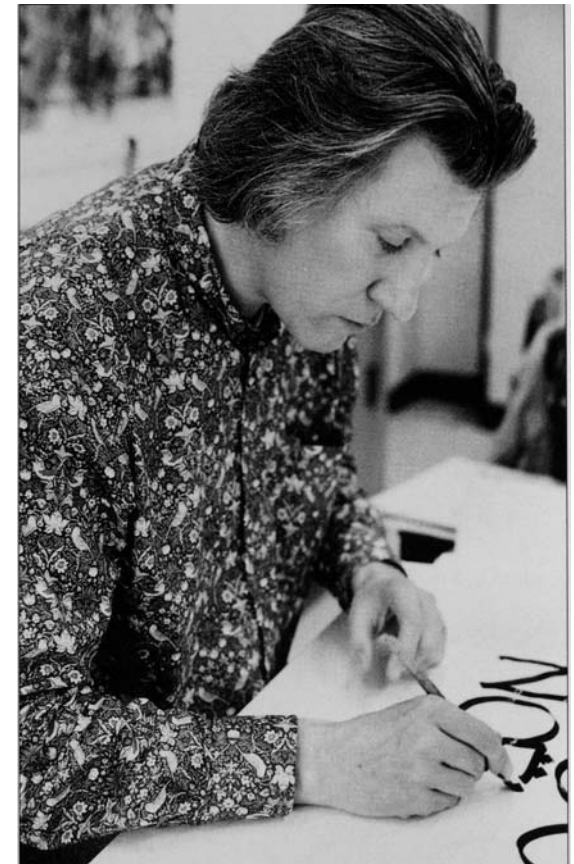
4.2.3. Según la intencionalidad del emisor:

- *Comunicativos* son los emitidos intencionadamente y producidos como instrumento artificial,
- *Expresivos* son los emitidos de manera espontánea, reveladores de una situación, cualidad, disposición de ánimo.

4.2.4. Por la relación que hay entre el referente y el significante⁸:

- *Motivados* son aquellos en los que se da alguna relación entre el significante y el referente,
- *Inmotivados* son aquellos en los que no existe relación alguna.

4.2.5. Según el modo operativo o según el canal físico y el aparato receptor⁹ utilizado:



Jean Larcher trabajando.

⁷ según la clasificación del semiólogo norteamericano **Charles Sanders Peirce**.

⁸ Los índices y los iconos serán signos motivados, mientras que un símbolo como la Cruz Roja que se identifica con asistencia a los heridos será inmotivado.

⁹ Particularmente los visuales y auditivos son signos de uso privilegiado para la comunicación humana.

- *Visuales*: imágenes, señales de tráfico, la pantomima, pintura, **caligrafía**,
- *Auditivos, Fónicos o Acústicos*: el lenguaje verbal, pitidos, sirenas, golpes
- *Táctiles*: caricias, alfabetos táctiles
- *Olfativos*: olores, perfumes
- *Gustativos*: sabores

La caligrafía aplica varios de ellos dependiendo del tipo de proyecto, intención, función, etc.

Otra área vinculada cercanamente es la grafología, por lo que se estudiará a continuación.

4.3.GRAFOLOGÍA

La Caligrafía mantiene también relación con la **Grafología** que es el estudio y análisis de la escritura autógrafa con finalidades diagnósticas especialmente utilizada para averiguar los rasgos de la personalidad del que escribe. En un proceso legal, la grafología 'científica' puede aplicarse inicialmente para tratar de determinar la autenticidad de una firma o de un documento legal (como un testamento) sin preocuparse por la personalidad del autor. La grafología como medio para averiguar la personalidad de un individuo¹⁰ parte del hecho de que las personas modifican su escritura a lo largo de los años, integrando importantes diferencias con la escritura que aprendieron en la escuela. La forma en que cada persona combina los caracteres de la escritura de izquierda a derecha y de arriba debajo dedebajo de la página (en las escrituras occidentales), conforma un estilo único de caligrafía, reconocible en nosotros mismos y en las personas que nos conocen. Como se describió anteriormente, la **caligrafía**, compuesta por más de 20 distintos elementos (el grado de inclinación, o la anchura y la altura de las letras, el espacio entre renglones, letras y palabras, la forma de ligarse y/o desligarse de éstas, o su inclinación), representan aspectos distintos (pero interrelacionados) de la personalidad de quien escribe.

Por ello, a través de la historia se le ha estudiado desde diversas áreas: los artistas, filósofos, historiadores y científicos se han interesado en la relación entre escritura autógrafa y escribiente. El primer tratado sobre este tema data de 1622, y los esfuerzos por la sistematización de la grafología comenzaron en 1872 con el trabajo del abad francés **Hypolite Michon**, que le dio nombre. Tanto Michon, como su compatriota **Jules Crépieux-Jamin**, desarrollaron la llamada **escuela de los signos aislados**, que pretendía relacionar elementos específicos de la escritura con rasgos de personalidad concretos. También en la psicología científica, el psicólogo francés **Alfred idet** (que había llevado

Ejecución	Angulosa	
	Sencilla	
	Complicada	
	Caligráfica	
	Tipográfica	
	Filiforme	

Ejemplos de Grafología.

¹⁰ Para el estudio de un texto manuscrito, los especialistas necesitan al menos una página completa de muestra escrita con pluma, espontáneamente y bajo condiciones físicas normales, por parte de una persona que escriba con facilidad. Antes del análisis, el grafólogo debe conocer el sexo, edad y nacionalidad, características que no se suelen revelar a través de la escritura, en contra de la opinión general.

a cabo experimentos en este sentido), estaba convencido de que podía utilizarla como técnica de evaluación de la personalidad.

En 1904 el filósofo alemán **Ludwig Klages** formuló la hipótesis de que la escritura a mano se realiza imprimiendo a los trazos un movimiento expresivo, similar a la gesticulación, la forma de andar o la expresión facial. A partir de esta hipótesis postuló un principio unificador llamado **ritmo** que se manifiesta en los movimientos expresivos y mide la normalidad en la personalidad. Sin embargo, su sistema no proporcionaba un procedimiento adecuado para distinguir entre varios tipos diferentes de ritmo, de tal forma que la evaluación dependía en último término del juicio subjetivo. Influido por el trabajo de Klages, el grafólogo suizo **Max Pulver** amplió sus investigaciones al análisis de otra dimensión de la escritura: la **profundidad**; además, estudió los **adornos decorativos** de la caligrafía interpretándolos conforme a la teoría del psicoanálisis como símbolos. Durante este periodo, la aplicación y estudio de esta disciplina se restringió al ámbito europeo, ya que inicialmente los psicólogos estadounidenses no apreciaban este análisis (quizá debido a que sólo tenían noticias de algunos grafólogos poco científicos y de casos aislados como el de **June Downey**, que experimentó sobre la teoría de los ritmos de Klages), pero ya para 1940 habían mejorado las relaciones entre psicólogos y grafólogos con propósitos de investigación y sus aplicaciones clínicas se extendían por estos países.

Si se considera que la *escritura autógrafa* (realizada a mano) *consiste en una serie de elementos medibles* (como la *inclinación* o el *tamaño*) y *descriptivos* (como la *forma de las letras* o la *inclinación hacia derecha o izquierda*) entonces se hace necesario establecer criterios comunes que permitan realizar una evaluación objetiva para ambos tipos de elementos reconociendo la dificultad para otorgar validez a las interpretaciones (ya que presentan las mismas dificultades que otras técnicas de evaluación psicológica). Esta búsqueda se ha realizado a través del tiempo, ya en 1942 el psicólogo estadounidense **Joseph Zubin** y el grafólogo alemán **Thea Stein Lewinson** intentaron establecer una norma común para cuantificar los elementos medibles y descriptivos de la escritura utilizando escalas basadas en los grados de ritmo en los movimientos musculares y obtuvieron pruebas significativas de que este tipo de análisis podía ayudar a diferenciar las personalidades *normales* de las *anormales* (aunque su investigación no aportaba datos específicos respecto a los rasgos de la personalidad).

Otros intentos para determinar la validez del análisis grafológico detallado incluyen algunos experimentos en los que los expertos se interesaron en cuestiones específicas



En su trazo la caligrafía transmite rasgos de la personalidad de quien escribe.



relativas a los sentimientos del que escribe el texto, analizado su comportamiento y sus actitudes basándose en muestras de textos. Por otro lado, se desarrollaron investigaciones clínicas sobre la relación entre la escritura manual y algunos trastornos mentales que evolucionaron hacia los mismos objetivos. Actualmente, se utilizan dispositivos electrónicos para establecer la persistencia de algunos elementos de la escritura autógrafa y relacionarlos con las tensiones, productividad, adaptabilidad y otras características de quien escribe. Las descripciones grafológicas están siendo ajustadas no sólo a las opiniones expertas sobre los aspectos específicos de la personalidad del que escribe, sino también a extensas bases de datos clínicos que pueden servir como criterios más satisfactorios.

Suponiendo que la mano del artista actuara de forma similar a la que trabaja un sismógrafo, entonces podría pensarse que a través de su trazo se podría apreciar quién es en realidad, ya que su grafismo constituiría una auténtica fotografía de su personalidad y actividad interior (como sucede por ejemplo con las pinturas rupestres, -dibujos en los que la carga afectiva que el artista ha sentido y expresado con gran fuerza la energía interior del animal y la escena en la que se integra, trascendiendo la obra y creando representaciones tan vibrantes como la realidad sin limitarse simplemente a reproducir la escena). Independientemente de estos análisis, es necesario considerar que existe un elemento común entre la caligrafía y la grafología, que es la letra empleada.

4.3.1. LETRA ESCRITA A MANO

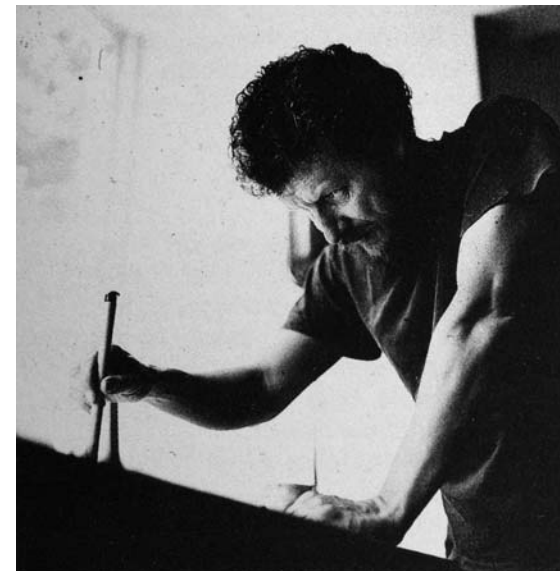
Es la letra producida en la forma tradicional (con la mano) y se trata del elemento esencial de esta disciplina o área.

4.3.1.1. DEFINICIÓN

Si bien inicialmente se consideraba en esta categoría a la producida manualmente en su totalidad, en el ámbito del diseño actual es necesario considerar actualmente a la letra que inicialmente se produce utilizando la mano pero que posteriormente puede ser modificada o digitalizada y aplicada a través de herramientas digitales.

4.3.1.2. CARACTERÍSTICAS

En este apartado se considera importante observar su evolución a través del tiempo ya que se cree que cuando se comprende de donde viene la escritura (históricamente) puede imaginarse hacia donde va. Respecto a los rasgos y características se presentarán a continuación de forma retrospectiva, con cada tipo de letra y forma de aplicación.



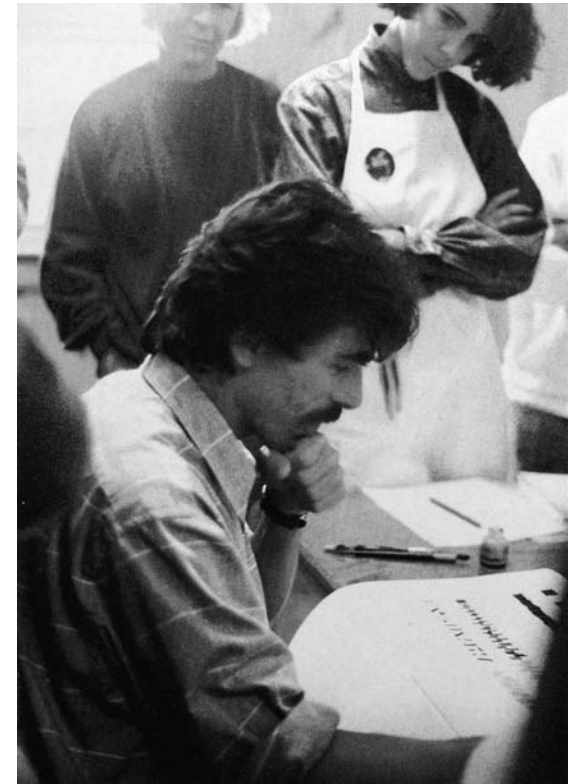
En la Caligrafía Contemporánea se produce una búsqueda que se vale de los materiales tradicionales o de lo formal lo mismo que de las nuevas técnicas y el libre empleo de los más diversos recursos.



Si bien pareciera que durante los años 90's dominaron los nuevos avances tecnológicos que impactaron al campo de la comunicación visual, también se ha producido una revaloración en la aplicación de las formas escritas manuales¹¹ (capitalizando su valor no solamente por la rapidez o precisión de su trazo sino principalmente por su capacidad de transmitir una mayor carga emotiva); a tal grado que los diseñadores modernos las han creado y aplicado en una gran diversidad de formas, rivalizando con las mas populares formas tipográficas producidas con las nuevas tecnologías e instrumentos digitales.

Durante los 80's se trabajaron formas intensas e imaginativas que se inspiraron en el pasado y el presente: Paralelamente al desarrollo del diseño gráfico (y tal vez como parte del mismo), sufrió de un momentáneo desplazo por la letra impresa con sus tipos geométricos y forma aerodinámica que denotaban velocidad y movimiento (al igual que en su momento le ocurrió al dibujo al ser desplazado por la fotografía); aunque influyó también el uso de la retícula como armazón imprescindible del diseño que supuso, desde los años 40's, la sustitución del eclecticismo por el racionalismo, limitando el uso de las familias de letras a unas cuantos tipos universales produciendo un diseño mas rígido que impero hasta los 60's y que finalmente reaccionaría con el resurgimiento de la escritura manual. En los años 40 y 50's se aplicó la caligrafía con fines principalmente comerciales; los estilos gráficos cambiaron de forma radical aproximadamente a mediados de los 60's, con la prensa *underground* norteamericana y las culturas alternativas (que postulaban principios como la negativa a la guerra, y aprobación a los derechos civiles, sexo, droga & rock and roll).

A través de su evolución, la Caligrafía ha convivido con los más diversos sistemas de reproducción y formas de expresión, desde los orígenes de productos como los carteles que se producían manualmente y a través de sus diversos cambios: durante el siglo XIX en que la litografía permitía dibujar letras directamente sobre la piedra (lo que era más fácil que componerlas en madera o metal) técnica que fue empleada para conseguir composiciones integradas, por artistas como **Toulouse Lautrec**, **Jules Chéret** o **Alphonse Mucha**¹², cuando comienzan a tomar auge las diversas tecnologías (como por ejemplo, los sistemas fotográficos) aún continúa la producción manual (motivada entre otras cosas por el alto costo de estas opciones), cuando con la reproducción de tirajes mayores se propicia que los costos disminuyan, con la aparición de la computadora Macintosh (que provoca una importante disminución de su aplicación en el diseño gráfico, aunque no al grado de hacerla desaparecer ni ser totalmente desplazada), hasta que posteriormente la escritura manual comienza a utilizarse nuevamente, contraponiéndose a la rigidez de



Se puede aprender Caligrafía en Escuelas, Asociaciones, Talleres, etc. aunque de la misma forma que en la Edad Media se requiere aproximadamente de 10 años para dominar este arte.

¹¹ la escritura manuscrita, a su vez, ha seguido sus caprichos y rarezas en pos de la libertad de expresión.
¹² En estas composiciones el garabato alcanzó un estatus de arte comercial, aunque no todos los garabatos del siglo XIX tenían una motivación artística, a veces solamente se interesaban en transmitir un mensaje concreto.



la imprenta, aligerando la composición y tono de los diseños, abarcando cada vez mayor número de los formatos en las diferentes áreas (diseño de envase y embalaje, diseño de periódicos, revistas, portadas de libros, discos, etc.) incorporando las influencias de las obras artísticas y cotidianas del presente y el pasado (por ejemplo, la caligrafía garabateada con rotulador aplicada en frases contundentes: *Ratas fascistas*, *Reina el orden*, *Somos el Poder*, etc.) subrayando el tono polémico de los mensajes, así como las imitaciones de los tipos de madera victorianos o los metálicos del *Art Nouveau* aplicados por los dibujantes de carteles psicodélicos de acuerdo a la intención del autor y la función del mensaje.

Concretamente en el arte, la experimentación en este sentido se ha desarrollado a través del tiempo con artistas como **Pablo Picasso**, **Paul Klee** o **Marcel Duchamp**, quienes lo aplicaron como elemento formal en sus composiciones (algunas de los años **70** 's y **80** 's. Por ejemplo, **Víctor Moscoso** en Estados Unidos creó un alfabeto psicodélico enteramente producido a mano, empleando el espacio negativo entre los caracteres para producir la sensación de vibración). Durante los **80** y **90** 's se diseñaron algunos nuevos tipos digitales (experimentando con mapas de bits y alta resolución) creando un estilo de tipografía posmoderna arraigado en rasgos como la degradación y la distorsión. Durante los **90** 's los diseñadores utilizaron los programas para crear lo mismo letras hermosas que monstruosas hechas a mano tomando como base fuentes disponibles en la computadora y por lo mismo, accesibles a todo mundo (dando origen a la era de los sucedáneos de la escritura manual).

Las técnicas para la producción de nuevas letras abarcan desde el uso del pincel con tinta (para la producción del *nuevo garabato*), además de letras cosidas, estarcidas, **grabadas**, etc. en formas delicadas o grotescas que conforman garabatos personales que a veces se burlan de las letras convencionales y otras veces las imitan. Una de las consecuencias de la popularización del diseño asistido por computadora ha sido la estandarización de formatos utilizados hasta el cansancio por cualquier usuario; por ello se comprende bien la importancia de retomar el trabajo manual que permite a los diseñadores impregnar a su trabajo de una mayor distinción, con un toque más humano y personal.

Entre los rasgos que distinguen la **composición tipográfica** de la **escritura a mano** se encuentran que la primera es *oficial y mecánica* y la segunda *informal y expresiva*.

4.3.1.3. TIPOS DE LETRA

Como en los otros casos, en este también existen diversos tipos, que pueden clasificarse de forma panorámica en:



- GARABATEADA, EN BRUTO, EMBORRONADA O SUCIA (SCRAWL)

Se considera que el **garabato** es un rasgo irregular producido con pluma, lápiz, rotulador, crayón o cualquier otra herramienta; que se trata de una escritura mal trazada producida por cualquier persona. Si bien para su trazado no es indispensable ser artista o calígrafo, se considera que estos poseen un especial talento para producirlas con gracia, estilo y cierto nivel de autocontrol. Además son capaces de aplicarlas acertadamente (previa reflexión) en forma intencional aunque su apariencia final sea “accidental”, transformándolas en un componente emotivo y expresivo, ya que cuando se encuentran bien realizadas pueden ser más expresivas que muchas familias tipográficas. De igual forma son capaces de seleccionar acertadamente la herramienta a emplear para su elaboración (ya que esta influye definitivamente en el resultado a obtener). En el garabato todo es posible, si estuviera sometido a normas dejaría de serlo, ya que *todos ellos tienen en común una voluntaria torpeza, se salen de las líneas y no guardan un equilibrio entre lo desgarbado o falta de elegancia y lo pendenciero y tosco*. La interpretación de sus rasgos enriquece al mensaje a través de colores y tratamientos que transmiten significados diversos y denotan la personalidad del autor.

Para obtener los resultados deseados frecuentemente es necesario recurrir a procesos de creación y experimentación (de ensayo y error) en los que se aplica el olfato e intuición para encontrar lo más cercano a lo que se desea plasmar. Frecuentemente sus autores son personas perfectamente capaces de dibujar alfabetos inmaculados (que como ya se ha visto requiere conocimientos y formación, sensibilidad, flexibilidad y práctica, entre otras cosas, factores necesarios para dotar de vida a unos trazos aparentemente hechos al azar) pero que eligen esta forma de encodificación acorde a las características e intención de su mensaje. Su esencia espontánea se ve reforzada por una especie de don innato que posee el artista para llegar a la belleza a través de la *improvisación* (se cree que las mejores letras garabateadas son una forma de *escritura automática* cuya clave reside en ese hallazgo). Su producción es muy original ya que aunque algunas letras queden parecidas nunca son absolutamente iguales; todos los trazos tienen propiedades inherentes que reafirman su propia personalidad gráfica (incluso en ocasiones, los garabatos más agresivos pueden convertirse en asombrosas composiciones que llaman la atención e invitan a la contemplación).

A través de la historia del diseño, el garabato se ha caracterizado por tres rasgos distintos¹³:



Escritura garabateada que forma parte del libro Ashe Motors.

¹³ Heller Steven y Mirko Ilic, *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.10.



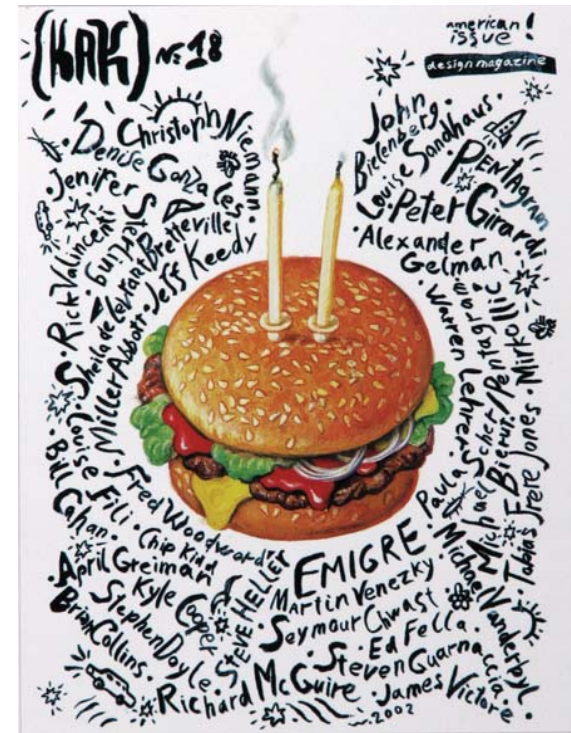
a) A través de la **presencia de la mano del artista**, integrando arte, diseño y mensaje en composiciones casi perfectas (como lo demuestran los carteles publicitarios del siglo XIX),

b) En el **rechazo voluntario al uso de los tipos de letras convencionales** para transmitir emoción y expresión en su aplicación dirigida a los medios de comunicación (ya que se dice que frecuentemente tienen un tono tan serio como los manifiestos políticos),

c) **Económica**, cuando los diseñadores no podían acceder a las formas de reproducción manuales o industriales (tipos de madera o metal, *parar tipografía*, etc.) y recurrían a las letras garabateadas. Aún cuando algunos de estos artistas tenían la formación necesaria y adecuada para producir caligrafía común, se aventuraron olvidando las preocupaciones formales y crearon tipos de letra espontáneos que no se encontraban en los muestrarios.

La modernidad introdujo un estilo gráfico asociado a la estética de la máquina, desdeñando los antiguos modelos de diseño ornamental y provocando una preferencia por los caracteres de palo seco (austeros y geométricos, con columnas ordenadas, simétricas y precisas) que reemplazaron la delicadeza caligráfica tan arraigada en el arte comercial del fin del siglo XIX. Estas modalidades llegaron a cansar al público que revaloró a la caligrafía y el garabato como herramientas expresivas de antimodernidad (de la posguerra y de las décadas de **80's y 90's**), además de rebelarse contra el uso de la retícula y el triunfo de la racionalidad sobre la emotividad. En los **50's** se aplicaron de forma intencionada pero en los **60's y 70's** con la moda *punk*¹⁴ fueron la herramienta perfecta del "*hágalo ud. mismo*", en una alternativa económica, rápida y disponible que reflejaba una época ecléctica.

Además de sus aplicaciones por los *hippies*, el *punk* o en el *graffiti* (la forma más popular y antigua de todos los garabatos) se le puede encontrar con frecuencia en los mensajes de protesta, en los que se involucraron numerosos artistas plásticos con carteles o fotografías garabateadas: **Lorraine Schneider**, **Tomi Ungerer**, **el Atelier Populaire**, **Colectivo Grupus**, etc. Muchos años después (durante la Guerra de Irak en 2003), volvió a utilizarse (no por su carga conceptual sino por necesidad), ante la urgencia de hacer llegar a la gente información que no podía vehicularse a través de los medios oficiales o que se encontraban dominados por determinados tipos de intereses. Con su aplicación, además de la connotación para el mensaje político en el entorno actual del diseño, se responde a la perfección digital (*liberándose de la retícula y buscando una sublime imperfección, prefiriendo la incorrección a la mediocridad predecible y conformista*), haciéndose presente en gran cantidad de subgéneros y categorías de mensajes.



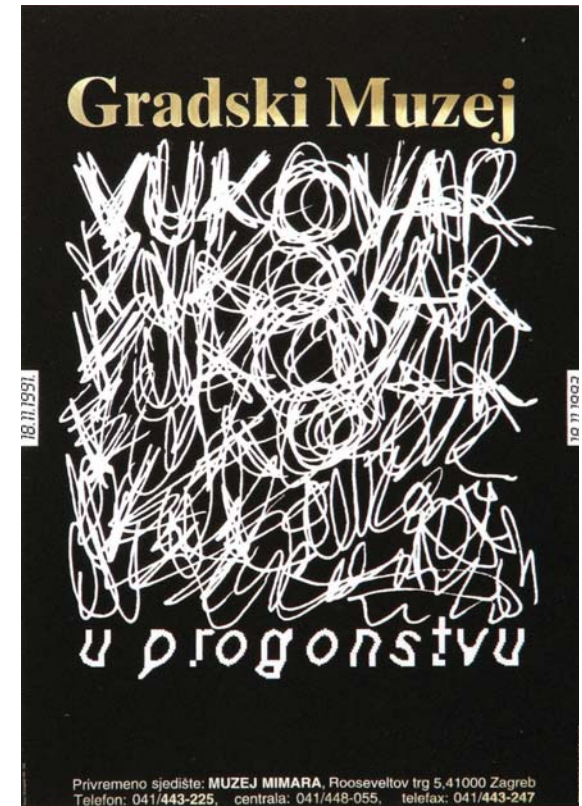
(KAK) Revista Rusa de diseño gráfico que aplica el garabato como su objetivo, explorando en cada número las formas y superficies en que se aplica así como los resultados que se obtienen

¹⁴ A comienzos de los años 70's la sensibilidad *underground* dio paso al *punk*, movimiento en el que los "diseñadores" se mostraron descaradamente antiartísticos e introdujeron letras recortadas y pegadas, como en las notas de rescate de un secuestro, además del garabato feo, tosco e irreverente que denotara su rechazo a la superficialidad del proceso de diseño.

- RAYADA, RASPADA, CORTADA, INCISA (SCRATCH)

Se trata de la forma más primitiva de escribir letras, sobre tierra o piedra –trazar una raya o rayar– es la más pura de las marcas, directa, inmediata y natural. Para producirla no se requiere ser artista, ya que se trata de una herida superficial, producida dañando solo la capa superior de una superficie o algo más profundo; requiere una actitud especial, en la que se comprende que rascar no necesariamente es muestra de agresividad o enojo, aunque también puede tratarse de una marca intrascendente en el gran trazado de la vida. Respecto a la escritura, cabe señalar que la *raya* en la era digital es una manifestación notable, la más elevada de las artes menores, un medio de expresión directa. A mediados de los 90's con la aparición del software llamado *Fontographer* algunos diseñadores y aficionados introdujeron una forma de rotulación nueva (ya que además de las letras quebradas, aplastadas, distorsionadas u otras numerosas y angustiantes variantes) las letras hechas con rayas, toscamente dibujadas a mano y después escaneadas, introducidas en la computadora (digitalizadas) y convertidas en *software* pasaron a ser del dominio público gracias a los sitios de *shareware*. Estas “*marcas de pollo*” (como algunos las llaman) eran las primeras señales de que se cuestionaban las reglas convencionales de la tipografía y presagiaban el nacimiento de una estética diferente que implicaba una actitud nueva y joven. El Objetivo del rayado es dejar de lado toda pretensión y alterar las ideas preconcebidas de lo que ha sido o deberá ser la página impresa (considerando que en esta época de perfección la imperfección es atractiva).

La idea principal era a través de esta letra más inquieta y expresionista, beneficiarse de la libertad y posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías para introducir mayor expresión en un diseño cargado de normas. Sin embargo, con el paso del tiempo también ellas serían desplazadas por su falta de legibilidad y poca funcionalidad. A medida que la alta resolución inspiraba la creación de tipos más bellos, algunos productos del *Art Brut* (de los que las rayas formaban parte) comenzaron a resultar menos atractivos, culminando a fines de los 90's cuando el diseño deconstructivista quedó anticuado. Se descubre entonces que **si a las tipografías se les arrastraba hasta los límites más alejados de la legibilidad acababan convirtiéndose en jeroglíficos abstractos**¹⁵. A este periodo de experimentación desenfrenada siguió otro de sobriedad, las tendencias expresionistas habían agotado (al menos en esos tiempos), su carácter novedoso y originalidad, convirtiéndose en un estilo cómodo, un engruimiento “enrollado”¹⁶. Había llegado el tiempo de revalorar lo que los revolucionarios medios digitales habían apartado, con el retorno de la Helvética y de los estilos tipográficos modernos, retomando la elegante sofisticación por la que habían renunciado por la disonancia que estaba de moda.



El Cartel para Exposición *The City Museum of Vukovar* en Exile sugiere la escritura de un artista que bordea la locura.

¹⁵ Esta idea inspiró y se reflejó en cierta medida en la creación de la propuesta gráfica de esta tesis.

¹⁶ Héller Steve, *op. cit.*, p. 57.



En este momento la *raya* no era considerada una expresión totalmente novedosa porque los **grabadores** la utilizaban para incidir en las planchas de metal con títulos o eslóganes, también se habían aplicado otros recursos como el rayar lonas empapadas de pintura o papeles llenos de tinta para hacer un cumplido visual a las imágenes narrativas y abstractas, en rúbricas eminentemente personales. Mucho de la escritura es una especie de *firma* pero algo que caracteriza este aspecto es que el trazado de una raya implica además la aplicación de la fuerza porque se consigue haciendo presión: para escribir o garabatear se requiere solamente un sencillo movimiento de la mano pero para rayar se requiere de una continua presión de la mano sobre la superficie. El rayado se ha convertido en un elemento de rotulación y estilo que puede distinguirse por la habilidad de su autor para transformar lo prosaico en extraordinario; por su enorme poder expresivo (pero legible e interpretativo a la vez que universal) en la actualidad puede considerarse la alternativa más radical a la aplicación de los tipos de letra convencionales y a la caligrafía formal. Cabe puntualizar que su aplicación es limitada y que no se recomienda para textos largos pero sí para titulares o destacados, ya que pueden desempeñar la misma función que otras variaciones, además de que son más llamativas. Mientras una letra común puede ser “adivinada”, una rayada requiere siempre de atención y curiosidad para su lectura provocando al lector para conocer su significado. El tipo de incisiones y la fuerza aplicada a producirlos transmiten sensaciones y emociones añadidas, por eso se considera que el rayado tiene tanto poder que es más que un concepto de diseño. Existen diversos ejemplos de su aplicación: **Art Chantry** que ha sido un representante del movimiento antitipográfico, ha creado portadas para discos con folletos de textos rayados, garabateados y simulados en colores inversos a los de las fotografías. **The Episcopal New Church, Brad Holland, Jeff Hopfer, David Croy, Kyle Cooper** , etc.

- INGLESA ADORNADA, FLORIDA, SINUOSA (*SCRIPT*)

Se ha mencionado ya que la caligrafía es el arte y artesanía de producir a mano letras adornadas, floridas, sinuosas y que requiere de un talento especial para dominarla. En algunos lugares (por ejemplo, los grupos islámicos) se ha cultivado como parte de la tradición y la cultura. Los calígrafos modernos trabajan y se apasionan no solo por la técnica de copia sino por el carácter y connotaciones espirituales de las obras.

Respecto a su evolución se puede mencionar que en los años 20 y 30 ´s se popularizó su aplicación en alfabetos en cursiva personalizados que se aplicaron en portadas de libros, discos, logotipos, folletos y anuncios publicitarios. **William Addison Dwiggins**¹⁷ creó unos tipos con letra inglesa que desafiaban las leyes de la gravedad tipográfica y supusieron un gran avance en este campo que sus seguidores copiaron y adaptaron junto con sus



Puede que no exista mejor forma de producir un cartel para una obra de teatro de título impublicable que obligar al lector a buscarlo entre un montón de furiosas rayaduras como en este caso (*Fucking A*).



Cartel Titulado *Fake Identity 5* con un toque surrealista que permite aplicar la caligrafía inglesa a modo de textura.

¹⁷ maestro tipógrafo y rotulista que creó el término diseñador gráfico a comienzos de los años 20 ´s.

técnicas. Los ortodoxos modernos (que él calificaba como “esos chicos de la *Bauhaus*”) lo clasificaban como fruto de una sensibilidad arcaica y recargada, contraria a la estética de la máquina contemporánea. La tipografía entonces era de palo seco y constituía un rechazo a las formas artesanales hechas a mano como prueba de los privilegios burgueses. A pesar de estos cambios la rotulación caligráfica seguía teniendo cierta difusión, aplicándose desde entonces en papel moneda, títulos de acciones, diplomas y otros documentos oficiales, tarjetas de visita, invitaciones, anuncios personales, etc. Esta letra fue convertida en caracteres de imprenta comunes en todo tipo de talleres gráficos y puede apreciarse en folletos y catálogos inspirados en el *Art Nouveau*, aplicándose en publicidad de perfumes, lencería y otros artículos de moda destinados al público femenino, basándose en la delicadeza y refinamiento de su trazo. También se aplicaría posteriormente en marcas registradas como *Coca-cola*, *General Eléctric*, otros casos como la palabra *Champagne* en las botellas de *Möet & Chandon* que datan del siglo XIX siempre se han escrito con letra inglesa, *Cadillac* o *Frigidaire* han revalorado su aspecto al grabarse sobre madera, metal o aplicarse en objetos tridimensionales.

Para su aplicación se debe recordar que los tipos tienen un bagaje simbólico que los diseñadores deben conocer para poder trabajar con ellas haciendo su mejor adecuación de acuerdo al mensaje y soporte en que se utilizarán. En este caso, suelen asociarse a contenidos frívolos o poco profundos, faltos de sustancia. Pueden ser *convencionales o informales, adornados, a mano alzada, finos o gruesos*, sin embargo, sea cual sea su trazo siempre han sido un tanto relegados quizás por la misma razón que ha relegado a las cursivas a un segundo plano en la jerarquía de los tipos de imprenta: porque no son tan expresivas o legibles como otras.

No se considera adecuada para extensos bloques de texto pero puede aplicarse en titulares de periódicos, revistas, portadas de libros, carteles, fundas de discos, etc. A pesar de que pueden carecer de autoridad legítima confieren una inconfundible personalidad gráfica y dotan de un carácter artístico propio a las páginas, además de que la variedad actual de letras excéntricas y hechas a mano añaden cierta peculiaridad a las composiciones. Debido a su fluidez también se les atribuye cierto atractivo sexual (pocos tipos son tan intrínsecamente seductores como la fluida línea caligráfica que forma una suave y dúctil serie de palabras). Algunas clases de letra inglesa tienen una motivación erótica, otras son toscas y sencillas y algunas más refinadas en términos caligráficos. Se piensa que su resultado es el antídoto perfecto al oropel y la pureza¹⁸. Muchas respetan los modelos existentes mientras otras son inventadas; unas muestran adornos, ligaduras y florituras



Cartel de la Obra *The American Dream* de Edward Albee.

¹⁸ Héller, S. *op. cit.*, p. 85.

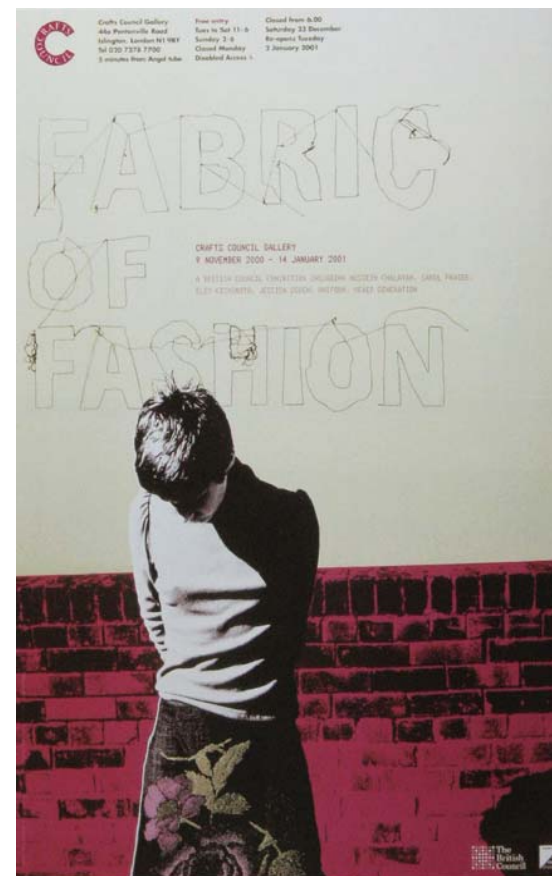


que les dan personalidad a sus formas, mientras otras son ostentosas y dan la impresión de seguridad y extravagancia (además de que la rotulación es diferente, el flujo y reflujo de las letras tienen una clara influencia en los ejemplos mencionados). Esta letra expresa la gama completa de la expresión tipográfica y nunca es neutral; por eso los rotulistas que la emplean (a diferencia de los calígrafos), se ocupan más de la conveniencia estética que de la perfección formal. Algunos ejemplos se encuentran en los trabajos de **Michael Beirut**, **Lynn Buckley**, **Milton Glaser**, **Rick Meyer**, **Bülent Erkmen**, **Eric Belousov**, etc.

- PUNTEADA, COSIDA, SUTURADA, BORDADA (STITCH)

Previos a los tipos móviles se aplicaron el **grabado** en piedra y el cosido. La costumbre de coser letras se ha cultivado desde hace mucho tiempo en diversos lugares del mundo. En el siglo XIII y XIV se plasmaba la imaginería religiosa en tapices que en ocasiones llevaban además de las imágenes letras y textos. En el Renacimiento, desde finales del siglo XIV hasta comienzos del XVI se consideraron idóneos para incluir palabras porque eran obras elaboradas a partir de escritos o cuentos populares. Los tejedores tenían una libertad de interpretación que les dio mayor presencia en la elaboración de estas obras-mensajes, aunque a fines del siglo XIX se volvió una labor tan popular como hacer conservas o encurtir legumbres. Existen diversas aplicaciones en diversos formatos, algunas son documentos sobre personas comunes que transmiten las historias familiares o sucesos sociales, por lo tanto las personas que las hacen no se limitan por la edad o la habilidad (ya que muchos se copian de catálogos e incluso se elaboran como trabajos manuales escolares)¹⁹. A fines del siglo XIX para evitar el ocio, además de enseñar a leer y escribir se utilizó la estrategia de bordar letras como método de enseñanza y también para evitar que los niños hicieran travesuras. Un ejemplo de este arte en su variante comercial se encuentra en la aplicación de una muestra de bordado que se convirtió en marca registrada de los surtidos de caramelos *Whitman's Sampler* desde 1912.

Son símbolo de la casa, el hogar, los valores familiares que encarnan la imagen romántica de la familia y la espiritualidad. Escritas a veces en forma de sermones, sentencias o plegarias se basaban en un democrático y sencillo método de rotulación (ya que pueden ser hechas por quien sea, siempre que siga sus reglas de composición). Se elaboraban siguiendo una retícula (desde antes de que se aplicara para el resto del diseño), también fueron precursores de las fuentes de píxeles de la era informática. En términos de diseño no son fuente de innovación, sino más bien un pequeño nodo en la historia de la rotulación, colocadas (debido a su carácter doméstico) en el escalón más bajo de la caligrafía en la jerarquía tipográfica. Cabe señalar que actualmente no todas las inscripciones en tela cosidas



La Espontaneidad de este cartel que anuncia una exposición sobre la relación entre la impresión en serie y el diseño práctico para tejidos se consiguió bordando el texto principal.

¹⁹ Numerosas familias en Europa o Estados Unidos conservan la tradición de abuelas a madres y de estas a hijas de bordar una colcha en la que plasmen sucesos de importancia en la historia familiar.

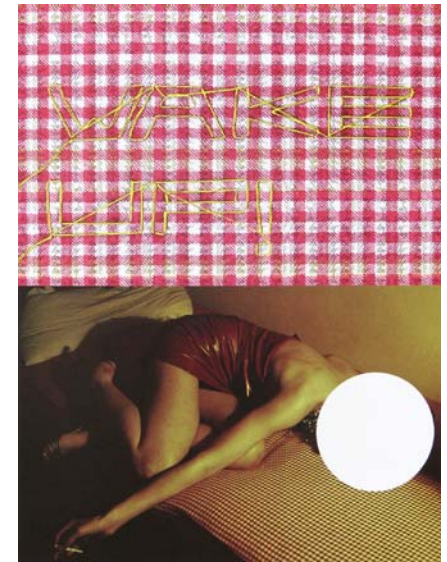
están producidas a mano, sino por máquinas (esas no forman parte de esta categoría). Por tratarse de una forma de artesanía popular (como el tejido, el ganchillo y las labores de punto) no se consideran un arte intelectual ni se les estudia seriamente.

Pueden personalizarse, utilizarse como metáforas, juegos de palabras, ilusiones ópticas, etc. además tienen dimensión, aumentan la sensación visceral de un diseño y permiten que las palabras, frases e ideas sobresalgan de la página en forma sorprendente. Es la más artística de las formas mencionadas aunque se le considere menor, algunos de sus ejemplos más comunes son trabajos cómicos o ridículos en unos aspectos y exquisitos en otros que siempre llaman la atención. El hilo y la fibra producen una línea muy fluida que crea un medio de rotulación muy expresivo, ingenioso, raro, divertido e inocente. También se ha aplicado como la apariencia de la sutura de una herida produciendo un resultado irónico o siniestro, es uno de los pocos recursos que casi siempre causan sorpresa y asombro.

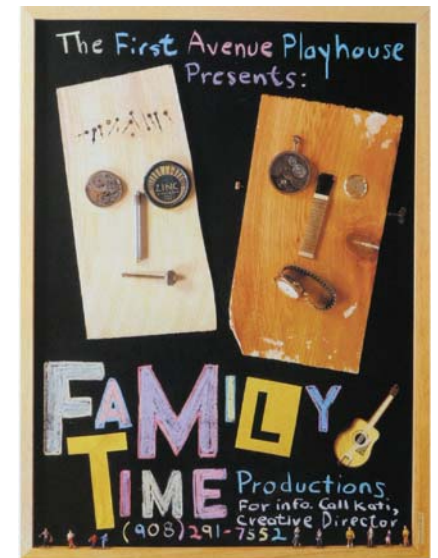
Algunos ejemplos son las obras de **Sarah Doyle** para el grupo *Lyrical Cru*, **Chosil Kil** (con su libro *I made this for you*), **Angus Hyland** (con el cartel *Fabric of fashion*), **Maja Bagic** (su cartel *Wake up!*), **Min Uong** (con una portada de libro que parece enteramente bordada hasta en los logotipos), **Lizzi Fin** (que diseño para *Moloko* portadas de CD), el estuche bordado de la croata **Melina Mikulic** (con hilos incluidos) para promover la novela *Ear, Throat, Knife*, en el que se muestra una lengua sorprendentemente erótica realizada por **Mirko Ilic**, transformada en un auténtico bordado hasta en la firma del artista.

- SIMULADA, RECREADA, FALSIFICADA, COPIADA (SIMULATE)

En otro tiempo, el ser diseñador requería de poder componer o simular con precisión la letra (por necesidad formal y lingüística más que por otra cosa), por lo que se aprendía en la escuela (actualmente se hace en contados planes de estudio que incluyen la caligrafía o el diseño digital con programas como el *Fontographer* y para muchos se aprecia como algo arcaico e innecesario). Por eso para producir sus letras, algunos utilizaban caja de luz para calcar y otros lo hacían directamente; esta habilidad era muy codiciada y distinguía a alumnos y maestros que la poseían. En la actualidad, la computadora resuelve muchas de estas necesidades ofreciendo como resultado maquetas exactas en las que los tipos aparecen como quedarán impresos, y disponen de numerosas fuentes capaces de satisfacer todo tipo de necesidades formales y expresivas. **William Addison Dwiggins** además de diseñar sus propios alfabetos produjo un método para dibujar la letra a mano. En él estableció: “La expresión **escritura a mano** se utiliza para denominar las letras dibujadas por un diseñador para un trabajo específico. Las ventajas que se esperan de la escritura a mano en



Cartel titulado Wake up! El Título está bordado sobre una pared con textura semejante a la del cojín presentado en la foto.



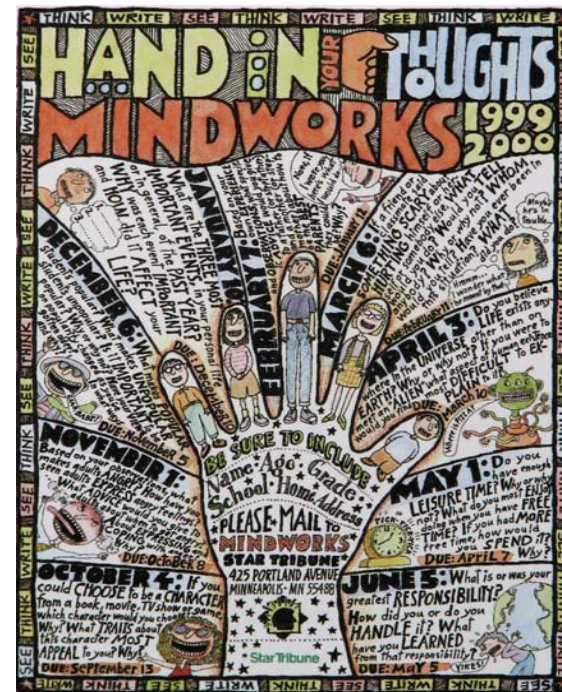
La Rotulación coloridamente garabateada y cuidadosamente diseñada produce una imagen inconfundible para la obra *Family Times* Production.

general son las mismas que se esperan de los caracteres de imprenta. La Rotulación dibujada por encargo debe aproximarse al máximo al estilo y matices de la tipografía simulada pero también debe quedar clara su naturaleza, proporcionando unidad y mayor vida al conjunto. En ella abundan la libertad y las licencias, ya que no está sujeta a la rigidez que imponen los tipos a menos que el dibujante ponga cuidado e la legibilidad y otras virtudes caligráficas. El mérito de una composición simulada depende del gusto personal y el conocimiento de la anatomía de las letras.” La rotulación se ha convertido en el vehículo en el que se hacen patentes los influjos de las nuevas tecnologías y en algunos casos, la legibilidad ha dejado de ser la primera cualidad en la lista de prioridades del diseñador.

Los diseñadores comenzaron retomando los tipos clásicos, modificando (estirando, contrayendo, etc.) con los programas de computadora para desdeñar el pasado y demostrar su dominio sobre el presente, hasta que la composición digital se fue refinando y el juego se convirtió en algo más banal y menos innovador; provocando que esas travesuras se convirtieran en algo aceptado y posteriormente rutinario. Había una urgencia insaciable por alimentar la cultura de lo nuevo y la obsesión constante de inventar era tan intensa que este descubrimiento pronto cayó de gracia y la mano volvió a ser la novedad. Actualmente están pensadas para ser en parte crónicas de alfabetos pasados y presentes, críticas a la santidad del diseño de alfabetos. Debido a que los diseñadores frecuentemente garabatean con el lápiz o bolígrafo en el papel reproduciendo a veces las familias de letra que conocen, sin querer han producido variaciones que escanean e incluyen en sus composiciones (que en ocasiones permanecen hasta el arte final debido a que en la era posmoderna lo anteriormente considerado burdo ahora se acepta como acabado). La variedad de alfabetos simulados es ahora tan amplia como la formal (y no todas las familias son copias de otras existentes, algunas son auténticas improvisaciones que mantienen los atributos formales de un tipo de letra específico o hacen una generalización de todos ellos). De cualquier forma, imitar los aspectos formales tiene un grado de atractivo para los diseñadores. Algunos ejemplos son los trabajos de: **Angus Hyland, L.K. Hanson, James McMullen, Max Kisman, Mónica Starowicz, Dusan Petricic, Chika Azuma, Steven Broker, James Lacey**, etc.

- **SOMBREADA, DIMENSIONAL, VOLUMINOSA, MONUMENTAL (SHADOW)**

Nacieron del dibujo a mano de tipos inventados y clásicos y desde su origen como rotulación comercial a fines del siglo XIX llaman la atención con un tono sutil o una llamativa silueta que confiere dimensión y permite que las palabras se alcen sobre una superficie plana. En 1815 ya se producían en metal y fundidores como **Vincent Figgins, William**



La Rotulación Art Brut hace a este mensaje muy atractivo y concentra la atención del público.

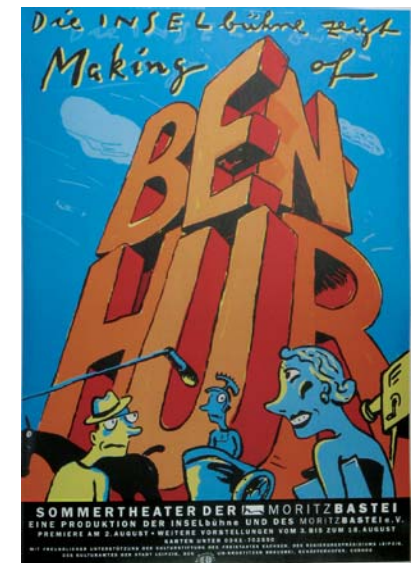


Thorowgood y **Blake Garnet** las popularizaron. Iniciaron siendo caracteres planos con finos remates y astas (que para no perderse eran complementados con sombras por los fundidores, obteniendo sorprendentes resultados). Como respuesta a su popularidad pusieron en circulación una amplia gama de estilos y tamaños, incluso algunos poco prácticos y otros asombrosamente elegantes. Se dice que hasta el gran literato francés **Honoré de Balzac**, propietario de una fundición de tipos en París compuso un espléndido muestrario con una gran colección de *lettres égyptiennes sombrées*, (letras egipcias con una sombra lineal que les daba volumen), mismas que también tuvieron gran éxito entre los cartelistas. Se hicieron muy populares, al grado que, a la fecha, aun se encuentran en las calles de París, Londres, Florencia, Barcelona y otras ciudades europeas las fachadas decoradas con letras sombreadas originales de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Actualmente se siguen aplicando en carteles, camiones y toldos para restaurantes y tiendas, carteles de teatro, hojas de partituras, material impreso diverso, cabeceras de revistas baratas de época (aparecidas desde 1900 hasta los 40's), impresas en blanco y negro sobre papel de hilo barato con portadas ilustradas a color con hipnotizadores cuadros realistas de escenas fantásticas que mostraban héroes hercúleos y damas indefensas. En la parte superior de cada imagen a toda página un llamativo y colorido título sombreado (como *Gangster Stories*, *The Shadow*, *Love Store* o *Weird Tales*²⁰) estos influyeron en los cómics, carteleras de cine y rótulos de películas.

Su naturaleza escultórica aumenta su visibilidad, dota de distinción, atractivo estético, misterio y espectacularidad, provoca curiosidad, llama la atención. Sus aplicaciones abarcan diversas técnicas (cristal, madera, metal esmaltado) y formatos (carteles, rótulos de tiendas, letreros de comercios, uniformes deportivos, impresos comerciales diversos, etc.) Anteriores al neón hacían las veces de iluminación virtual, ya que dependiendo del tono en que estuvieran plasmadas, la intensidad de la luz y el color del fondo en que se aplicaran podían resplandecer, aunque debían trabajarse bien para evitar una apariencia grotesca y desagradable. Se considera que no tienen caducidad debido a que una sombra no puede establecer la fecha de realización de una letra (ya que la luz es intemporal), que sirven para dar volumen a lo bidimensional, belleza y espectacularidad a lo estático (más que relacionarse con un estilo y tiempo específico); aunque se trata de un elemento garabateado es menos improvisado (ya que requiere volverse a pensar y retrabajar al requerir trazos extra y una masa voluminosa), además de que aumenta la visibilidad, ser ornamental y añadir un aire espectacular y excéntrico. Algunos ejemplos se encuentran en los trabajos de: **Junko Fuwa**, **Kelly Blair**, **Thomas Matthaeus Müller**, **Steven Guarnaccia**, **Jonny Hannah**, **Joel Elrod**, **Sarah Schwartz**, **Mina Zabnikar**, etc.



Folleto para la fiesta Vsi Na Zur (Todo mundo a la Fiesta!).



Cartel para la parodia cómica de la película original de *Ben Hur*.

²⁰ que como se recordará publicó trabajos de H.P. Lovecraft.

- **SUGERENTE, METAFÓRICA, SIMBÓLICA, SURREALISTA (SUGGESTIVE)**

Se le conoce también como *tipografía parlante*, anteriormente se les denominaba **alfabetos de fantasía** y la más famosa era la que se conocía como *Rustic* (en el Reino Unido) o *Log Cabin* (en Estados Unidos), está formada por troncos o ramas y fue diseñada en 1845 en la fundición **Vincent Figgins**, aún se aplica en letreros de campings o en los edificios de *Frontier Land* en Disneylandia. Toda esta categoría de rotulación guarda alguna relación con el concepto que representa, incluso los nombres de las familias tipográficas se reconocen a simple vista (*Fire* o fuego, *Ice* o hielo, *Blood* o sangre, *Chopstick* o palito chino y *Bamboo* como la planta).

En su mayoría se trata de tipos toscos y desgarrados, se cree que son la forma gráfica del *gag* (juego de palabras visual). Deben aplicarse en tratamientos informales, ya que no combina muy bien con lo serio; se le considera antimoderna, proto-posmoderna, disparatada o boba. En términos semióticos la letra *Log Cabin*, por ejemplo es perfecta para transmitir la esencia de los espacios abiertos porque conjura una imagen mental inequívoca: la letra hecha con cuerdas anudadas sugiere gráficamente temas del Oeste, ya que promover ropa vaquera (por ejemplo) con Helvética quizá resultaría disonante. Se diseñaron para evitar hacer conjeturas sobre lo que se quiere comunicar y son muy útiles a los diseñadores que las emplean adecuadamente.

En sus inicios, en el siglo XIX se dibujaban a mano con objetivos concretos; pero al requerirse para tirajes mayores se fundieron en tipos de metal y se utilizaron como alfabetos. A fines de siglo XIX (al igual que en los 20's o 30's) se utilizaron en forma a veces adecuada y otras inadecuada en publicidad y empaques masivos. Durante los 50's y 60's fueron de los más populares y vendidos por *Letraset* (letras adhesivas) y los alfabetos *Photo Typositor* (un tipo de fotocomposición empleado con fines publicitarios y editoriales). Por ridículas y anacrónicas que actualmente puedan parecer algunas familias siguen vigentes.

El origen de estas familias se sitúa en las inscripciones talladas a mano como por ejemplo, la *Columna de Trajano* en Roma (aprox. 113 a.c.), concretamente en el *Sacramentario de Gellone* (que data de un periodo entre 755 a 787 a.c.) en que se aplicó en la letra "T" de "*Te Igitur*" (página 36), un retrato tipográfico de Jesús en la cruz. En una muestra de cómo los seres humanos de todas edades, los animales, frutas, edificios y objetos entre otras cosas fantasiosas y funcionales servían como inspiración y tema para crear letras en la antigüedad, que servían como metáforas y alegorías con la capacidad de comunicar complejos o sencillos relatos y lecciones, constituyendo una de las formas más



Letra sugerente: Los Garabatos realizados en azúcar como los que se producen en la pastelería tradicional se aplican en el cartel *Got milk?*



venerables de escritura a mano en que se unen ilustración y alfabeto. Por ello también se les llama **letras ilustrativas** ya que su esencia depende de la combinación de la imagen y la forma de la letra (o tipo de letra como imagen). Como se encuentran libres de las normas de la tipografía tienen posibilidades ilimitadas (por lo mismo para su diseño permiten la participación de amateurs), los únicos requisitos son imaginación y habilidad para plasmar sus ideas a través de dibujos. Se inspiran en lugares comunes y corrientes o pueden retomar temas y resoluciones que ya se hayan intentado en el pasado; proviene tanto de fuentes tradicionales como de no convencionales, son sinceras y requieren una previa reflexión conceptual. A pesar de que podrían considerarse una clase de onomatopeyas se ven complementadas con sus contenidos sarcásticos, con fuerza propia, independientes de su significado, en los que la forma es más importante que el contenido y lo enriquecen.

Muchas de ellas provienen de las **letras historiadas** encontradas en los manuscritos proporcionaban una clave pictórica del contenido de la narración a la que complementaban. A comienzos del siglo XIX cuando la reproducción fiel de las imágenes era muy costosa, la **mayúscula iluminada grabada en madera o acero** añadía un valor extra a la narración incluyendo sus ilustraciones junto al texto; frecuentemente se ampliaban y creaban alfabetos que se utilizaban en libros y textos largos. En la actualidad las iniciales mayúsculas siguen aplicándose en diversos contextos, estos tipos se han modificado con ayuda de las nuevas tecnologías, además de embellecer, desempeñar un papel simbólico y metafórico, crear ambiente que añada cuerpo al texto y ofrecen un respiro en la lectura. Algunos ejemplos se encuentran en los trabajos de: **Ed Fella, Ward Schumaker, James Victore, Paul Buckley, L.K. Hanson, Richard Bears, David García, Scott Ray, etc.**

- SARCÁSTICA, CÓMICA, IRÓNICA, SATÍRICA (SARCASTIC)

Frecuentemente se considera peyorativamente al cómic como un producto comunicativo menor, muy inferior dentro de la diversidad de formatos del diseño clásico a pesar de haber encontrado elementos que permitirían revalorarlo. La rotulación de las onomatopeyas de los **cómics** se ha inspirado y ha influido a numerosos productos visuales, desde vallas publicitarias a tatuajes.

Su origen se encuentra en los antiguos **manuscritos iluminados**, en el sentido de que una tira cómica es un tipo de manuscrito secuencial en el que la palabra y la imagen tienen el mismo peso. También en el cartel del siglo XIX o el dibujo **sho-card** conocido por sus letras audaces, chillonas y de contornos protuberantes con espectaculares y coloridas sombras, así como en los carteles de los circos hechos con letras toscanas y egipcias adornadas, en los rótulos de época de las películas del siglo XX, etc. Actualmente los diseñadores solo ven



Folleto de la diseñadora de moda neoyorkina **Anni Kuan** impreso en papel periódico, en el que las letras grandes se hicieron en trozos de tela y se fotografiaron en blanco y negro.

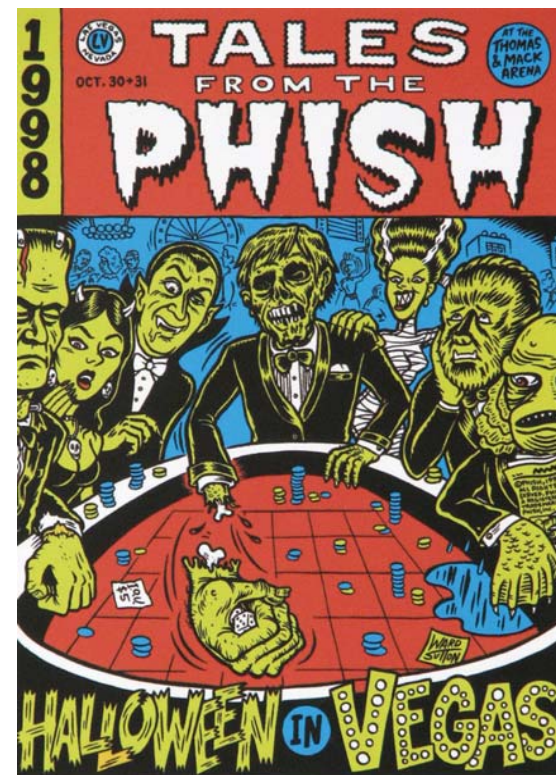


Sarcasmo y provocación se observan en esta rotulación para **Devil Girl** que se complementa con la aparición de una diablesa en el envoltorio de esta golosina.

en ella una peculiar alternativa de la tipografía reproducida en forma mecánica. Con el nacimiento del cómic *underground* a fines de los 60's. expresan más que la obvia relación metafórica. Originalmente se producían con un equipo de rotulación llamado *Leroy* que producía resultados característicos.

La viñeta de portada de la historieta (conocida como *splash panel*) esta diseñada para prolongar la narración visual y gráficamente es más atrevida que los libros normales. Normalmente esta letra se adapta a un estilo de dibujo o idea temática de una historieta, introduciendo al lector en el tono general de la obra. Lo que algunos aprecian como *rotulación* de la obra para otros trasmite personalidad, atmósfera, envía señales, carácter y matices propios de la buena tipografía en un estilo cómico que en ocasiones, permite distinguir a sus autores. Se adaptan a la forma adecuada para transmitir los mensajes de la historieta, complementan a otros elementos incluso tipográficos que se integren en la composición, subrayando el tono y la identidad de la narración, ya que en este producto comunicativo el texto es tan importante como la imagen. Desempeña una función particular en un estilo adecuado al tema, llamativo, expresivo, incluso en ocasiones masculino, bélico, de terror, ciencia ficción, romántico (empleando letras, florituras y ornamentos adecuados), etc. Pueden ser de tipo directa o sarcástica también llamadas sutil y burlesca, aunque todas son irónicas en mayor o menor medida. De gama estilística muy amplia, desenfadada, ingeniosa, puede ser prosaica, sensual, expresiva, emotiva, estrafalaria, gestual, versátil, efectiva, integrada, poseedora de una sofisticación propia que refleja la inocencia de comienzos del siglo XX sin riesgo de interpretaciones múltiples, aunque no siempre significa lo mismo; divertida, agradable de realizar, capaz de recrear en versiones de sus autores otras letras y estilos apreciados en diversos mensajes anteriores, existen ejemplos arquitectónicos y algunos dibujados con herramientas para ser lo más geométricas posibles. No existe un solo modelo y sigue vigente mientras las novelas gráficas y cómics continúen circulando o utilizando la pluma y pincel para su composición. Hay muchos tipos digitales disponibles en internet y muchos autores han digitalizado su trabajo para el consumo de masas.

Algunos artistas *underground* del San Francisco de los 60's, como **R. Crumb** (considerado el mejor rotulista contemporáneo de cómics), **Rick Griffin** (creador de la escuela caligráfica *Roarshock*, en la que las letras dibujadas en las páginas adquirirían misteriosos y múltiples significados), **Stanley Mouse**, **Víctor Moscoso**, se apropiaron del tipo victoriano de la letra egipcia de madera y las curvilíneas letras modernistas, **Brand Botes**, **Conrad Botes**, **Antón Kannemeyer**, **Pascal Lemaître**, **Móuvara**, **Carolina Sury**, **Ward Sutton**, **Chris Ware**, **Howard Trafton** (diseñador de la letra *Cartoon* en 1936)²¹.



Homenaje a la colección de cómics *EC Tales from the Crypt* con una rotulación parecida a la que se aplica en los carteles de conciertos de rock.

²¹ Héller, S., *op. cit.*, p. 183.

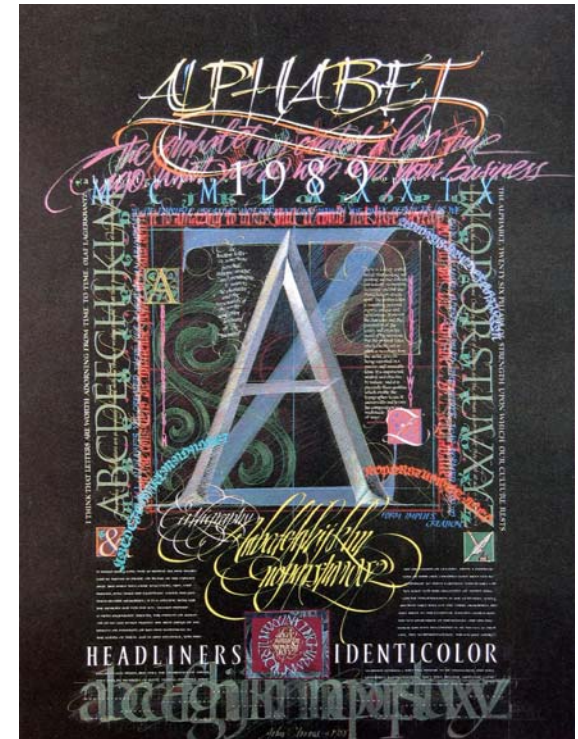
Una vez observada en forma panorámica la variedad de formas de producción de los caracteres empleados por los calígrafos, cabe establecer la relación entre la Caligrafía y las Artes Visuales, que son dos de los ejes principales de este trabajo.

4.4. ARTES PLÁSTICAS

Desde su etimología, Kalos (*belleza*) y Graphia (*escribir*) implica *bella escritura* (que se encuentra no solo en el significado que se puede dar a las palabras que la conforman sino en su trazado). Para los griegos el verbo *grafía* implicaba además de la escritura al **dibujo**, lo que hace necesario el planteamiento de otras perspectivas y definiciones sobre la caligrafía: “*Es el arte de formar los signos de una manera expresiva, armoniosa y culta*”²². E implica el conocimiento de técnicas y medios concretos: el escriba debe tener nociones específicas y parámetros universales tales como la armonía de las proporciones, el equilibrio de las formas y el ritmo de los contrastes, pero los sobrepasa mediante la expresividad y la espontaneidad (talentos que hoy día reúnen artistas visuales o diseñadores gráficos).

En el trabajo artístico actual existen dos tendencias: una que entiende al artista como parte de un todo, en la que solo él puede determinar el valor artístico de su trabajo (invocando entonces a la genialidad). La otra sostiene que la obra encuentra su razón artística en factores externos a la voluntad del artista (como la coyuntura socioeconómica, el subconsciente individual y colectivo o las corrientes de pensamiento). Ambas deben ser puestas en tela de juicio, ya que desde la propia caligrafía no hay una postura definida.

Se considera que “**la caligrafía es a las formas abstractas lo que el dibujo es a las formas figurativas**” por lo que no puede o debe ser considerada como una simple labor artesanal consistente en la copia de textos, ya que **funciona primero como una obra de arte y su lectura no es el resultado de una comprensión alfabética sino de la aprehensión de la emoción que se experimenta ante los elementos plásticos**. Al respecto, el maestro Tseng Yu-Ho dice “**No es el significado lo que más importa. Lo esencial es más bien el trazado y el movimiento**” por eso a veces se integra en un texto legible y en otras indescifrable. **El interés no proviene de lo que está escrito sino de cómo escribirlo**; de la misma forma en la que en un escrito literario se vincula una referencia al texto, en la caligrafía se puede vincular una referencia al uso de un determinado rasgo o signo. Por ello se entiende que si bien escritor y calígrafo interpretan el material del que disponen, en ocasiones el signo caligráfico no se propone transmitir ningún significado, ya que constituye en sí mismo el sentido.



Trabajo de John Stevens en el que se han aplicado diversos materiales tradicionales y modernos

²² Mediavilla C, Caligrafía, Del signo caligráfico a la pintura abstracta. Campgrafic ed. Valencia, 2005, p. 2.

En la actualidad, las necesidades de comunicación requieren de creatividad, perfección, armonía y libertad en la creación, en este sentido la caligrafía constituye un gran apoyo ya que consiste en *conceptualizar y desarrollar adecuadamente lo decidido, a través de la creación o recreación de formas fluidas, naturales y serenas que el texto de base le sugiere a su autor*, esta capacidad es lo que distingue a un buen calígrafo. De la misma forma en la que un músico interpreta una partitura musical con sentimiento capaz de conmover a su público, el calígrafo retoma todos los elementos y partes de la técnica necesarios para la escritura y les infunde vida con su estilo personal dotándolos de la belleza indescriptible que produce diversas emociones en sus interlocutores. Esto solamente se logra a través de *la mano* o estilo particular del artista, reflejada a través de la *gestualidad* de su trazo, por lo que se hace necesaria la explicación de este concepto.

4.1.1. GESTUALIDAD Y EXPRESIVIDAD

Se define como **gestualismo** (**gesture** o **gesturalism**) a las *pinturas o dibujos que enfatizan el trabajo expresivo del artista con el pincel o herramienta, llamando la atención sobre su escritura manual o estilo personal como una evocación subjetiva de la pintura misma*. Si se considera al **Gesto** como una *expresión que indica un estado de ánimo*, puede considerarse que el rasgo trazado por el artista también posee la cualidad de transmitirlo. En esta perspectiva, la caligrafía también se encuentra emparentada con otros conceptos como el vocablo **estilo** que se utiliza comúnmente para designar el *conjunto de rasgos propios de un escritor, tanto sus medios expresivos como sus objetivos literarios* (aunque en este caso se aplica a otra forma de expresión, no a la literaria).

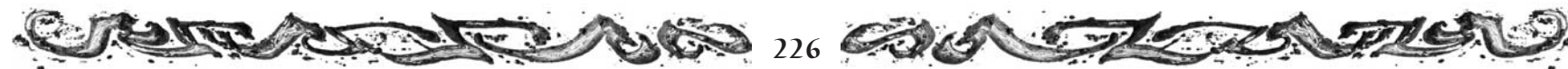
Cuando se traza una forma, el cerebro memoriza el conjunto de movimientos realizados y la función ocular se presenta solo como un auxiliar relativo durante la acción²³; no debe pensarse que bastan la velocidad y la fuerza física o que son suficientes por sí mismas para producir trazos expresivos. **Étienne Decroux**, maestro de esta disciplina considera: *“Conviene evitar la gesticulación confusa y todo lo no noble que posee el movimiento. Por otra parte, es imperativo sentir el origen del movimiento, situar su tensión máxima o apogeo, descubrir, por último, la compensación de este mismo gesto. La técnica y la fuerza han de estar presentes pero permanecer invisibles”*. Cuando se trazan formas pobres, faltas de fuerza, tensión, delicadeza, energía interna o riqueza expresiva es posible obtener solamente formas que provoquen en el espectador confusión, repulsión, indiferencia, insatisfacción, irritación, indignación, apatía o no expresión.

Los rasgos que caracterizan a la caligrafía en su vertiente artística son los siguientes.



Muestra de la gestualidad de la caligrafía aplicada al diseño gráfico en la Caligrafía de Jean Larcher.

²³ De acuerdo a la investigación del **Dr. Marc Jeannerod**, del Instituto Nacional de Salud e Investigación Médica de Lyon, toda forma nace en un lugar preciso del cerebro y se materializa por un punto virtual que se desplaza sobre soporte por medio de la mano, siguiendo un trayecto continuo. Cuando la energía o actividad interior es débil el trayecto se vuelve indeciso y discontinuo dando lugar a formas invertebradas, sin realidad interna y sin expresión.



4.4.1.1. CARACTERÍSTICAS

El interés en el análisis de la *expresión de la personalidad del artista a través de su trabajo gestual con el instrumento de trazado* data al menos de las pinturas de **Frans Hals** y **Diego Velázquez**, o del Arte Moderno de **Edouard Manet**, aunque también se vincula al **expresionismo** a través de diferentes trabajos como los de **Van Gogh** o los de los nuevos artistas **Neo expresionistas**²⁴. En el plano artístico la caligrafía podría vincularse entre otras corrientes de tipo abstracto²⁵, principalmente con el **Expresionismo abstracto**²⁷, que es un movimiento pictórico de mediados del siglo XX cuya principal característica consiste en la afirmación espontánea del individuo a través de la acción de pintar²⁸.

Las raíces de esta corriente se encuentran entre 1910 y 1913 en la obra no figurativa del pintor ruso **Wassily Kandinsky** en Munich, en París el Checo **František Kupka** y el francés **Robert Delaunay** y en la de los **surrealistas** que de forma deliberada utilizaban el subconsciente y la espontaneidad en su actividad creativa. Tuvo su centro en Nueva York formando una escuela que recibiría el nombre de esa ciudad, aunque los estilos que abarca son tan diversos como los de los propios pintores integrantes, se desarrollaron dos tendencias principales: la de la **Action Painting**²⁹ (*pintura de acción*) y la de los **planos cromáticos**. Su diferencia principal estriba en que el interés de los representantes de la primera tendencia se centraba en la textura y consistencia de la pintura y en la **gestualidad** del artista en el momento de su aplicación sobre el lienzo, mientras que los pintores que realizaban obras con planos cromáticos ponían el acento en la unificación de color y forma³⁰.

El principal representante de la *Action Painting* es **Jackson Pollock**, cuya técnica pictórica consistía en dejar chorrear los colores desde un recipiente o salpicarlos sobre el lienzo, para hacer líneas entrelazadas que parecían prolongarse en arabescos sin fin. Otros artistas de la misma corriente fueron **Willem de Kooning** y **Franz Josef Kline**, ellos utilizaban amplias pinceladas muy empastadas para crear abstracciones rítmicas en un espacio virtualmente infinito; mientras que **Mark Rothko** creó rectángulos colmados de colores vibrantes en sus obras, muchas de las cuales son ejemplos de primer orden de la pintura de planos cromáticos. Otros artistas como **Bradley Walker Tomlin**, **Philip Guston**, **Robert Motherwell**, **Adolph Gottlieb** y **Clyfford Still** combinaron en sus obras elementos de las dos tendencias.

El *Action Painting* tiene su origen en las creaciones automáticas de los surrealistas³¹, sin embargo, la principal diferencia entre ambos movimientos no es tanto la técnica sino

²⁴ **Atkins, Robert.** *Art Speak. A Guide to contemporary ideas, movements and buzzword, 1945 to the present.* 2^o ed. Abbeville Press P, USA, p. 101.

²⁵ El adjetivo **abstracto** usualmente describe el trabajo artístico (conocido como *abstracción*) sin sujetos reconocibles. Algunos sinónimos que se le aplican también son *no objetivo* y *no representativo*. También es un verbo: *abstractar* implica generalizar, es lo opuesto a la figuración y ha servido en muchos casos para darle forma a lo inmaterial como las emociones y las sensaciones. De ahí que se crea que el color rojo, por ejemplo, puede significar ira o pasión. La idea de que una sensación musical, visual o literaria tiene un equivalente en otra forma de expresión se hizo popular en el siglo XIX y se le llamó *synesthesia*. **Atkins, Robert.** *Art Speak. A Guide to contemporary ideas, movements and buzzword, 1945 to the present.* 2^o ed. Abbeville Press P, USA, p. 39 y 40.

²⁶ **Expresionismo** es un tipo de arte que busca expresar emociones, los pintores y escultores lo consiguen distorsionando el color, la forma o el espacio en una forma muy personal. Este adjetivo se utiliza para describir obras o trabajos artísticos de cualquier momento histórico que tengan un carácter predominantemente emotivo. Se le vincula principalmente al arte moderno pero no con una corriente o grupo en específico. Algunos movimientos han incluido este vocablo en su nombre cambiando cada uno su significado, por ejemplo el *expresionismo alemán* o el *expresionismo abstracto* o dándole un nuevo nombre como los *"fauves"* (literalmente *bestias salvajes*). Se le vincula lo mismo a la obra de **Van Gogh**, **Henri Matisse**, **André Derain**, **Raoul Dufy**, **Maurice de Vlaminck**, que a **Die Brücke**, **Der Blaue Reiter**, **Kandinsky**, **Klee**, etc. **Atkins, R.**, *op. cit.*, p. 88.

²⁷ Corriente surgida en Estados Unidos entre la mitad de los años 40 y los 50's, entre sus integrantes figuran también **William Bazotes**, **Lee Kasner**, **Barnet Newman** y **Mark Tobey**. Este término se popularizó en los años 20's como una descripción de la pintura de **Kandinsky** y fue utilizado por primera vez por **Robert Coates** el 30 de marzo de 1946 en el diario *New Yorker*. También se le conoce como **Ab Ex** o **AE**, la variante europea fue denominada **Arte Informal** por el crítico francés **Michel Tapié** en su libro de 1952, *Un Art Autre* (el otro arte). Ha sido aplicado también a fotografía, escultura y cerámica de la posguerra, aunque no con mucha claridad, ya que la fotografía no cumple con la premisa de interactuar espontáneamente con los materiales artísticos, aunque sí se puede aplicar a la cerámica de **Peter Voulkos**. Fue la primera corriente en unir las raíces europeas y americanas reflejando la influencia de los artistas que dejaron la Europa dominada por Hitler (**Max Ernst**, **Fernand Léger**, **Matta** y **Piet Mondrian** entre otros) y sintetizando las influencias de pintores como el expresionismo de **Van Gogh**, los campos saturados de color de **Henri Matisse** o las formas orgánicas y el interés por la psicología del inconsciente del surrealista **Joan Miró**. Solo el Arte Geométrico y el Realista no participaron en esta intensa mezcla introspectiva de elementos espirituales, frecuentemente plasmada en formatos de grandes dimensiones que constituye más una actitud que un estilo. Las obras de **caligrafía** vertida o goteada de **Jackson Pollock**, por ejemplo, comparten un poco visualmente con los intensamente coloreados paisajes de **Mark Rothko**. Uno de sus principales rasgos es la fuerza de vincular la auto expresión psicológica. **Atkins, Robert.** *Art Speak. A Guide to contemporary ideas, movements and buzzword, 1945 to the present.* 2^o ed. Abbeville Press P, USA, pp. 40-41.

²⁸ Existe una gran variedad de estilos dentro del movimiento que se caracteriza más por los conceptos que subyacen en él que por la homogeneidad de estilos. Como su propio nombre indica, el **expresionismo abstracto** es un arte no figurativo y, por lo general, no se ajusta a los límites de la representación convencional.

²⁹ Se trata de una corriente pictórica abstracta de carácter gestual que adoptaron varios miembros de la escuela estadounidense del expresionismo abstracto. Desde el punto de vista técnico, consiste en salpicar con pintura la superficie de un lienzo de manera espontánea, es decir, sin un esquema prefijado, de forma que éste se convierta en un "espacio de acción" (*an arena to act in*) y no en la mera reproducción de la realidad. El término fue acuñado por el crítico estadounidense **Harold Rosenberg** en *The American Action Painters*, publicado en *Artnews* en 1952 y se vincula principalmente a la obra de **Jackson Pollock**. También resulta válido, con ciertas limitaciones, para piezas o aspectos aislados de la obra de otros artistas, tales como **Arshile Gorky**, **Hans Hofmann** y **Robert Motherwell**. A veces se utiliza incorrectamente como sinónimo del propio expresionismo abstracto, aun cuando muchos de los artistas pertenecientes a esta escuela jamás emplearon dicha técnica.

³⁰ La primera constituye un estilo más personal conocido como *orgánico*, en ella las obras evocan formas animadas florales, fállicas, vaginales, etc. denominadas *biomórficas*. La **abstracción orgánica** está asociada a los movimientos modernos como el expresionismo alemán y el expresionismo abstracto. La segunda es geométrica, de borde duro, con frecuentes sugerencias racionales asociadas a movimientos modernos como el constructivismo y el arte concreto. **Atkins, R.** *op. cit.* p. 40.

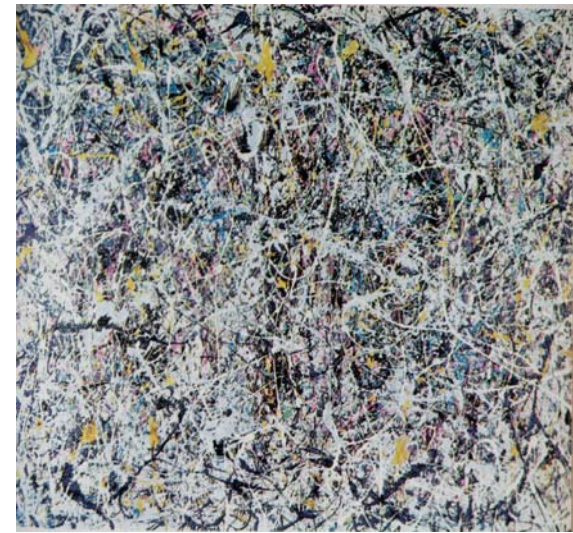
³¹ Por ejemplo, los dibujos y pinturas de arena de **André Masson**.



el planteamiento inicial: bajo la influencia de la psicología freudiana, los surrealistas mantenían que el *arte automático* era capaz de desbloquear y sacar a la luz los secretos de la mente inconsciente, por eso les atribuían a estas obras diferentes elementos simbólicos y figurativos que permitían desvelar la psique del artista. Mientras que por el contrario, la estética de esta corriente, ponía el *énfasis en el propio acto de pintar, al margen de cualquier aspecto expresivo o representativo que pudiera surgir*. Simplemente reflejaba un instante de la vida del artista, uno de sus actos y, por consiguiente, un elemento único de la biografía de éste, era la expresión de la personalidad del creador de una manera muy primaria y básica.

En el artículo en el que se utilizaba por primera vez el término *Action Painting*³², **Rosenberg** establecía los siguientes términos: “En un momento dado, un pintor estadounidense tras otro comenzaron a contemplar el lienzo como un **campo de juego** en el que actuar, más que un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o ‘expresar’ un objeto, real o imaginario. Lo que había que plasmar en el lienzo no era una imagen sino un suceso”. En consecuencia, algunas de estas obras se entendieron en términos muy formalistas como el mero resultado del encuentro entre un artista y sus materiales. Esto provocó un cambio en ciertas prácticas artísticas tradicionales: por ejemplo, la necesidad de producir un boceto dejó de tener sentido ya que podría sugerir que el artista intentaba transferir una cierta imagen predeterminada a la obra final y definitiva. Aunque este enfoque purista y crítico se vio debilitado por la práctica artística ya que artistas como **Pollock** en ocasiones confeccionaban esbozos antes de ejecutar un *dripping* y posteriormente retocaban las pinturas para obtener un resultado más acorde con sus intenciones. Aún así, sus productos finales sugerían la posibilidad de una ruptura radical respecto de la tradición artística europea por una vía que a muchos artistas estadounidenses les pareció liberadora y de hecho, llegó a influir sobre muchos artistas europeos generando movimientos paralelos como el *tachismo*³³ (practicado por artistas como el francés **George Mathieu**) y afectó a otras perspectivas para concebir el arte moderno, especialmente a la idea de que una obra de arte debía exhibir claramente la impronta de su proceso creativo.

Respecto a su relación con el **Arte Abstracto** cabe recordar que en un principio, se recurría a la pintura para representación del mundo, es decir, los signos que la componían formaban parte de un vocabulario plástico. Poco a poco evolucionaron hacia una abstracción alfabética, por lo que la pintura y la escritura mantienen una relación esencial. **Para el artista, la escritura es otro lenguaje que puede tomar prestado para expresarse pero ésta no puede sustituir a la pintura, ya que esta no conduce a nada más que a sí misma. Cuando**



Pollock Jackson, Número 1 (1949), Museo de Arte Moderno, NY.

³² “The American Action Painters” en *ARTnews*, diciembre, 1952.

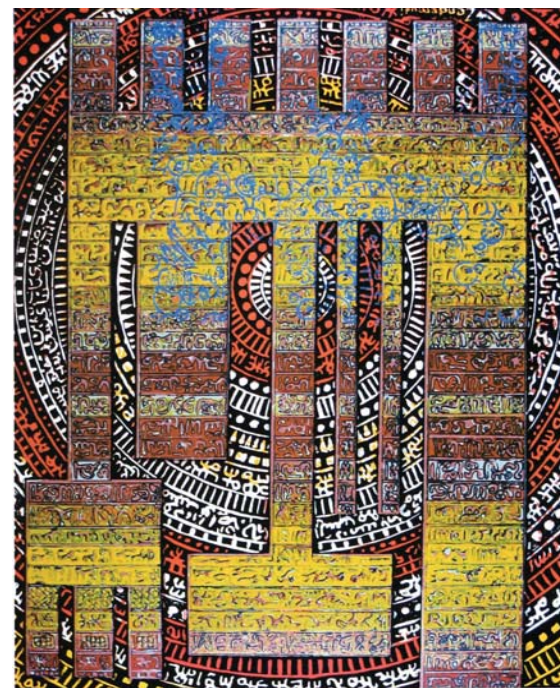
³³ Tache, del francés *mancha*.

se apela a la **vocación pictórica de la caligrafía se puede percibir en ella la paternidad e identidad del gesto del artista a partir de una unidad dinámica y pulsiva.**

En sociedades como las orientales, el oficio del calígrafo y el del pintor se entienden conjuntados de forma natural. En Occidente, el oficio de pintor es reconocido, el de calígrafo permanece en una especie de desconocimiento y confusión. Aunque durante el siglo XX ambas artes han alcanzado un grado de autonomía; la caligrafía se ha liberado del imperativo de la comunicación –lo legible de la escritura- y la pintura se ha escapado de la limitación de lo figurativo gracias a la corriente abstracta. Caligrafía y pintura confluyen hoy día, por eso la formación en ambas permitiría al artista plástico enriquecerse y adquirir el bagaje y experiencia que necesita. Pintores como **Hartung** y **Soulages** han retomado los fundamentos mismos del arte pictórico: composición, trazado y armonía a la vez que maestros calígrafos se han dedicado a producir una **caligrafía “abstracta”** en la que triunfan los mismos principios. Se destacan principalmente los autores de la escuela alemana: **Ernst Schneidler, Karlgeorg Hofer, Friedrich Poppl y Werner Schneider.**

Considerando que el arte abstracto tiene una antigüedad aproximada de 40 años mientras que el arte figurativo tiene más de 2,000 años de experiencia se puede pensar que aún hay mucho por hacer en este campo. Algunos autores afirman que **la caligrafía es a la pintura abstracta lo que el dibujo a la pintura figurativa**, por ello es necesario esclarecer su relación con el **arte abstracto**. Según la etimología **abstracto** proviene del latín *abstrahere* que significa: *quitar, abstraer, aislar de un todo*. Este arte trata de *liberarse de las reglas de la imitación de la realidad según las leyes de la óptica y la perspectiva tradicionales, sin dejar de integrar los ritmos esenciales de la naturaleza*. Dice **Jean Helion**: *“La abstracción nace de la libertad del hombre para liberarse del mundo al que está sometido”*. Esta idea ha provocado una búsqueda y experimentación que han tomado muy diversos rumbos aunque aún quedan muchos caminos por explorar; es en esta época que se produce una nueva forma de relación con la pintura, ya que esta se convierte en su propio tema. En esta búsqueda algunos artistas, principalmente orientales (aunque también se pueden encontrar en África y América precolombina) han utilizado la caligrafía (uno de sus ejemplos: el pintor **Tchou Ta** (1626 – 1705) que ya reúne todos los elementos del arte abstracto: desnudez extrema, prioridad concedida a la materia, rechazo del detalle anecdótico, uso de las fuerzas subterráneas y violencia en los trazados del pincel).

A principios del siglo XX la abstracción fue redescubierta por artistas que buscaban un nuevo lenguaje plástico, de ella surgieron dos tendencias: una de ellas **gestual** (a veces



Zenderoudi Hossein, *the Prophet on the flying White horse, Paris, 1972.*

tachista –expresión al límite del inconsciente-) y la otra **geométrica**. El arte abstracto permite al artista reencontrar los arquetipos, las formas primeras que expresan ciertas proporciones y ritmos inherentes a la estructura del universo y el crecimiento orgánico de los seres. Es capaz de crear microcosmos que reflejen los espacios infinitos reflejando al mundo en un simple ensamble de líneas y colores, sin recurrir a las formas naturales, ya que utiliza solo su esencia, expresando a través de formas accidentales la dramaturgia y variaciones del mundo real.

Los principales interesados en el estudio de la caligrafía desde esta perspectiva han sido los orientales pero muchas de sus obras no han sido suficientemente difundidas o traducidas³⁴, en estas obras la riqueza y precisión del lenguaje empleado para describir con enorme exactitud los procesos de creación permiten descubrir la profundidad con la que estas cuestiones han sido estudiadas. Por el contrario, los pintores occidentales se sienten incómodos al intentar explicar simplemente cuál es la realidad física con respecto al lienzo, la forma en la que trabaja la mano, las características específicas de la forma, la función del cerebro, etc. No debería pensarse que esta cultura gráfica está reservada a un ámbito cultural concreto o sea prerrogativa suya, sino que el conocimiento caligráfico debe ser explotado en todos los casos imaginables en que interviene la abstracción. Además no cuesta pensar que el arte abstracto es más adecuado que el figurativo para expresar una espiritualidad profunda, porque no tiene que soportar elementos concretos y *debe expresar estados afectivos y emocionales más directos que los que se transmiten a través de la forma figurativa*. El arte abstracto *exige más de la inteligencia del espectador ya que lo confronta con formas que nada tienen en común con aquellas que se encuentran en la naturaleza*. Estas formas *deben ser apreciadas en sí mismas, apelando a su sensibilidad ya que la multiplicidad de interpretaciones de una obra de este tipo permite un intercambio más personal con el espectador* (no importa si la emoción que experimenta este difiere de la intención original del artista). De hecho, las obras geométricas resultan más accesibles que las gestuales (ya que las primeras apelan a la razón y al sentido estético, mientras las segundas exigen disponibilidad y conocimiento del hecho radicalmente distintos a los requeridos por la percepción del arte figurativo, implican una forma de contemplación propia y la ubican en un ámbito inaccesible para el arte figurativo, a la vez que sus posibilidades parecen ilimitadas y singularmente fecundas en cuanto a los materiales, colores y formas).

Cuando se evoca la aplicación del signo en la obra pictórica frecuentemente se le vincula al movimiento *letrista*, por ello cabe subrayar que **la abstracción caligráfica no tiene en absoluto relación con él**, ya que este persigue unos fines diametralmente



Perugino, fragmento de *Nacimiento*.

³⁴ Algunos de los principales: **Sou Tong-p'o** (1036 - 1101), erudito y calígrafo chino del periodo Song del Norte; *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, por **Shitao**, gran pintor y teórico (1641 - 1719) traducción y comentario de Pierre Ryckmans, ed. Hermann, París, 1984; los tratados sobre pintura de **Tao Tsi** (1630-1707), *Calligraphie, peinture chinoise et art abstract*, por Pierre Jaquillard y Ung No Lee, editado en Ides et Calendes, Neuchâtel, 1973.

distintos (en la medida que utiliza el signo como un elemento extraño integrado en la composición). Los artistas que siguen este procedimiento no han recibido formación caligráfica ya que no es ahí donde reside su propósito. **En la abstracción caligráfica el creador está perfectamente capacitado para dibujar las letras con excelencia, pero en la mayoría de los casos se abstiene de hacerlo, utilizando con sutileza la esencia y energía de los signos pero no su apariencia.** Más que una tendencia nueva, representa una dimensión esencial, indisociable de todo arte abstracto que por ello abarca otras vías de este arte.

En la actualidad pueden encontrarse otras muestras de la rebeldía del hombre contra la pasividad y falta de espiritualidad, manifestaciones como el *graffiti*³⁵ (grafismo cercano a la escritura que constituye un signo de identidad) y los *tags* (*nombres de los autores de graffiti*) que cubren las paredes de los edificios irrumpiendo en el anonimato de las grandes ciudades. Estas expresiones gestuales, en los límites de la violencia constituyen una de las últimas tentativas de afirmar la identidad ante la indiferencia de las grandes urbes, todo aquel ciudadano que busque una cultura realmente auténtica deberá considerar sus raíces (cuidando de no caer en el *kitsch*, la forma más característica de la decadencia), por lo que deberá adaptar constantemente su herencia cultural a las condiciones cambiantes de esta época.³⁶

En el trabajo de diversos artistas puede también reconocerse un estrecho vínculo entre la caligrafía y cierta vía por la que se ha interesado la pintura abstracta. Aunque no exista un reconocimiento conciente (por ejemplo, al ser interrogado al respecto, cierto artista gestual niega hacer uso de la caligrafía mientras que otro alardea servirse de ella tal vez por coquetería, aunque sus obras manifiestan un total desconocimiento de esta disciplina; pero como se considera de buen gusto hacer uso del lenguaje de los signos, lo cual constituye probablemente la manera más directa de conmover nuestra alma) sería conveniente poseer este lenguaje, poder desplegarlo; en resumen, tener un mínimo conocimiento de él³⁷. Debido a que los trazos, las manchas y las formas tienen una identidad, una cara y un alma que deben imperativamente ser sentidas y dominadas, esto exige un enfoque riguroso y refinado de estos fenómenos, ya que no es posible adentrarse en este mundo infinitamente rico sin un proceso de aprendizaje o sin tener unos puntos de referencia.

Debido a que en el arte, las relaciones formales en el seno de la obra constituyen un orden y una metáfora del universo **puede tratar de comprenderse a la obra caligráfica bajo las reglas del análisis formal, pero es necesario también considerar los**

³⁵ *Graffitto* significa *scratch* en italiano y *graffiti* es el plural, son dibujos o imágenes talladas o pintadas en las superficies de los muros. El graffiti ilícito data de Egipto y se introdujo en los estudios de los artistas como tema después de la segunda Guerra Mundial. Ha llamado la atención de varias maneras: artistas como **Cy Twombly** o **Jackson Pollock** se interesaron en su forma, el francés **Jean Dubuffet** se interesó en el significado como una clase de arte de exterior y el catalán **Antoni Tàpies** se interesó por la forma en la que se integra en la imaginería de los muros urbanos. En los **70's**, al existir pintura en aerosol en lata disponible, los trenes del metro de Nueva York se vieron decorados con exuberancia por esta nueva forma de arte. Los *tags* se vieron influidos por el cómic y se incorporaron al uso de esta forma de expresión no solo los artistas sino los estudiantes y particularmente los adolescentes del Bronx y Brooklyn que pasaron de las calles a las galerías, ya que hoy día se puede ejercer como estilo e incluso recibir entrenamiento profesional. Por ejemplo, la exposición del *United Graffiti Artist's* en 1975, en el *New York's Artist Space* o su momento cubre en la mayor exhibición en museo, en el año de 1983 en el *Boysmans-van Beuningen Museum* en Róterdam y la exhibición *Post Graffiti* en el *Jani's blue-chip Gallery* en Sydney. Su popularización ha propiciado el surgimiento de nuevas interrogantes acerca de si puede ser considerado arte, artesanía o vandalismo; por ejemplo, el escritor **Norman Mailer** lo concibe como una anárquica manifestación social de libertad mientras críticos como **Susan Gablik** plantean que es una forma en la que se explota a los jóvenes de los ghettos desde el mercado del arte. Como corriente ha tenido corta existencia: salió de las calles, ingresó en las galerías y se comercializó pero posteriormente ha sido dejado de lado o se han convertido en su propia parodia. **Atkins, R., op. cit., 102.**

³⁶ **Mediavilla, C., op. cit., p. 307.**

³⁷ **Mediavilla, C., op. cit., p. 275.**



significados que pudo querer transmitir el artista con ellas. Para originarse en una de estas obras, la forma debe separarse del pensamiento y manifestarse a través de la materia que hace posible el plasmarla, ya que la obra de arte no solo es la construcción de la mente o la geometría sino que es una unidad indisociable de luz, color y materia. En este ejercicio se debe también distinguir entre forma y signo y entre forma e imagen (el signo significa mientras que la forma es en si misma y es percibida por su contorno, dirección y masa), que apela a las emociones e imaginación y no requiere leerse a través de un lenguaje semántico o gramatical.

Algunos artistas sostienen que para comprender una obra es necesaria cierta *iniciación* o alfabetización visual, no basta con la intuición del espectador; ya que la distinción y comprensión de las formas y elementos que la integran, así como sus relaciones permite apreciarlas mejor y disfrutarlas; este control permite al artista crear con mayor seguridad porque deja menos espacio al azar al controlar las formas que constituyen su material de base. Algunos artistas prefieren dejarlo a su sensibilidad, pero la mayoría prefiere disponer de algún punto de referencia, ya que la forma se define por varios parámetros (contornos, dimensión, posición, dirección, contraste y color) a los que se suma la materia o textura, que también es susceptible de modificar profundamente el aspecto formal³⁸.

Si se acepta que toda voluntad de creación abstracta descansa sobre la noción de la vida interior de las formas, entonces la tarea del artista será reconciliar a la pintura abstracta con su formidable poder emocional y su dimensión mágica; deberá introducirse y conocer profundamente el interior de la forma para poder comprender sus mínimos elementos y repliegues y la caligrafía constituye la herramienta que le permitirá penetrar con mayor soltura en ese mundo de infinitas sutilezas³⁹.

4.5. ESTADO ACTUAL DE LA CALIGRAFÍA

Con la renovación de este arte a inicios del siglo XX se ha experimentado con trazos más independientes, por ejemplo, de la escuela inglesa heredó la asimilación de los diferentes alfabetos característicos de cada periodo histórico (letras rústicas, unciales, góticas, carolingias y sobre todo cancillerescas), los que se convirtieron en materia prima básica con la que el artista da forma a su creación. Pero **el talento del artista no se limita a la copia de los modelos, sino que traspasa las reglas establecidas y aporta al trazado y la composición una nota personal que hace de su obra una auténtica creación artística, creando un estilo propio en el que incorpora la tradición a su propia forma de expresión.**



Picasso, Pablo, *Les Femmes d'Alger (O. K. G.)*, 1907, Museo de Arte Moderno, New York.

³⁸ Por ejemplo, errores en el manejo del contorno, como falta de tensión producen efectos no deseables en la percepción. Mientras que la igualdad, la ausencia de contraste, el falso movimiento, la pesadez, la flaccidez, y la indecisión alteran la forma y pueden romper la relación emocional con el espectador. Las formas aleatorias y torpes producen siempre una obra mediocre, mientras que las formas sutiles y nerviosas dan pie a una composición en la que reinan la armonía, emoción y misterio.

³⁹ Muchos teóricos han disertado sobre la noción de la forma, el análisis de **Kandinsky** parece conferirle un carácter místico, aunque cada uno es libre de encontrar en ella componentes místicos o espirituales, en este caso se menciona el formal. **Mediavilla, C., op. cit., p. 286.**

La caligrafía constituye actualmente un modo de expresión más completo que en el pasado por la importancia creciente que concede a la *materia, el ritmo, el color y la gestualidad*. Además, con la evolución de *materiales e instrumentos* han cambiado también las formas y las perspectivas para comprenderla; incluso, algunos de los antiguos instrumentos que ya habían caído en desuso han sido retomados y revestidos de nuevas formas de aplicación. Los cambios en los soportes han enriquecido las opciones y resultados, sin embargo, ahora y siempre la mayor dificultad y el mayor aporte residen en el perfecto dominio del código y la capacidad para hacerlo evolucionar⁴⁰. Cabe también señalar que el límite que separa el arte caligráfico del trazado realizado al azar puede en ocasiones parecer muy estrecho y que el talento o la genialidad radican siempre en el dominio de ese azar para poder transformarlo en algo natural y propio. Por lo mismo, su mayor peligro radica en la falta de lucidez de los aprendices de este arte, que contando apenas con la formación básica se sienten impacientes por *quemar etapas* sin tomarse el tiempo necesario para madurar las formas y sin recordar que esta es una disciplina que no admite atajos⁴¹.

Por otro lado, si se tuvieran que clasificar los estilos imperantes podrían distinguirse básicamente tres: El *clásico* (heredero de la tradición incluso cuando es objeto de interpretaciones sutiles), el *actual* (muy ágil, concebido a partir de la letra cursiva y del trazado gestual) y el *abstracto* (que no debe confundirse con el anterior y que libera numerosas posibilidades plásticas). Esta tercera vía, en la que predomina la inventiva se enriquece continuamente con la investigación de soportes, formatos, materiales e instrumentos. Con ellos cada artista produce obras de factura personal en las que todos sus elementos contribuyen a hacerlas únicas y reconocibles, este campo requiere formación, madurez y dominio de las formas.

Algunas de las nuevas atribuciones de la caligrafía han hecho que tome una nueva posición, por un lado alimenta al campo de la investigación gráfica para **elaborar nuevas configuraciones y conceptos**, sirve también como una formidable herramienta para la **educación de la mirada**, pues en cierta forma puede considerarse como una gramática del lenguaje de las formas. También puede considerarse un **vehículo de cultura** (general y gráfica) que permite su apreciación y conservación.

Respecto a las posibilidades de desarrollo profesional, cabe señalar que si bien el trabajo no es tan abundante como en otras áreas (diseño o creación literaria por ejemplo) el calígrafo moderno puede vivir de encargos que pueden revestir las formas más banales



La Caligrafía toma la calle: caligrafía urbana convive con el graffiti.

⁴⁰ Este dominio generalmente requiere del calígrafo al menos 10 años de estudio y práctica.

⁴¹ **Mediavilla C.** Caligrafía, *Del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Campgrafic ed. Valencia, 2005, p. 267.

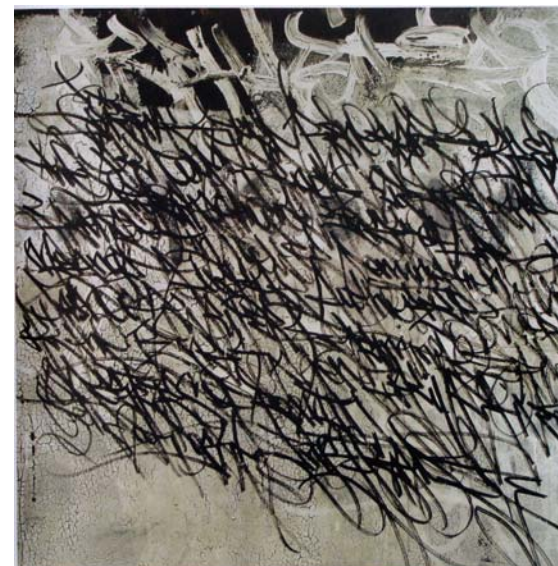
o las más singulares que son requeridos por diversos públicos que les encomiendan todo tipo de trabajos, principalmente de tipo editorial⁴².

Sus aplicaciones pueden clasificarse en tres tipos básicos: primero, la **producción de un ejemplar único**, con méritos propios sean decorativos o funcionales. En segundo lugar, la **caligrafía destinada a la reproducción** (que por muy fielmente que se reproduzca siempre pierde alguna cualidad esencial de forma, textura o espontaneidad. La tercera forma es la **aplicación de principios caligráficos a la rotulación** creada directamente en un medio que exige modificar el ritmo instintivo de las formas escritas (esto puede deberse a las cualidades características del medio, como en la talla en piedra o a la escala y función del trabajo, por ejemplo en carteles y anuncios)⁴³.

Considerando que cada trabajo caligráfico constituye una obra única y que suele destinarse a consignar acontecimientos especiales o registrar información importante, se comprende que en ocasiones solamente se requiera de un documento individual, no impreso y con reproducciones múltiples ya que no se destina a una difusión masiva. En los diferentes países y culturas, la elaboración de estos manuscritos se vincula a tradiciones y ritos sociales, algunos específicos otros similares. Las aplicaciones formales y oficiales toman diversas formas (manuscritos iluminados, documentos ceremoniales o curriculares como cuadros universitarios, diplomas, títulos universitarios, inscripciones conmemorativas, mensajes de felicitación, citas decoradas o ilustradas y dedicatorias). Para trabajar en ellos el calígrafo requerirá además de habilidades en ilustración y dorado, conocimientos sobre heráldica, símbolos diversos y motivos religiosos, formas decorativas medievales y modernas, criterios de diseño y sentido común. En ellos podrán aplicarse con gran resultado los conocimientos que se posean de otras técnicas artísticas como el grabado para obtener resultados de gran calidad y belleza. Sin embargo, este tipo de trabajos es más escaso.

Una gran cantidad de aplicaciones es más informal y experimental, producida por el placer de la tarea y satisfacción de practicar el oficio, con la función de agrandar por su valor decorativo despliegue de habilidad y manejo de las cualidades estéticas. Los proyectos individuales incluyen **caligramas**⁴⁴, poesía, textos, alfabetos, muestras de escritura, tablas decorativas, mapas, tarjetas de felicitación, invitaciones, carteles, canciones, calendarios o árboles genealógicos. Las obras pueden estar destinadas a la venta, a exposiciones, regalos o a servir a los intereses personales de su autor o dueño.

El vínculo que une a la caligrafía con la impresión se encuentra inicialmente en el uso de las letras, pero también en la ilustración de las láminas de los libros, trabajadas y



Tendencias en la caligrafía actual.

⁴² Un texto puede tener muchas formas diferentes: puede tratarse de dos o tres letras como en un logotipo o monograma; una frase breve como título o encabezamiento compuesto por una o más palabras, una frase o texto corto para un cuadro de honor, un poema, un calendario; puede incluir varias líneas de texto continuo e incluso varias páginas. Puede abarcar una página o un libro completo que obedezca a diversas finalidades (puede exhibirse enmarcado o servir como base para imprimirlo, transferirlo, escanearlo, etc.) Puede transferirse a otro medio como talla en piedra, gráficos para cine o televisión o imprimirse por serigrafía, etc.

⁴³ **Martin, J.**, *op. cit.* p. 144.

⁴⁴ Pintura o diseño creado mediante palabras o líneas de palabras que debidamente dispuestas, conforman la imagen, con la que frecuentemente se relacionan. Objeto decorado con una textura escrita. **Hardy Wilson Diana.** *Enciclopedia de Técnicas de Caligrafía.* Ed. Acanto, Barcelona, 1996, p. 18.

rotuladas a mano o en el diseño combinado que acepta títulos, encabezamientos o portadas caligráficas conviviendo con los elementos tipográficos. Esta presentación frecuentemente refleja alguna cualidad tradicional del contenido del libro o sugieren aspectos y cualidades del mismo, de forma que el estilo y nombre del producto queden inseparablemente unidos en la mente del lector (por eso se utiliza en anagramas, logotipos e identidades para empresas pequeñas y grandes), a veces pretende evocar asociaciones con otras formas artesanales. En este sentido, su vínculo con la publicidad y sus múltiples soportes (impresos como folletos, carteles, empaques y envolturas, tarjetas postales y papelería de oficina, invitaciones a eventos, menús, boletos, rótulos de tiendas, letreros, bolsas, portadas de discos, calendarios, artículos de revistas o publicaciones diversas, pendones y marquesinas, etc.) ofrece enormes posibilidades de desarrollo profesional. Su aplicación en formatos para cine y televisión, principalmente vinculados a la transmisión de obras clásicas o históricas, ballet, ópera, etc.

Su aplicación ha rebasado los formatos planos y ha incursionado en los tridimensionales implicando algunas modificaciones que le imprimen mayor dificultad a su producción. Así la rotulación arquitectónica en monumentos conmemorativos, empresas o residencias privadas, aunque ya se produce en formas más modernas tecnológicamente hablando, aún se ve influida por la forma tradicional como en lápidas y placas conmemorativas. Otros materiales además de la piedra son la madera y el vidrio que puede llevar caligrafía grabada o esmerilada que se aplican para personalizar objetos personales e instalaciones, buzones, displays, pisos, techos, paredes, etc. Puede utilizarse para decorar paneles de cristal o decorar aparadores, pintarse en cerámica con esmalte u otros materiales, aplicarse en placas de madera, plástico, vidrio o metal con relieve o en hueco, discreta o notoria, las herramientas para los nuevos usos y materiales pueden variar e incluir desde un clavo hasta un torno de dentista. Como puede apreciarse sus usos y aplicaciones son innumerables, tan solo limitados por la creatividad de su autor.

Es en el campo de las **artes plásticas y la enseñanza del diseño y la comunicación visual** donde la escritura ha adquirido un lugar preponderante para las nuevas generaciones, es importante analizar en qué medida el *gesto* que preside la creación abstracta emerge de la caligrafía. Este enfoque al que hasta ahora se ha concedido escasa importancia es una de las preocupaciones en esta tesis.

Por ello además de considerar el valor y trascendencia de la caligrafía como lenguaje, se insiste en que la mera adquisición de un conocimiento caligráfico básico es



Caligrafía digital: **Denis Brown**, *Cuirithir*,
Edición limitada basada en un trabajo original
de arte en cristal.

insuficiente para producir verdaderas obras de arte, pero que podrá alcanzar su pleno desarrollo como medio expresivo si es capaz de estimular al artista a desarrollar su intuición y sensibilidad. Ante juicios comúnmente difundidos como “*el pintor no necesita reglas*” es necesario recordar que al menos en esta área, algunas directrices parecen ser necesarias (pero nunca entendidas como límites que coarten la libertad creativa del artista). Este proceso requiere de creatividad, selección acertada, aplicación, dominio de conocimientos, recursos y técnicas, así como la correcta aplicación de herramientas y elementos propios de la expresión plástica o la comunicación visual. Todo ello conjuntado de forma en la que se realice una obra integral y no una simple manifestación de una moda o gusto pasajero.

Para manifestar su individual espontaneidad el artista debe poseer un amplio bagaje interior que le permita expresar su diversa actividad interior (sino ¿de donde podría extraer los temas y las expresiones?). La posibilidad de innovar o improvisar a través de sus obras caligráficas obedece a que el artista no premedita los elementos que aplicará sino que se nutre de ellos, como hacen los intérpretes de *free jazz*. Una vez comprendidos todos estos principios y rasgos de la disciplina se establece que reúne rasgos y condiciones para ser considerada como auténtica **obra de arte**, sin embargo ante la conciencia de que a la caligrafía experimental y abstracta aún le falta mucho por desarrollar, esto se percibe como un atractivo reto para los apasionados calígrafos contemporáneos.

Algunos calígrafos modernos de los que se puede conocer trabajo en las más diversas vertientes son: **David Howells**, **Donald Jackson**, **Peter Halliday** (UK), **Werner Schneider**, **Karlgeorg Hoefler**, **Gottfried Pott**, **Herman Zapf**, **Friedrich Poppl** (Alemania), **Leonid Pronenko** (Rusia), **Lorenzo Homar** (Puerto Rico), **Charles Pearce**, **John Stevens**, **Sheila Waters**, **Thomas Ingmire** (Estados Unidos), **Claude Mediavilla**, **Jean Larcher** (Francia), **Denis Brown** (Irlanda), **Arie Trum** (Holanda), **Claude Dieterich** (Perú), etc⁴⁵.

Una vez finalizada la revisión panorámica del área de la caligrafía y sus relaciones, así como las formas de vinculación con el arte que fundamentan esta tesis, será necesario revisar los aspectos complementarios que la integran, como el surgimiento del proyecto gráfico vinculado a ella, a partir de la lectura y análisis de la obra literaria.

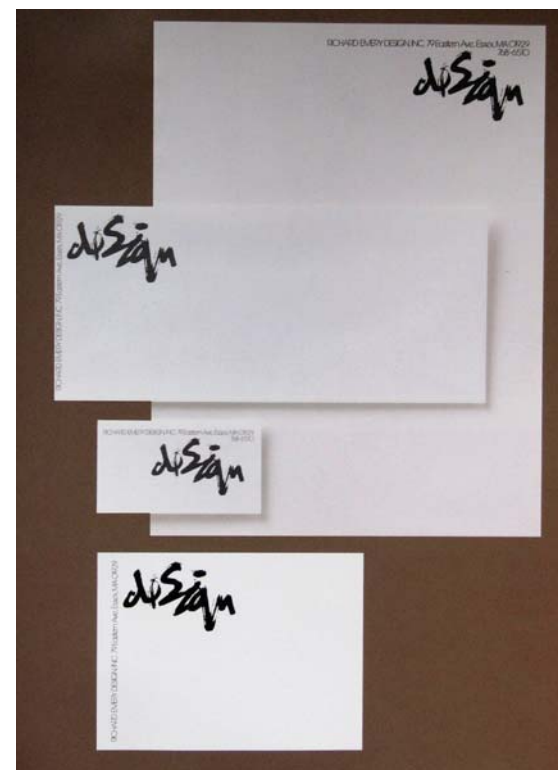


Imagen para *Richard Emery Design*, Caligrafía gestual aplicada al diseño gráfico.

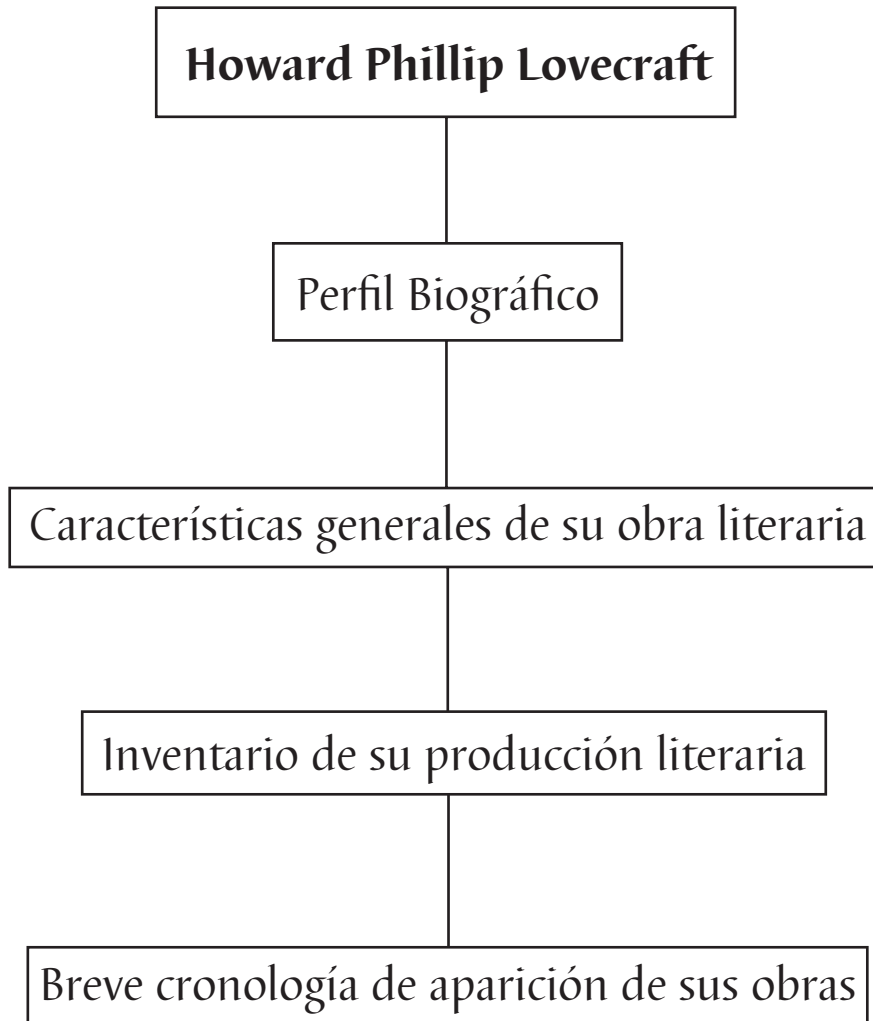
⁴⁵ Se puede apreciar una muestra de sus trabajos en **Harris David**, *Calligraphy. Modern masters. Art inspiration and technique*. Ed. Crescent Books, New York, 1991.

Vertical decorative flourish or calligraphic element.

Large calligraphic word, possibly "Sapientia", written in a black, highly stylized script.

5

ESQUEMA DE CONTENIDOS



INTRODUCCIÓN

En este trabajo se describe y desarrolla el proceso de conceptualización y diseño de un Libro de Artista que presenta características específicas: por un lado, retoma algunos aspectos básicos de la formación e interés profesional de su autor para fundirse con el concepto de otro autor, en este caso, de una polémica obra literaria: el denominado *Necronomicón*, obra de Howard Phillips Lovecraft, la cual sirve como pretexto para desarrollar una interpretación personal sobre algunos de los conceptos presentes en ella. Debido a la naturaleza y características específicas de esta obra literaria se ha considerado que por sí misma posee cualidades inspiradoras a muy diversas interpretaciones y debido a que se trata de una obra constantemente requerida por los admiradores de su género o de su autor, se considera vigente e interesante el producir obra gráfica vinculada a la misma.

Por ello, se considera necesario inicialmente desarrollar un perfil biográfico, caracterizar y contextualizar su producción literaria y realizar la descripción de esta obra en específico, así como establecer la forma en la que fueron seleccionados los diferentes aspectos sugerentes e inspiradores para el desarrollo gráfico de este proyecto.

Cabe señalar que Lovecraft menciona en algunas de sus narraciones más importantes la existencia de obras de *grabado* y de una caja que los contiene, mismos que tienen funciones importantes en los relatos de manuscritos prohibidos o malditos como la obra de referencia, el *Necronomicón*. Por ser el grabado la técnica de representación elegida por el autor de este trabajo y por estos vínculos se considera adecuado retomar estos aspectos para aplicarlos en el desarrollo de las propuestas gráficas de que se compone esta tesis.

Para comenzar el desarrollo de este trabajo será necesario realizar una descripción del motivo de creación artística del mismo: inicialmente caracterizar al autor de la obra elegida en la que se basa la producción gráfica y discriminación del contenido que motiva la producción del libro del artista a realizar, por ello será necesario conocer al autor a través de su perfil biográfico y la descripción general de la obra literaria que produjo, así como algunas características de la misma para contextualizar al relato elegido aclarando su importancia y trascendencia dentro del género literario al que pertenece y dentro de la producción de su autor en específico.

A continuación, se presenta la biografía del autor de esta polémica obra, se caracteriza y se enlaza su producción literaria en el tiempo y lugar de aparición o desarrollo.



Fotografía de H.P. Lovecraft.

5. BREVE CARACTERIZACIÓN FÍSICA Y PSICOLÓGICA DE H. P. LOVECRAFT

Físicamente se le podía describir de la siguiente forma: Medía casi uno ochenta, de constitución robusta, con los hombros caídos y era muy delgado. Tenía las piernas muy largas y delgadas (como las de alguien que no ha trabajado nunca), su rostro era alargado, huesudo, de mandíbula pronunciada y una gran nariz; las manos largas, delgadas y frías. Siempre iba bien afeitado (pues detestaba la barba y el bigote) y mientras pudo vistió los anticuados trajes de su padre (aunque fueran viejos, arrugados y siempre oscuros), con un lazo negro que posteriormente sustituyó con una corbata negra. Era un individuo pálido que creía que el color bronceado correspondía a los plebeyos que trabajaban al aire libre.

Entre su comida favorita se encontraban el queso, los helados y el café; particularmente le encantaban los dulces y odiaba el pescado, las verduras y la leche. Algunas de sus pasiones, como por los dulces parecían francamente vicios pues era capaz de devorar cajas completas de bombones a escondidas.

Aprendió a leer y escribir a una edad muy temprana y desarrolló rápidamente sus habilidades literarias que cultivo a través de toda su vida. Durante su infancia fue un muchacho especial que no tuvo amigos por largos periodos de su vida y le gustaba encerrarse consigo mismo a construir maquetas de pueblos y trenes de juguete con cajas de cartón o desarrollar diferentes actividades en las que aplicaba su imaginación y creatividad en plenitud.

Se cree que debido a los padecimientos nerviosos y las fiebres reumáticas que sufrió, se afectaron su corazón, riñones, aparato digestivo y le provocaron los dolores de cabeza que sufrió en diferentes momentos de su vida; muy joven comenzó a usar lentes para ver de lejos. Este niño enfermizo, débil y asustadizo sufrió de constantes pesadillas, posiblemente provocadas por el recuerdo de la enfermedad y muerte de su padre, o por la sobreprotección referida, además de sus constantes lecturas de cuentos de miedo y su aislamiento social. Se cree que sus temores nocturnos encontraron salida a través de las manifestaciones de su carácter frío e indiferente, así como de los cuentos que escribió desde la edad de ocho años y continuó produciendo a través de su adolescencia.

Rehuía la compañía de la gente, probablemente debido a que su madre le había convencido de que era tan feo que tenía que ocultarse. Además, le molestaba la luz y tenía los horarios invertidos como consecuencia de su falta de disciplina, pero le gustaban los



Lovecraft.

gatos del vecindario y era a los únicos vecinos que cultivaba ya que le disgustaban hasta los perros.

Estaba tan lleno de contradicciones que inventó mundos imaginarios para huir de la realidad, sin embargo de haber contado con los medios seguramente hubiera viajado por todo el mundo. Poseía una colección de armas que su padre le heredó y que tuvo que ir vendiendo poco a poco por falta de dinero, ya que las armas no eran una de sus posesiones de interés, debido a que una vez salió a cazar, mató una ardilla y se negó a volver a hacerlo en lo sucesivo.

Entre los 27 y 30 años se dice que nunca había pasado una noche fuera de su casa y que su carácter era cada vez más amargado y pesimista. También que recibió su primero beso a los 32 años, lo que puede indicar lo retraído de su personalidad. Respecto a su carácter parece que era alguien que se exigía demasiado a sí mismo y cuando no obtenía los resultados que deseaba se deprimía bastante, probablemente el cansancio constante que sentía era un síntoma de esa depresión que somatizaba y se traducían en una serie de dolencias físicas inexplicables. Se dice que era frío, reservado, distante, nervioso, depresivo e incluso se le atribuyen pensamientos suicidas a edad muy joven. De salud frágil, carácter melancólico, racista y muy apasionado defensor de sus ideas.

Quienes lo conocieron afirman que no le preocupaba el dinero al grado que devolvía los cheques si no creía haber ganado el dinero. Gastaba tres dólares a la semana en comida, usaba los mismos trajes viejos y reciclaba sus viejas cuchillas de afeitar, no tenía coche ni vicios mayores. Siempre mantuvo la idea de que *era despreciable, vulgar y deplorable comerciar con el arte*, por ello nunca cobraba lo justo por sus trabajos ni promovía de forma adecuada o suficiente su obra, comportándose como un *free lance* con un marcado complejo de aristócrata que le impidió apreciar y disfrutar en vida del éxito profesional. Sin embargo, su trabajo en las publicaciones amateurs le abrió una puerta al mundo exterior que evitó su total aislamiento: ya que algunos jóvenes admiradores de su trabajo le escribieron, lo que él apreció profundamente y dedicó un importante tiempo a responderles con gran dedicación.

Poseía una gran cultura autodidacta, la riqueza idiomática capaz de generar las más diversas sensaciones en sus lectores; la fluidez en su manejo de la palabra escrita aunada a la complejidad de su trabajo revelan una gran inteligencia y profundidad de pensamiento, porque aunque fue un anacoreta que arrastraba diversos conflictos emotivos personales



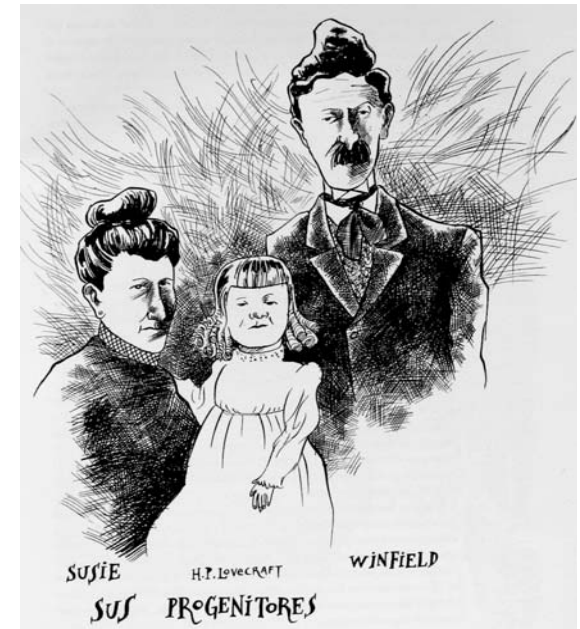
Casa de H.P. Lovecraft en Providence.

eso no le impidió desarrollar su trabajo literario ni lo pervirtió mezclándolo con otros temas sin relación directa.

5.1. PERFIL BIOGRÁFICO DE HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT (1890 - 1937) ¹

Howard Phillips Lovecraft nació en Providence, Long Island, el 20 de agosto de 1890. El apellido Lovecraft era de su abuelo paterno que emigró a Estados Unidos con sus seis hijos, tal vez Howard fue el primero en su familia en nacer en América con él. Su padre fue **Winfield Scott Lovecraft**, de quien se refiere poco, generalmente que sufrió de sus facultades mentales y tras un internamiento de cinco años en una institución de salud mental, murió. Dicen las malas lenguas que se debió a una sífilis (causante de su locura y su muerte) adquirida durante sus viajes, pero no se ha comprobado. Su madre fue **Susan Phillips**, persona puritana, neurótica y posesiva hasta un grado paranoico. Al embarazarse ella deseaba en forma vehemente tener una niña, por eso desde que nació Howard lo vistió de mujer hasta los seis años, edad a la que finalmente lo aceptó como niño pero se abstuvo de volver a tocarlo (argumentando que era feo), aunque siguió sobre protegiéndolo. Decidió educar a su hijo en casa argumentando su mal estado de salud; como probablemente se encontraba deprimida por la temprana muerte de su esposo y aprovechando que poseía especiales cualidades vinculadas a la música, como una capacidad superior para tocar el piano y cantar, le transmitió estos intereses a su hijo. Otras influencias importantes en su vida fueron sus tías, con las que compartían la casa: **Lillian** (un año mayor que su madre) que le gustaba la pintura y la literatura y **Annie** (nueve años más joven) pequeña y de fuerte carácter, quienes también fueron siempre muy sobreprotectoras con él.

Al no tener que asistir a la escuela, se levantaba y acostaba a la hora que quería, por eso deambulaba por la casa a altas horas de la noche. Debido a que desde los cuatro años de edad sabía leer y escribir podía vérselo frecuentemente en la biblioteca de su abuelo que poseía una enorme colección de libros (algunos con siglos de antigüedad). Podía decirse que era desde una tierna edad un apasionado de la lectura: a los cinco años ya había leído los *Cuentos de los Hermanos Grimm*, *Las Mil y una noches* y *La Odisea*; se apasionó por el helenismo, visitó museos de arte clásico; influido por su abuelo y sus explicaciones sobre Italia leyó otras obras y cambió su seudónimo de *Abdul Al-hazred* por el romano de *Messala*. A esa edad perdió a su abuela y su casa se vistió de luto. A los seis años ya escribía poemas y a los siete se encuadernó el mismo un libro dedicado “a los dioses, héroes e ideales de los antiguos” que el erudito doctor **Franklin**, esposo de la tía Lillian, conocedor de **Homero** y **Virgilio** le corrigió con gusto. Además, se pasaba “horas en el ático abismado en los grandes libros desterrados de la biblioteca de abajo, absorbiendo inconscientemente el estilo de Pope



¹ Cfr. **De Camp, L. Sprague** “*Lovecraft*”, Ed. Valdelamar, Madrid, 1992, **Llopis, Rafael**, “*Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*” Ed. Júcar, Madrid, 1974, **López I. Juan J.** “*Antología de cuentos de misterio y Estudio Preliminar*”, Ed. Labor, Madrid, 1985 y www.hplovecraft.com Véase también **Gómez Teodoro, H.P. Lovecraft**, Ed. Océano, Barcelona, 2002, p.15 y ss. Una autobiografía en **Lovecraft, H.P.**, *Some notes on a Nonentity*, 1933.

y del Dr. Johnson como un modo de expresión natural.” Inspirado en las obras ilustradas por **Gustave Doré** escribió sus primeros relatos cortos, por ejemplo, a la edad de 7 años escribe *El noble fisgón* (que como casi todo lo que produjo durante esa época fue destruido por él mismo, tiempo más adelante). En su relato titulado *La botellita de cristal* narraba la historia de un marino que escribe una nota diciendo que se hunde con un tesoro y la arroja al mar dentro de una botella; cuando sus víctimas llegan a buscarlo al fondo del océano, descubren por medio de otra nota que solo se trataba de una broma. A esa edad lee *Sol y sombra* de **John B. Gough**, lo que lo incita a volverse abstemio. Después de asistir a su primera obra de teatro produce sus propios personajes y decorados en casa, ya leía a **Shakespeare** y comenzaba a tocar el violín (que abandonaría dos años después junto con el colegio por un estado de nervios alterado).

Aunque sufrió un importante cambio en la posición socioeconómica de su familia que los hizo padecer la pobreza, nunca decayó su interés por la lectura o por la escritura de sus relatos. Al descubrir las narraciones extraordinarias de **Edgar Allan Poe** lo declaró su “modelo y dios de ficción”. A los nueve años dejó de escuchar música clásica y de practicar la música (con excepción de la *danza macabra* de **Saint Saëns**). Probablemente su visión sobre la vida permeó a mayoría de los relatos que produjo en esa época (que no terminaban bien) y entonces adquirió un gran interés por las ciencias, probablemente inspirado por las ilustraciones del *Webster Unabridged Dictionary*. Además, se entusiasmó con la química, la geografía (con una extraña fascinación por la civilización de la Antártida y otras maravillas no exploradas) y posteriormente con la astronomía que “eclipsó todos sus demás intereses hasta la edad de 12 años”. A esa edad regresó a la escuela e hizo varios amigos con los que creó una “agencia de detectives” basada en las historias de *Sherlock Holmes*, por ese tiempo dejó de fumar para siempre debido a que se cayó de la bicicleta y se rompió la nariz. Leyó a **Julio Verne**, editó su propio diario (con cuatro copias para su familia), tocaba el tambor con sus amigos, le obsequiaron un telescopio, murió el abuelo y la familia entró en una grave crisis económica. Se vendió la mansión familiar y él y su madre se mudaron a un piso cercano. En esa época extrañaba tanto su ambiente que incluso pensaba en suicidarse, por lo que se especula que durante años conservó consigo una botellita de cianuro.

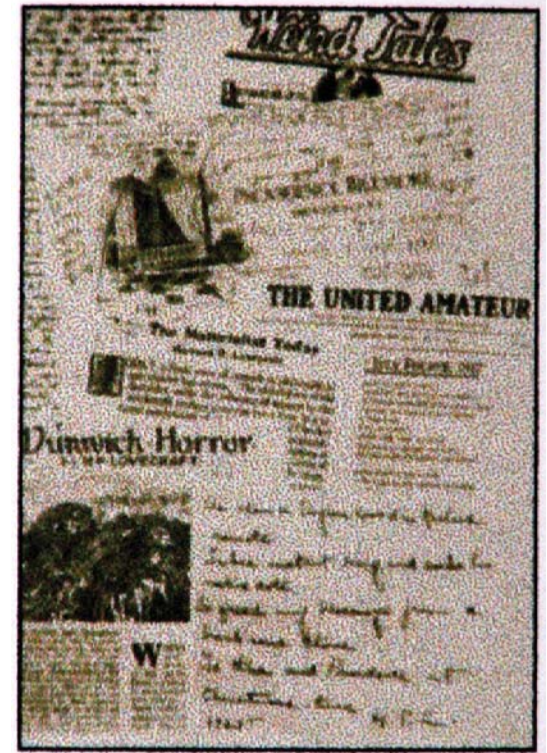
Con trece años comenzó a asistir a la secundaria de Hope Street, donde debido a que su salud era precaria evitaba a toda costa los problemas y peleas fingiendo una indiferencia que le caracterizaría por el resto de su vida. Con catorce años abandonó el instituto por culpa de otra crisis de nervios y regresó a sus actividades extraescolares. A su periódico casero de química añadió uno de astronomía y envió escritos a periódicos; de



los numerosos relatos de esta época solamente se salvó de la destrucción *La Bestia en la Cueva*, escrito en 1905 e inspirado en Edgar Allan Poe. El 3 de junio de 1906 el *Providence Journal* publicó una carta suya en la que criticaba la astrología y defendía la ciencia pura; posteriormente publicó una columna mensual en el *Providence Evening Tribune* (generalmente las efemérides astronómicas del mes) y algunos artículos en la revista el *Pawtuxet Valley Gleaner* en los que planteaba la posibilidad de la vida en otros planetas o los viajes a Marte. A los 15 y 16 años se reunía con los amigos a celebrar y contar historias de miedo.

En 1906 se compró una Remington usada y volvió a la secundaria, aguantó solo dos cursos más y finalmente lo dejó. Cambió de la ciencia a la literatura y leyó todo lo espectral que pudo encontrar (incluyendo revistas baratas como *All Story* y *The Black cat*), dejó de enviar artículos al *Gleaner*. En 1908 escribió para el *Tribune*, aumentó sus ediciones de periódicos caseros a 25 ejemplares. En 1907 adquirió una cámara fotográfica (a la que nunca sacó provecho) y posteriormente un fonógrafo (que abandonó cuando escuchó una grabación de su voz y su risa). Continuó escribiendo pero de ese periodo solo se conserva el relato *El Alquimista* (1908) y no hubo otro válido hasta 1917. Tuvo otra recaída física, con dolores de cabeza, indigestiones, cansancio, depresión e intolerancia al frío extremo que hacía en la región. En 1909 abandonó el colegio (no terminó la secundaria), se refugió en casa y entre los 19 y los 23 años no hizo prácticamente nada: dormía por las mañanas y leía y escribía por las tardes y noches (a Poe, los góticos, Burroughs, etc.) alejado de un mundo que no podía o no quería ver. A finales de ese año contrajo sarampión, intentó aprender química y se inscribió en un curso de ciencia por correspondencia pero no pudo concentrarse y tras un accidente en el que casi pierde un dedo dismanteló su laboratorio y se dedicó a leer y escribir en exclusiva, en algún momento intentó pintar pero no pudo porque no tenía suficiente paciencia.

En 1913 a los 22 años comenzó a relacionarse mas intensamente con el mundo: envió una carta en contra de los escritos amorosos de **Fred Jackson** a la revista *The Argosary* que la publicó y provocó un alud de cartas, **Lovecraft** contestó con un poema que generó nuevas respuestas. Se hizo famoso por su lenguaje rebuscado y los editores de la cadena *Munsey* decidieron contar con él para publicar artículos y cartas en sus revistas *The Argosary* y *All Story*, en las que escribió hasta cumplir 30 años, bajo diferentes seudónimos para no hacerse demasiado presente a los lectores. En sus colaboraciones escribía sobre literatura, criticaba autores, enaltecía a otros y expresaba sus propios puntos de vista.



Publicaciones en las que aparecen cuentos de Lovecraft.

En 1914 descubrió la **UAPA** (*United Press Asociation*) y se unió a ella, era una organización epistolar de carácter nacional para literatos noveles que quisieran publicar trabajos por su cuenta, colaboró y se escribió con sus miembros desde casa. En 1915 se creó la **PAPC** (*Providence Amateur Press Club*) a la que se incorporó, preparó su propia publicación *The Conservative* (*El Conservador*). Al publicar emitió algunas opiniones de las que después se arrepentiría y reconocería que habían sido escogidas por motivos estéticos antes que racionales. Publicó 200 ejemplares del *Conservador* cuyo primer artículo era un largo editorial racista titulado “*El crimen del siglo*” (algunos autores creen que el origen de su racismo estaba en el miedo²). Seguía viviendo con su madre de la herencia de su padre y no se preocupaba del dinero o de ganarlo. Ese año la tía Lillian quedó viuda y visitaba más frecuentemente a su hermana y su sobrino. Publicó el segundo ejemplar del *Conservador* en el que defendía el militarismo y atacaba a **Walt Whitman** por tomarse demasiadas licencias en los aspectos poético y erótico. Escribía: “*El negro es biológicamente inferior a todas las razas blancas y hasta mongólicas...*”, “*El Ku-Kux-Klan, ese grupo noble... que salvó de la destrucción a la mitad de nuestro país...*” Y aunque en sus textos era tan racista, tenía amigos como Sam Loveman, librero judío y poeta del que se expresaba así: “*Es encantador, refinado, delicado, sensible, estético... Loveman convierte el lenguaje en música, en línea, color...*”³

En 1917 fue elegido presidente de la UAPA, debía seleccionar los artículos más interesantes y responder cartas, por lo que se fue relacionando con diferentes colegas que fueron a visitarlo a Providence. Los artículos y relatos eran publicados y contestados de forma inmediata, lo que retroalimentaba a sus autores respecto a sus aciertos y errores y ayudaba a que sus ideas evolucionaran. A esta tarea dedicaba horas diarias, contestaba entre 8 y 10 cartas al día, con escritos de entre 4 y 60 o 70 páginas. Tenía un estilo particular para desarrollar esta tarea, a veces contestaba en la misma carta, otras ponía sobrenombres a sus amigos (*BhoBlök* para **Robert Bloch**, en ocasiones establecía su ubicación y fecha dentro de sus propias invenciones en los relatos: “*Kadath de la inmensidad fría, hora de las alimañas descarnadas*”, en general hablaba de todo y utilizaba juegos de palabras). En mayo de 1917 decidió alistarse para combatir contra el Imperio Alemán en la Primera Guerra Mundial, pero su madre acudió al médico que los enlistaba y lo devolvieron a casa declarándole inútil total. Se vinculó con **Rheinhard Kleiner**, revisó sus obras y ensayó a escribir poemas. Escribió *La Tumba* y posteriormente *Dagón*, en la Revista *Weird Tales* (Cuentos Fantásticos) en el año de 1917, época previa a la primera etapa de la ciencia ficción⁴ (1926 – 1938), por ello es innegable cierta influencia de ella⁵. Algunos autores citan que se publicó en 1919 en *The Vagrant* (*El vagabundo*) revista para aficionados que publicaba su amigo **Paul Cook** en New Hampshire, donde fue vuelta a publicar en 1922.



Ilustración para “*El Morador de las Tinieblas*”.

² **Houllebecq, Michel**. *Contre le monde, contre le vie* (obra que trata sobre Lovecraft)

³ Carta a A.T. Renshaw, 1922.

⁴ **Asimov, Isaac**. *Sobre la Ciencia Ficción*. Ed. Sudamericana, Argentina, 1982

⁵ **Mercado Pomar, Teobaldo**. *Semblanza de Lovecraft*. <http://www.angelfire.com/zine/cas/teo.html> Teobaldo Mercado es miembro de la Liga Lovecraftiana y su mail es : kpruzo@yahoo.com

En 1918 escribió *Polaris* que fue publicado en 1920 en la revista *Philosopher* de su amigo **Alfred Galpin**, y el poema *Los pantanos de Ipswich* que vendió a la *National Magazine* y fue la primera obra por la que obtuvo dinero.

Durante ese periodo comenzó a publicar tímidamente algunos artículos sobre astronomía en el periódico *Providence Evening News*, y posteriormente en el *Gazette News* de Ashville, Carolina sobre mitos clásicos y astronomía. Desde 1918 pero principalmente después de la muerte de su madre su prestigio y la necesidad económica lo llevaron a trabajar además como corrector de estilo y ortografía, trabajo que continuaría durante el resto de su vida. Se responsabilizaba de la corrección de ortografía, puntuación y gramática o de la revisión extensa, la mejora de la estructura general de la obra, la aportación de nuevas ideas, nueva redacción o reescritura del libro completo a partir de la idea original. Las obras que corregía eran de todo tipo: comerciales, poéticas, ficción, etc. y cobraba un precio muy bajo (por algunas obras recibió menos de la décima parte de lo que el autor le cobró a la editorial al vender la obra).

En 1919 su madre empeoró y fue ingresada en el Butler Hospital de Providence para enfermos mentales, entonces se quedó al cuidado de su tía Annie (de 52 años, que dos años antes había abandonado a su marido alcohólico -el escritor y periodista **Edward Francis Gamwell**, director del *Chronicle* de Cambridge, Massachussets-, con quien había tenido dos hijos, uno que murió de tuberculosis antes de cumplir 20 años y una niña que murió días después de nacer) y se había instalado a vivir con Lovecraft y su madre. Su otra tía, Lillian se casó en 1902, a los 45 años. En 1919 ya estaba viuda y no había tenido hijos, por lo que cerca de los treinta años Howard era el centro de sus vidas. Durante los dos siguientes años de hospitalización de su madre hasta su muerte -por inflamación de la vesícula el 24 de mayo de 1921-, continuó escribiendo en revistas de aficionados, como: *Amateur*, *All-Story*, *Argosary*, *Gazette-News*, *The Providence Amateurs*, *Conservative*, *Philosopher*, *United Amateur*, etc. Además, ocasionalmente conseguía publicar sus cuentos en la famosa revista especializada en el género de terror *Weird Tales*.

Leyó a **Schoppenhauer**, **Nietzsche**, **Freud** y a **Lord Dunsany**, a quien conoció en una conferencia en Boston y se impresionó profundamente con sus creaciones de dioses y héroes imperfectos, impulsivos y emocionales. En diciembre de ese año escribe *La declaración de Randolph Carter*, basándose en un sueño que tuvo su corresponsal y amigo **Samuel Loveman**, iniciando un ciclo nuevo. Entre 1920 y 1921 escribió al menos 16 relatos válidos como *la Nave Blanca*, *Arthur Jermyn* y *Los Gatos de Ulthar*, *La Música de*

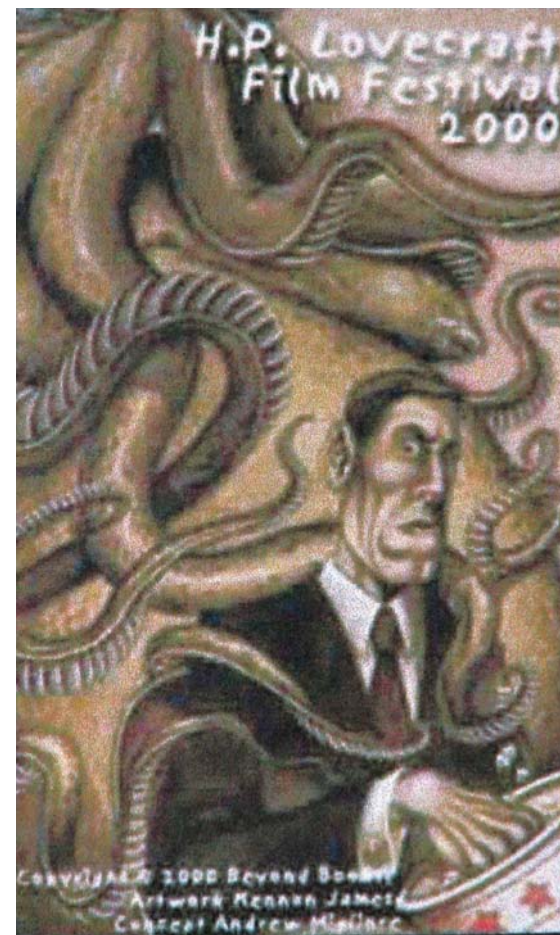


El *Pulp*, Pulpa o pasta de papel que hace referencia a una clase de publicaciones baratas, de fácil lectura, atrayente y con ilustraciones chocantes. En este tipo de publicaciones se difundieron sus escritos.

Erich Zann y la Ciudad sin nombre, con la que inaugura el ciclo de Cthulhu, menciona por primera vez a *Abdul Al hazred* recuperando su nombre árabe de la niñez.

En febrero de 1921 fue a Boston para dar una conferencia sobre el periodismo no profesional, ahí conoció a una mujer de gran personalidad llamada **Sonia Haft Greene**. Ella nació en 1883 en una familia judía ucraniana quien tuvo una vida muy activa y diferente de la de quien sería su segundo marido. Su padre la abandonó y su madre, tras dejarla una temporada en Liverpool con sus hermanos la llevó a los Estados Unidos a la edad de nueve años. Comenzó a trabajar como modista a los trece, a los dieciséis se casó con un judío ruso de mal carácter con el que tuvo dos hijos, uno de los cuales murió. Se divorció y se estableció con su hija en casa de su madre, en Nueva York. Se interesó por el periodismo aficionado, se inscribió a la UAPA y conoció a Lovecraft. Publicó su propio periódico *The Rainbow* (El Arcoiris), en su primer número incluyó un artículo de Lovecraft: "Nietzscheismo y realismo" que la impresionó profundamente. Al viajar por negocios a Providence, le pidió que le mostrara la ciudad y a partir de ahí se entabló un contacto frecuente. Tenía 38 años y una hija de 16, era directora de una tienda de confecciones, ganaba buen salario y tenía muchos amigos.

Lovecraft escribe *El Sabueso* y en primavera Sonia lo convence para ir a Nueva Cork; entonces a principios de abril inicia el viaje más largo de su vida. Pasa ahí una semana con sus amigos **Loveman, Kleiner, Houtain** y conoce a **Frank Belknap Long**, que ingresa de inmediato a su círculo. Recorrió con sus amigos la ciudad buscando edificios antiguos, visitando museos, inspirándose para producir otras obras. Sonia descubrió que le gustaban los gatos, fueron a comer Spaguetti, a ver una obra de teatro y se despidieron. Poco después Sonia lo invitó a visitarla en el pueblo de Magnolia en que estaba de viaje de negocios, cerca de Providence. Se supone que ahí, a la edad de treinta y dos años recibió su primer beso, en junio escribió *The Horror at Martin's beach*. Durante el verano visitó a sus amigos **Alfred Galpin y Loveman** en Cleveland, Ohio y conoció a los miembros del club literario de la ciudad. Oyó hablar por primera vez de **Clark Ashton Smith** con quien compartía la idea de realizar viajes astrales sin ayuda de ninguna droga. Smith escribía poemas, dibujaba, esculpía y pintaba por afición, era un solitario también. De vuelta, pasó por Nueva York, siguió escribiendo para otros, pronunció conferencias y amplió su círculo de amigos. A finales de 1922, debido al éxito de *Reanimator*, **Houtain** le encarga una serie de relatos para la revista *Home Brew* (Cuatro episodios de 5 o 6 páginas cada uno con el título de *The Lurkin Fear* -El Horror oculto).



Cartel del Festival de Cine de H.P. Lovecraft del año 2000, ilustrado por **Kennon James**.

La idea de publicar una revista dedicada a la ciencia ficción llevaba tiempo planteándose entre sus amigos, en 1919 surge *Thrill Book* (El libro de las ilusiones) pero solo se mantuvo unos meses, en 1922 **Clark Henneberger** contrató a **Edwin F. Baird** para dirigir una revista que se llamaría *Weird Tales* (Historias extrañas), su primer número apareció en marzo de 1923 e incluyó 5 o 6 relatos de Lovecraft (anexándoles una carta en la que no se mostraba muy interesado en publicar por dinero, para establecer que si se interesaban en su trabajo debían darle libertad de publicar según su voluntad). A Baird le gustaron los relatos pero le pidió que se los enviara escritos a máquina, lo que representaba un gran esfuerzo para Howard pero esto marcó el inicio de una nueva etapa, en la que siguió escribiendo y publicando en la revista. En verano de 1923 hizo amistad con una familia de Providence, **los Eddy**, **Clifford Eddy** le ayudó en su trabajo de corrector y él le corrigió sus algunos escritos que publicó más tarde en *Weird Tales* como *Los Amados muertos*. Su esposa Muriel le mecanografiaba algunos escritos. Lamentablemente, cuando Sonia se separó de Lovecraft destruyó todas sus cartas excepto una donde razonaba sobre el amor como si se tratara de un concepto matemático.

En julio de 1921 recibe el encargo de **GJ. Houtain** para escribir una serie de seis relatos encadenados que se publicarían el año siguiente en la nueva revista *Home Brew*, bajo el título de *Cuentos espeluznantes*, más tarde serían reeditados como *Herbert West, Reanimador*. Trataban sobre una especie de Frankenstein capaz de dar vida a inmundos cadáveres y ser devorado después por ellos, los cuales derivaron en una película llamada *Reanimator* del Director **Stuart Gordon**, que es en extremo sangrienta pero no tiene nada que ver con la obra original.

Algunos de estos amigos escritores se convirtieron después en sus allegados y destacaron como autores de cuentos de terror. Ellos integraron el llamado “*Círculo de Lovecraft*”, gracias a sus esfuerzos se conoce hoy día su obra ya que fueron los que la rescataron y publicaron después de su muerte. A finales de 1936 y durante 1937 Howard comenzó a sufrir malestares estomacales, sufrió padecimientos diversos: hinchazón en los pies y una gripe fuerte que empeoró rápidamente, perdió peso y enfrentó serias dificultades para retener los alimentos. Finalmente, murió en el Jane Brown Memorial Hospital, durante la madrugada del 15 de marzo de 1937.

Una vez reconocido el perfil biográfico del autor, a continuación se presenta un inventario de sus obras en el orden en que fueron creadas, así como una breve descripción



Su esposa.

de sus características, especialmente algunos datos sobre el argumento y observaciones, con la finalidad de enumerar los relatos de mayor importancia entre su producción y ubicar entre ellos al *Necronomicón*, ya que continuamente se hace referencia a este libro dentro de las otras obras, además de ser la obra de interés principal en este trabajo.

5.2. INVENTARIO, CRONOLOGÍA Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DE SU OBRA LITERARIA

Para su mayor aprovechamiento y más fácil consulta, en el listado de obras que se presentan a continuación se ofrecen datos como el Título, Año de aparición, Número de páginas, Obra (libro) y Editorial en la que fue publicado, así como la Descripción de su argumento, en algunos casos se incluyen algunos datos adicionales que pueden ser de interés sobre el autor, su trabajo o la obra en específico.

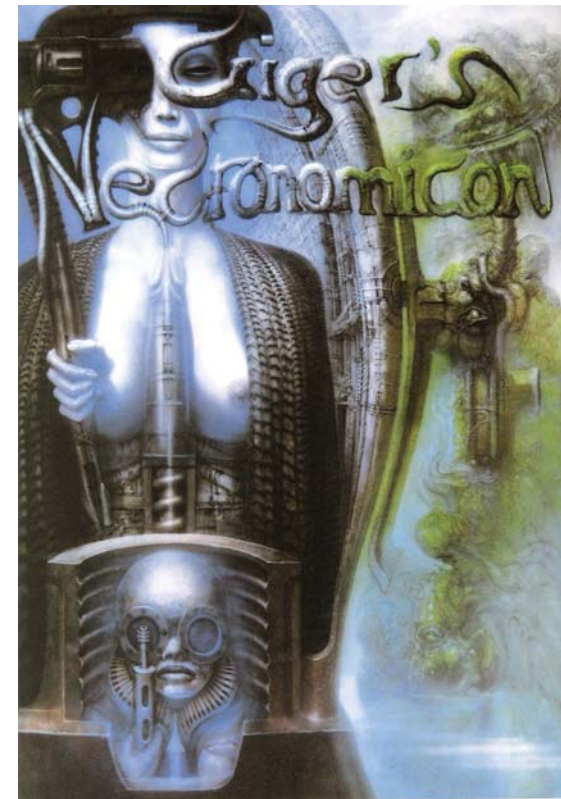
5.2.1. PRIMEROS RELATOS

Se cree que aproximadamente en 1918, este autor destruyó la mayoría de los relatos que había escrito durante su infancia y temprana juventud, y que solamente se salvaron de esta suerte dos o tres que posteriormente reescribió en forma paralela a los trabajos de corrección de estilo que realizaba para otros autores. Los cuentos que han quedado como su legado muestran un potencial asombroso, pese a su depresión y la baja autoestima que en algunos momentos le hicieron dudar de su calidad como escritor.

Durante sus primeros años, su producción literaria sería escasa, en 1905, 8 páginas, en 1908, once, en 1917 apenas una veintena, en 1918 solo 6 páginas, el resto fue perdido o destruido. Sin embargo, a partir de 1919 con el apoyo de sus amigos (y mayor confianza en sí mismo) escribe y conserva siete relatos escritos en casi setenta y cinco páginas de sueños y pesadillas que acercan a los lectores a la esencia del horror.

- **The Beast in the cave** (*La Bestia en la Cueva, la Bestia de la gruta*) 1905, 8 pp. *El Clérigo malvado*, de Alianza Editorial, *El sepulcro*, de Júcar y *Polaris*, de Altamira.

Características: Narra la historia de un muchacho perdido durante una visita a la “Cueva del Mamut”, considerada la gruta más grande del mundo. Cuando se le apaga la antorcha y queda en plena oscuridad, escucha pasos de alguien que camina en cuatro patas, se arma de dos piedras y cuando lo tiene cerca, lo mata. A continuación huye y encuentra al guía que lo estaba buscando. Juntos regresan a buscar al supuesto monstruo y cuando lo encuentran descubren lo inesperado. (Este relato fue escrito a la edad de 14 años).



Necronomicón ilustrado por H.R. Giger.

- **The Alchemist** (*El Alquimista*), 1908, 11 pp. *El clérigo malvado*, de Alianza Editorial, *El Sepulcro*, de Júcar y *Polaris*, de Altamira.

Características: El protagonista de esta historia es condenado a morir a los treinta y dos años como todos sus antepasados, desde que uno de ellos asesinó a un poderoso mago y sufrió la maldición de su hijo, Charles Le Sorcier, Las puertas goteantes de humedad y los herrumbrosos goznes de una cripta espantosa le conducen a descubrir el secreto de la maldición.

- **The Tomb** (*La Tumba*) 1917, 12 pp. *Dagon* de Alianza Editorial, *La maldición de Sarnath* de Caralt, *El Sepulcro* de Júcar y *Polaris* de Altamira.

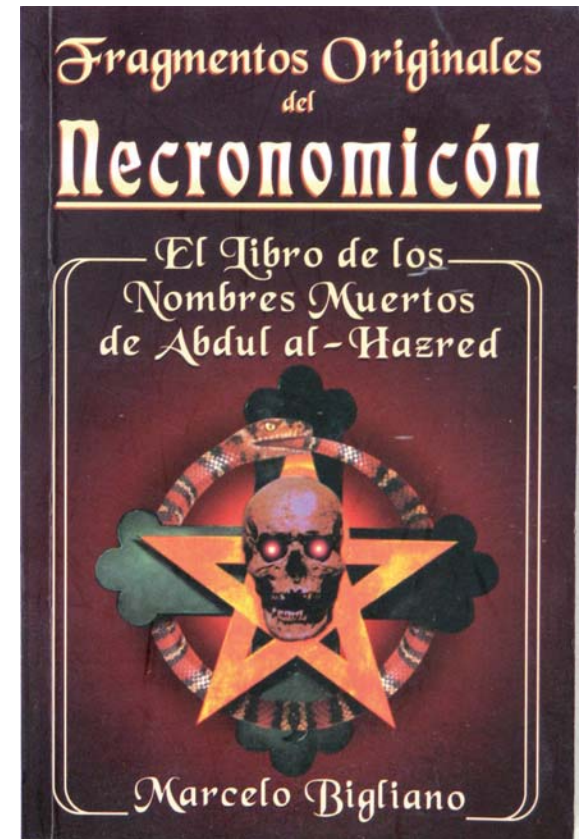
Características: Un hombre narra las circunstancias de su locura retratando algunos rasgos de su autor. En uno de sus solitarios paseos descubre en las profundidades del bosque, una cripta en la que penetra y decide dormir en uno de los sarcófagos mientras poco a poco la personalidad del dueño del ataúd se apodera de él. Una noche tenebrosa atraviesa la barrera del tiempo y se une a una gran fiesta en los tiempos del difunto, cuando de repente se escucha un terrible trueno que hace desaparecer todo y se despierta atrapado por dos hombres que le conducen a un sanatorio, ya la única satisfacción que le queda en vida será que cuando muera será enterrado en ese sarcófago.

- **Dagon** (*Dagon*) 1917, 6 pp. *Dagon* de Alianza Editorial y *Polaris* de Altamira.

Características: El protagonista, esclavo de la morfina, busca la muerte a causa de las visiones que tuvo cuando escapó en un bote de los alemanes, por los que fue capturado durante la Gran Guerra. Tras muchos días de estar perdido en el mar, se quedó dormido y al despertar se encontró sobre un horizonte fangoso, como si el fondo del océano hubiera emergido. Tres días después, el piso ya endurecido le permite dirigirse hacia una elevación cercana donde encuentra una piedra gigantesca cubierta de inscripciones y relieves, símbolos acuáticos de seres marinos y relieves increíbles de seres grotescos de formas horribles. De pronto surgió de entre las aguas oscuras que rodeaban el monolito un ser monstruoso..., como pudo el protagonista huyó hacia el bote y consiguió salir del reino de las sombras, fue recogido por un barco americano y llevado a San Francisco donde ni siquiera la droga lo ayudaba a olvidar a las horribles entidades con las que soñaba.

- **Polaris** (*Polaris*) 1918, 5 pp. *Dagon* de Alianza Editorial, *La maldición de Sarnath* de Caralt y *Polaris* de Altamira.

Características: En este corto relato de poco más de mil palabras, un individuo observa desde su ventana a la estrella polar que brilla en la oscuridad y no se puede dormir si no se



Diseño de **Emigdio Guevara** para Editorial Tomo.

cubre el cielo de nubes. Cuando por fin lo hace encuentra una ciudad. bajo la luna y cuando despierta sueña con volver a soñarla. Por fin, es acogido en la ciudad y enviado a una torre desde donde deberá avistar a los demonios, pero la estrella polar “perversa y monstruosa” le induce al sueño dentro del sueño y se sume en una pesadilla de la que es incapaz de despertar atormentado por haber faltado a su deber. Aquí aparecen mencionados por primera vez los **Manuscritos Pnakóticos**.

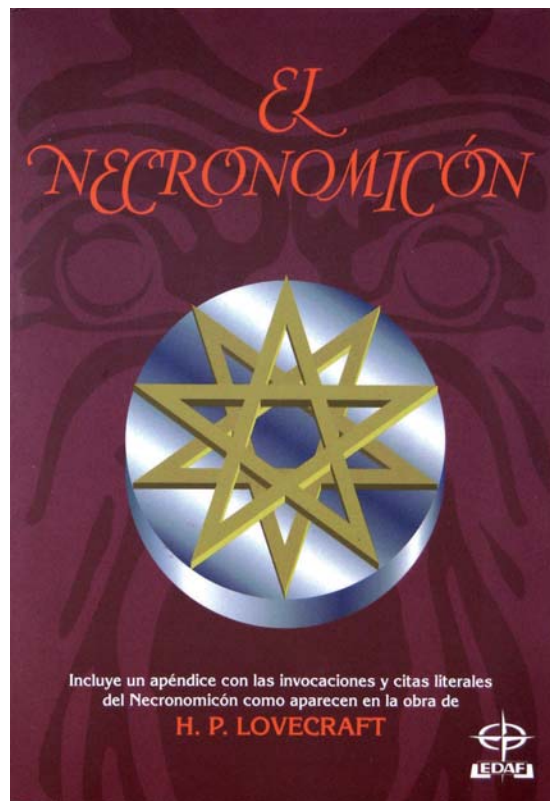
- **The White Ship** (*La Nave Blanca*) 1919, 8 pp. *Dagon* de Alianza Editorial, y *Polaris* de Altamira.

Características: Historia de carácter onírico de un farero que sueña con viajar en alguno de los barcos que pasan bajo su faro. Un día, el capitán de la Nave blanca, la más hermosa de ellas, le invita a acompañarle. Durante el viaje le muestra ciudades y países maravillosos y cada vez que insiste en quedarse el capitán le recuerda que quienes desembarcan en esos lugares nunca vuelven. Por fin, llegan a un lugar maravilloso donde permanecen un tiempo, pero el farero quiere seguir adelante y la nave parte hacia mares desconocidos arriesgando el todo por el todo, hasta que se ven arrastrados por la corriente del fin del mundo, donde los mares se precipitan en una gigantesca cascada. La caída del barco por el precipicio coincide con el despertar del farero, que se había quedado dormido tanto tiempo que el faro se había apagado y un barco acababa de estrellarse contra las rocas: la Nave Blanca.

- **The Statement of Randolph Carter** (*La Declaración de Randolph Carter*) 1919, 10 pp. *Viajes al otro mundo* de Alianza editorial y *Polaris* de Altamira

Características: Es el primer relato del ciclo de aventuras oníricas de este personaje en el que en una supuesta declaración a la policía explica la desaparición de su amigo Warren. Refiere lo sucedido cuando ambos, explorando un cementerio antiguo en una hondonada húmeda y profunda, descubren un sepulcro medio hundido del que brota un olor nauseabundo; ahí vislumbran el arranque de unas escaleras que conducen al mundo de los sueños, una puerta mística que conduce a otra dimensión. Carter explica que su amigo penetró en el sepulcro y le gritó poco después que huyera, que las criaturas infernales eran legiones, que el olor era indescriptible, entonces el cable que los unía se rompió y la escasa luz de su linterna se convirtió en tinieblas. (Este relato está basado en un sueño que Lovecraft explica en una carta del 11 de diciembre de 1919 y que también inspiró uno de los poemas de *Los Hongos de Yuggoth*, titulado **The Dweller** -El Habitante-).

- **Beyond the wall of Sleep** (*Más allá del muro del sueño*) 1919, 13 pp. *Dagon* de Alianza Editorial, *La maldición de Sarnath* de Caralt y *Polaris* de Altamira.



Simón (comp.), *El Necronomicón*, Ed. EDAF, España, 1992, Portada del texto



Características: El narrador de esta obra trabaja en una institución para enfermos mentales donde ingresa Joe Slater, un campesino rudo y de malos modos que tiene sueños extraordinarios de los que despierta con conocimientos imposibles para su inteligencia, lo que parece denotar extraños viajes oníricos que el narrador desea descubrir utilizando una máquina con la que se conecta al cerebro de Slater, lo que le permite contactar al ser que le visita durante sus sueños y le describe unas imágenes que después serían emuladas por los vuelos a las *puertas de Tanhauser* de los replicantes-guerreros de *Blade Runner*.

- **The Doom that came to Sarnath** (*La maldición que cayó sobre Sarnath*) 1919, 9 pp. *La maldición de Sarnath* de Júcar y *los Mitos de Cthulhu* de Alianza Editorial.

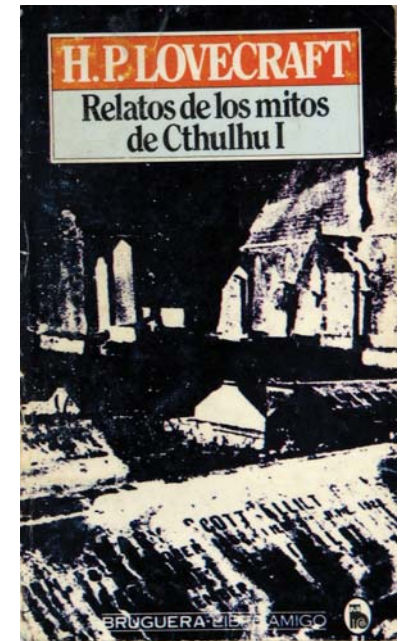
Características: En este relato (precursor de los *mitos de Cthulhu*), una raza venida del espacio que vivía pacíficamente junto a un lago fue destruida. Sobre ese lugar se construye la fantástica ciudad de Sarnath, en uno de cuyos templos se instala un monolito que adoraban y que representaba a un dios con forma de batracio. Este monolito desaparece la primera noche y en su lugar aparece escrita una maldición. Mil años después, la increíble Sarnath (cuyas maravillas describe el autor con sumo detalle) es invadida por el horror y sus habitantes huyen despavoridos...se cumple la maldición y la ciudad desaparece para siempre.

- **The Transition of Juan Romero** (*La transición de Juan Romero*) 1919, 9 pp. *El Sepulcro* de Júcar, *El Clérigo malvado* de Alianza Editorial y *Polaris* de Altamira.

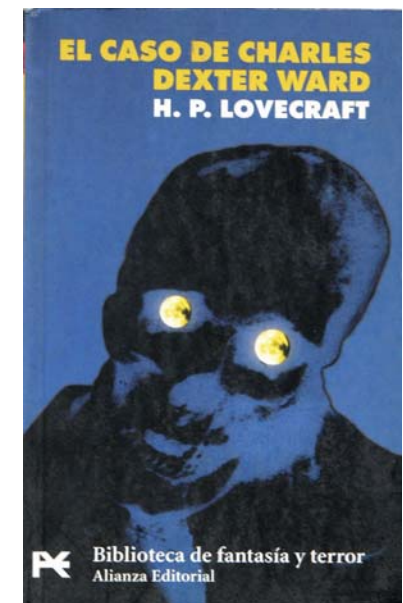
Características: Un peón minero explica la historia de Juan Romero, un indio de aspecto noble que acude a las minas de su país a buscar trabajo, con un secreto inconfesable. Como el oro comienza a escasear, la empresa provoca una explosión en el fondo de las minas en busca de nuevas betas de metal y abre un abismo insondable que les obliga a abandonar la mina. Durante la noche siguiente, en medio de una gran tormenta, Juan Romero y el narrador son atraídos hacia las profundas galerías y cuando están cerca del abismo, Juan Romero se precipita hacia lo indescriptible. Por la mañana el narrador despierta junto al indio muerto, ninguno de los dos ha salido de su cabaña en toda la noche, todo ha sido un sueño, salvo los hechos y los recuerdos.

- **The Street** (*La Calle*) 1919-1920, 7 pp. *El clérigo malvado* de Alianza, *Polaris* de Altamira, *El Sepulcro* de Júcar.

Características: Curioso relato (no de terror) sobre la historia de una calle, desde su nacimiento, como camino entre un manantial y la playa hasta su destrucción después de varias guerras y de convertirse en un nido de anarquistas que hace necesaria su desaparición.



Diseño de Soulé Spagnolo.



Diseño de Rafael Sañudo para la 1ª. Edición de Biblioteca Temática.

(Otros relatos muy cortos del mismo tipo y época, más poéticos que terroríficos son **Poetry and the gods**, (*Poesía y los dioses*) escrito con Anna Helen Crofts en 1920, que aparecen en *El clérigo malvado* de Alianza y **Memory** (*Memoria*) de 1919 en *Del más allá* de Altamira y *La maldición de Sarnath* de Júcar).

5.2.2. POEMAS EN PROSA

Este autor escribió varios poemas en prosa de pocas páginas que compensaban la falta de argumento con un lenguaje poético. Escritos para ser publicados por revistas aficionadas, los más conocidos son "**Nyarlathotep**" y "**Ex Oblivione**". El primero, escrito en 1920 habla sobre un personaje procedente de Egipto que siembra el pánico entre las multitudes. *Nyarlathotep* es el "caos reptante" que aparece también en **La búsqueda soñada de la oculta Kadath** publicada en *Del más allá* de Altamira y *la Maldición de Sarnath* de Caralt.

- **The Terrible Old man** (*El terrible anciano*) 1920, 5 pp. *Del mas allá* de Altamira y *En la cripta* de Alianza Editorial.

Características: Tres ladrones tratan de robar a un anciano solitario que tiene extrañas costumbres y unas botellas con las cuales habla, en cuyo interior hay un trocito de plomo suspendido por una cuerda. Poco después, tres cuerpos sin identificar, mutilados y horriblemente triturados aparecen en la playa.

- **Arthur Jermyn** (Arthur Jermyn) 1920, 11 pp. *Dagón* de Alianza Editorial, y *Del más allá* de Altamira.

Características: Es la historia de un hombre que tras rociarse de petróleo se prendió fuego una noche después de ver un objeto procedente de Africa que estaba dentro de una **caja**. Al parecer procedía de una ciudad perdida en la selva del Congo, donde se encontraban unas escalinatas que descendían interminablemente en la oscuridad de criptas abismales y catacumbas inconcebibles. (El relato podría incluirse en una serie de "*razas perdidas*" o "*desaparecidas*", muy popular en esa época, producidas por **Edgar Rice Burroughs** - creador de Tarzán-).

- **The Cats of Ulthar** (*Los gatos de Ulthar*) 1920, 5 pp. *Dagon* de Alianza Editorial, *La maldición de Sarnath* de Caralt y *Del más allá* de Altamira.

Características: Basado en la adoración del autor hacia los gatos, sitúa la acción en el pueblo de Ulthar. Cualquier aprendiz esotérico sabe que los gatos pueden poner en contacto con las fuerzas ocultas, pues el gato es enigmático y está familiarizado con las cosas que



Giger, H.R. "Sous le signe d'eau" 1968, *The Cthulu transcop* 21 x 24 cm.

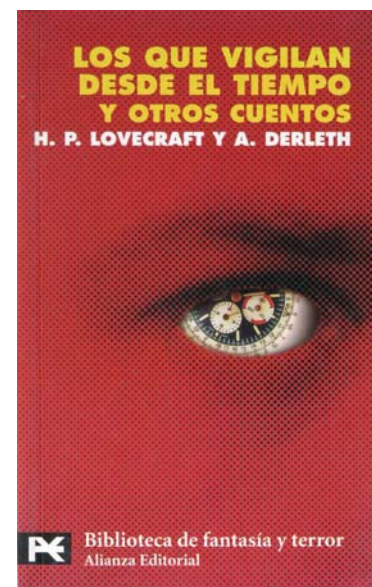


Ilustración de **Rafael Sañudo** para portada de libro.



los hombres no pueden ver. En Ulthar (un lugar común a varios cuentos) los gatos eran muy queridos por sus habitantes, salvo por un matrimonio que los mataba a escondidas colocando trampas. Un día acude al pueblo una caravana de extraños vagabundos, con ellos llega un niño que trae entre sus brazos a un cariñoso gatito que poco después desaparece supuestamente atrapado por los ancianos. El niño dolido se pone en contacto con sus dioses guardianes y esa noche todos los gatos del pueblo visitan a los ancianos sin dejar ni sus huesos. (**Stephen King** podría haberse inspirado en este cuento para su novela *Thinner* -El maleficio- sobre un hombre que atropella a un gitano y recibe la maldición de un chamán que recurre a sus propios dioses para llevar a cabo la venganza).

- **The Tree** (*El árbol*) 1920, 6 pp. *Dagón* de Alianza Editorial, *La Maldición de Sarnath* de Caralt y *Del más allá* de Altamira.

Características: Preciso relato ambientado en la antigua Grecia sobre dos hermanos escultores, *Kalós* y *Musides*, capaces de producir las más hermosas obras del país. Un día, el tirano de Siracusa les encarga una estatua de una diosa para su ciudad. Durante su construcción, uno de los hermanos muere de una enfermedad desconocida, pero antes le pide al hermano que lo entierre con una rama del olivar cercano. Sobre su tumba crece un olivo gigantesco, una de cuyas ramas caerá por culpa de una tormenta sobre el taller de su hermano haciéndolo desaparecer.

- **Celephais** (*Celephais*) 1920, 8 pp. *Dagon* de Alianza Editorial, *Polaris* de Altamira.

Características: Se trata de un sencillo cuento que el autor ha convertido en pura poesía. En él se retrata a sí mismo como *Kuranés*, un soñador que renuncia a la realidad para vivir en sus sueños y dedicarse a la búsqueda de una ciudad que soñó una vez durante su infancia. Para ello traspasa un acantilado y cae volando en un mundo en el que a medida que avanza retorna al pasado hasta la ciudad de *Celephais*, destino eterno y final perfecto.

- **From Beyond** (*Del más allá*) 1920, 10 pp. *Dagón* de Alianza Editorial, *La maldición de Sarnath* de Caralt y *Del más allá* de Altamira.

Características: Aquí se presenta una curiosa coincidencia: la abuela de *Charles Dexter Ward* (el protagonista de otro cuento) se casó con **Ann Tillinghast** y el protagonista de este relato se llama **Crawford Tillinghast**, que descubre una máquina capaz de mostrar todo lo que no puede ser visto a simple vista. El narrador es un amigo suyo que lo acompaña al laboratorio en que hace pruebas y se deja conectar a la máquina por curiosidad pero cuando se pone en marcha descubre que el espacio que consideramos "vacío" se encuentra lleno de cosas, entidades, criaturas, monstruos transparentes, capaces

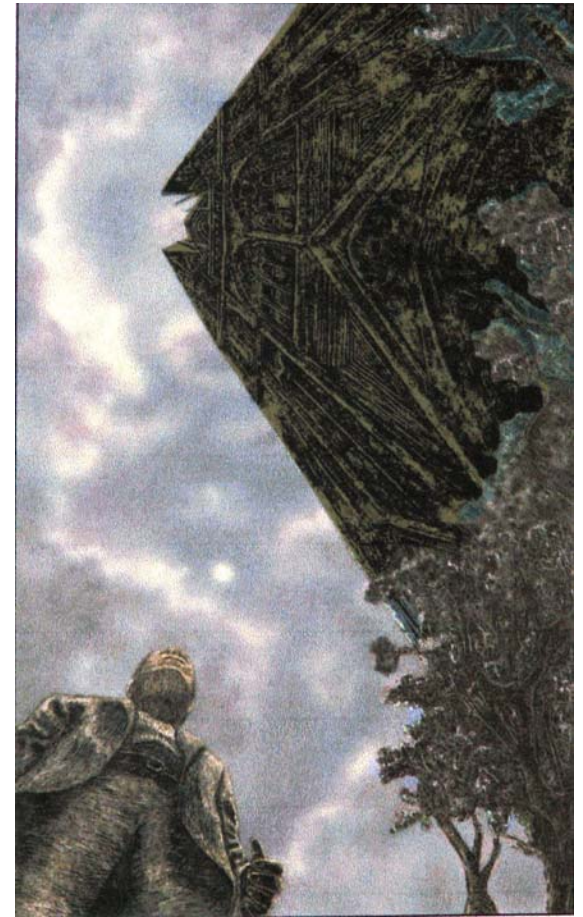


Ilustración: "La Iglesia imponente" en "El Morador de las Tinieblas".

de atravesar la materia y que son tan horribles que pueden hacer perder la razón a los seres humanos.

- **The Temple** (*El Templo*) 1920, 17 pp. *Dagon* de Alianza Editorial y *Del más allá* de Altamira.

Características: Se trata de un diario en una botella escrito por el comandante de un submarino alemán en que se cuenta cómo después de hundir un barco británico, encuentran en el bolsillo de uno de los marineros muertos una cabeza tallada en marfil que trae la desgracia sobre el submarino.

- **The Picture in the House** (*El cuadro en la casa*, también llamado **El grabado en la casa**) pertenece a la llamada “Serie de Nueva Inglaterra a) 1920, 12 pp. *Del más allá* de Altamira y *En la Cripta* de Alianza Editorial.

Características: Este relato comienza ensalzando los misteriosos rincones de esa región de lúgubres bosques en que hay granjas olvidadas y personajes verdaderamente siniestros. El narrador visita una de esas granjas de apariencia abandonada, entra en una sala con una inmensa chimenea, papeles viejos, libros antiguos y una mesa sobre la que reposa un ejemplar abierto del *Regnum Congo* de **Antonio de Pigafetta**, una descripción del Congo “escrita en latín a partir de las observaciones recogidas por el marinero Lope e impresa en Frankfurt en 1598” El anciano que habita la casa aparece y le habla sobre el libro mostrándole un **grabado** de una carnicería caníbal y le insinúa que a pesar de no ser una persona violenta, *la contemplación de aquel grabado le anima a comer carne de algún ser muy próximo a su especie*. Un chapoteo, una mancha carmesí y un titánico rayo concluyen el cuento en el que se puede imaginar el final.

- **The Other gods** (*Los otros dioses*) 1921, 6 pp. *Dagón* de Alianza Editorial, *La maldición de Sarnath* de Caralt y *Del más allá* de Altamira.

Características: “*En la cima del pico más alto del mundo habitan los dioses de la tierra y no soportan que ningún hombre se jacte de haberlos visto*”. Sin embargo, hay un hombre que vive en **Ulthar** (la ciudad de los gatos) llamado *Barzai*, familiarizado con los **manuscritos Pnakóticos**, que desea verlos y decide viajar a la cima del Hatheg-Kla una noche en que sabe que los dioses habrán venido a ese pico desde **Kadath**, su morada. Acompañado del santo sacerdote *Atal*, inicia el ascenso y mientras se adelanta le habla de las maravillas que va encontrando, hasta que se topa con *los otros dioses* -los de los infiernos exteriores que custodian a los débiles dioses de la tierra- y todo su mundo se desmorona entre gritos espantosos. Solo sobrevive *Atal*, que aparecerá de nuevo en otros relatos.

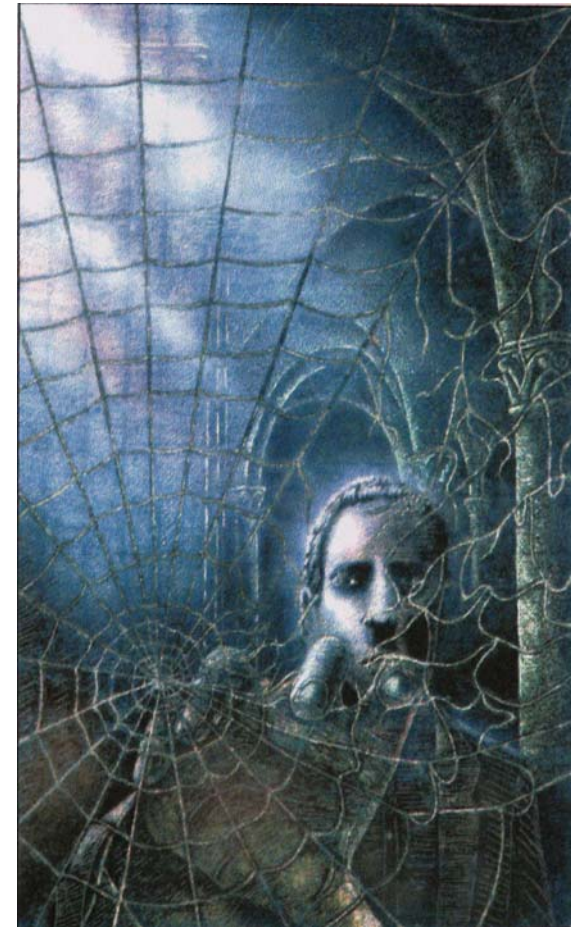


Ilustración: “Blake explorando el interior de la Iglesia” en “El Morador de las Tinieblas”.

- **The Nameless city** (*La ciudad sin nombre*) 1921, 16 pp. *Dagón* de Alianza Editorial, *La maldición de Sarnath* de Caralt, *Antología de Cuentos de Terror* de Alianza y *Del más allá* de Altamira.

Características: Escrito en 1921, es el primer relato relacionado a los **My** cuenta una historia extraordinaria: un arqueólogo aventurero que busca los restos de civilizaciones perdidas visita la **ciudad sin nombre**, en el desierto de Arabia, con la que soñó **el poeta loco Abdul Alhazred**, antes de pronunciar aquellos versos tan extraordinarios: “*Que no está muerto lo que yace eternamente, y con el paso de los evos aún la muerte puede morir*”.⁶ Las ruinas de la ciudad “*en la espantosa quietud de un sueño interminable*” son evitadas por los nómadas del desierto, pero el arqueólogo, después de vencer a su resistencia a pasar la noche cerca de los restos desmembrados se introduce en la cavidad estrecha que le conduce a las profundidades de la tierra donde encuentra los restos de una civilización desconocida. Relieves y sarcófagos con restos momificados de seres de otro mundo le conducen a la luz fosforescente y una puerta abierta a lo inconcebible. El relato posee gran calidad en la narración y descripción de sus elementos y convence acerca de la existencia de un horror que - de momento- quedará apartado de esta civilización.

- **The Moon Bog** (*El pantano de la Luna*) 1921, 11 pp. *Dagón* de Alianza Editorial y *Del más allá* de Altamira.

Características: El personaje de este cuento, narra la historia de su amigo Denys Barry, que compra el viejo castillo junto al pantano del soñoliento pueblo de Kildery, que sus antepasados habían gobernado en otro tiempo y planea desecar el pantano. Por esta razón, los habitantes del pueblo, temerosos de lo que pueda encontrar debajo deciden marcharse. Denys contrata a unos hombres decidido a seguir adelante con el proyecto. Su amigo solo contempla desde la ventana de su habitación como Denys y sus obreros son atraídos hacia las aguas por los blancos espectros del pantano.

- **The Quest of Iranon** (*La búsqueda de Iranon*) 1921, 8 pp. *Dagón* de Alianza Editorial, *La maldición de Sarnath* de Caralt *Del más allá* de Altamira.

Características: Iranon es un cantor en una época antigua que llega a Teloh y canta sus poéticos recuerdos, pero para ser acogido se le exige trabajar igual que a los demás, a lo que se niega, pues él es cantor y no necesita riquezas y ocupaciones. Está en busca de Airá, una lejana ciudad en un lejano país que vio una vez cuando era pequeño y en esa búsqueda llega a la ciudad de Oonai. Pasan muchos años en los que no envejece, hasta que un día encuentra un anciano pastor que recuerda la ciudad de Airá, de mármol y Berilo e ingenuamente, pues no lo reconoce, le dice que no era más que un sueño de un compañero



Ilustración: “Blake observando el extraño trapezoedro” en “El Morador de las Tinieblas”.

⁶ Según la traducción de Francisco Torres Oliver.

de juegos de la infancia, llamado Iranon. La conciencia de la verdad le hace envejecer de pronto hasta encontrarse con la muerte.

- **The Outsider** (*El Extraño*) 1921, 10 pp. *El horror de Dunwich* y *Antología de cuentos de terror III* de Alianza Editorial y *Del más allá* de Altamira.

Características: Rodeado de bosques negros y de hondonadas impenetrables, la única alternativa del protagonista es trepar a la torre más alta del castillo para alcanzar la luz encima de los árboles, pero lo que encuentra es la superficie de la tierra. Empieza a vagar, medio inconsciente y descubre un castillo en el que se está celebrando una fiesta. Cuando entra, todo el mundo huye despavorido. Ignorando lo sucedido descubre un ser inmundado y horrible que es el causante de la desbandada general, reflejado en un espejo no tarda en averiguar que se trata de él mismo. (Este cuento parece inspirado en *La máscara de la muerte roja* de **Edgar Allan Poe**, que mostraba el horror desde los adornados salones del castillo. Lovecraft prefiere mostrar el entorno de la bestia, los bosques oscuros y hediondos en los que se siente mucho más cómodo).

- **The Music of Erich Zann** (*La música de Erich Zann*) 1921, 14 pp. *Del más allá* de Altamira y *En la cripta* de Alianza Editorial.

Características: Esta obra se considera uno de los mejores cuentos de Lovecraft. El narrador alquila una habitación en la quinta planta de un viejo edificio en la destartalada calle de d'Auseil. Sobre su piso vive un anciano, **Erich Zann**, que por las noches toca extrañas y atractivas melodías con su violín. Un día, la música se eleva como nunca a cotas de locura y se oye gritar al viejo, forzando la puerta consigue entrar en el piso para ver al anciano luchar con una fuerza misteriosa tratando de hacerle confesar el secreto de su música, pero en ese acto se abren las cortinas, se rompen los vidrios, los papeles vuelan, se apagan las velas, la música se apodera del espacio, el narrador mira por la ventana... y huye despavorido.

- **Herbert West, Reanimator** (*Herbert West, Reanimador*) 1921-1922. *Dagón* de Alianza Editorial.

Características: El narrador es el ayudante de un médico -**Herbert West**- obstinado en devolver la vida a los muertos que es expulsado de la universidad por esa razón y no tiene más remedio que organizar su propio laboratorio en una casa apartada. Para abastecerse roba los cadáveres del cementerio más cercano. En el primer episodio, el cadáver a quien inyectaron las sales reanimadoras se despierta salvajemente y provoca el horror de ambos protagonistas. En el segundo, aprovechan una epidemia de tifus y reaniman el cadáver de

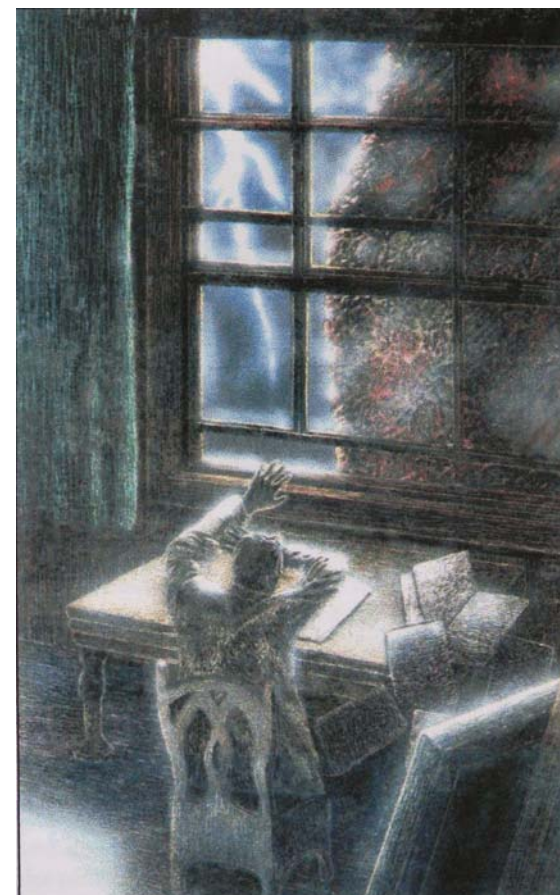


Ilustración: "El último acontecimiento en la vida de Blake" en "El Morador de las Tinieblas"

un doctor que se escapa y comete crímenes horribles en la ciudad. En el tercero, se instalan en el pueblo industrial de Bolton, cercano a Arkham y reaniman a un boxeador clandestino que acaba cometiendo crímenes horrendos. En el cuarto, West trata de embalsamar a la víctima para conservar sus tejidos frescos antes de la reanimación, pero el muerto despierta recordando el horrible proceso. En el quinto, West vuelve a los campos de la Primera Guerra Mundial, en búsqueda de cadáveres frescos y reanima a un cadáver sin cabeza y mientras el cuerpo se mueve, la cabeza habla. En el sexto, encabezados por el cadáver sin cabeza del comandante Moreland, las legiones de las tumbas vienen en busca de su reanimador particular y lo hacen desaparecer.

Se trata de seis relatos, en aproximadamente 40 páginas, escritos por encargo de **G.J. Houtain** para la revista *Home Brew*. Puede considerarse el primer trabajo profesional que tiene cierto éxito. Los relatos están escritos para una serie por entregas, de forma que cuando uno termina, el siguiente retoma la historia la sintetiza y le añade nuevos acontecimientos. “**Herbert West**” se considera uno de los peores relatos de este autor, pero dio lugar a una conocida película de título *Reanimator*, tan poco seria como el cuento, que ya pertenece a los anales del cine de terror.

- **The Hound** (*El Sabueso*) 1922, 10 pp *Dagón* de Alianza Editorial.

Características: La versión francesa de este relato se titula *Le Molosse* (los molosos eran una raza de perros poco conocida, extinta y famosa por su ferocidad, procedente de Molosia, un poderoso reino que existió en el siglo V antes de Cristo). Los protagonistas del relato encuentran un relieve de uno de estos perros. Estos amigos se dedicaban a coleccionar abominaciones en un sótano profundo y siniestro donde conservan momias, lápidas, cadáveres y cráneos extraídos de diversas partes del mundo. En un camposanto holandés encuentran un cadáver despedazado por una bestia y el amuleto con la figura de un sabueso alado “*el ser al que alude en el prohibido **Necronomicón**, el árabe loco **Abdul Alhazred**”*, a su regreso consultan el libro y descubren muchas cosas, pero eso no evita que el horror se desplome sobre ellos bajo la forma de una bestia enorme y maligna.

- **Hypnos** (*Hipnos*) 1922, 8 pp. *Dagón* de Alianza Editorial.

Características: Cuento onírico en el que el narrador encuentra un amigo con el que comparte sueños. En sus reflexiones iniciales hay una mención a la teoría de la relatividad: “*Un hombre de ojos orientales ha dicho que todo tiempo y espacio son relativos y los hombres se han reído*”. En los sueños, su amigo siempre va por delante, se siente capaz de gobernar al mundo y más, hasta que una noche se precipitan en un océano pavoroso y contemplan un

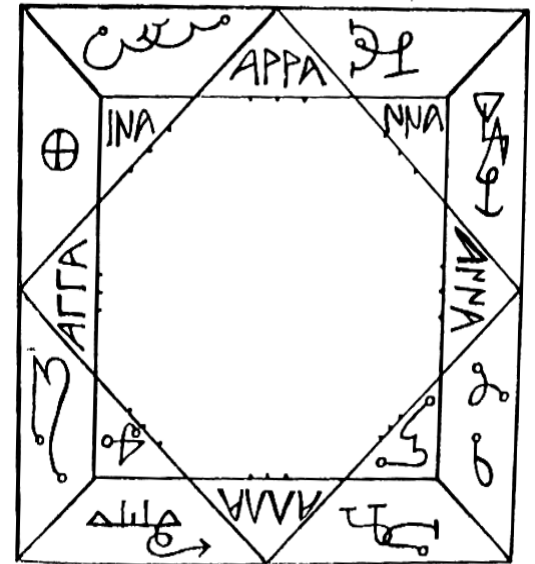
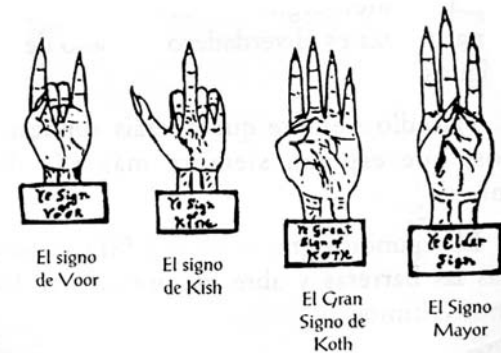


Ilustración: “Este es el tercer pórtico de Inanna, llamada Ishtar” fragmento del *Necronomicón*.

Los Signos de Poder



Fragmentos originales del *Necronomicón*: signos de poder.

horror insoportable. Desde ese momento temen al sueño y toman drogas para mantenerse despiertos, como lo habían hecho antes para soñar intensamente, pero *“el insaciable y burlesco Hipnos, señor del sueño”* se apodera de ellos y les conduce a una situación de la que el narrador solo puede emerger viendo a su compañero convertido en estatua de mármol, como la obra de un escultor.

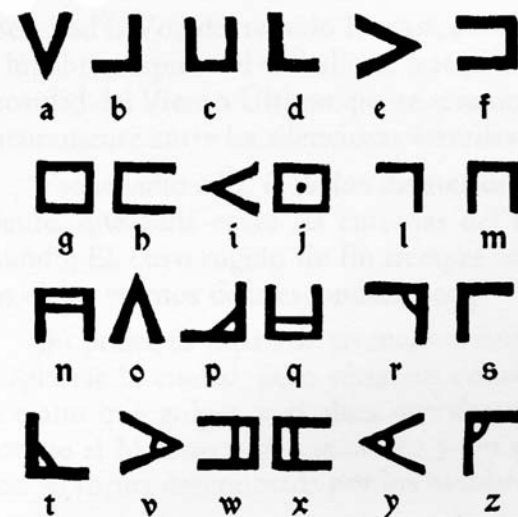
- **The Lurking Fear** (*El Horror oculto*) 1922, 25 pp. Dagón de Alianza Editorial.

Características: Pertenece al ciclo de *las regiones apartadas de Nueva Inglaterra*. El investigador que protagoniza el relato visita una región asolada por un monstruo que aparece durante las frecuentes noches de tormenta. Todo indica que procede de la mansión de los Martense, una familia que se aisló en sus tierras hace muchas generaciones, en la montaña de las tempestades. El narrador pasa una noche en la casa, rodeada de hinchados bosques infernales y sus dos ayudantes desaparecen. Cuando se recupera del horror vuelve y tala los árboles, inicia excavaciones donde cree que encontrará una cripta pero encuentra una caverna estrecha y oscura y reptar por ella con una linterna. Por fin, comprende que la casa es el centro de una serie de madrigueras que albergan a los descendientes de la familia Martense. El relato se encuentra colmado de expresiones tremendas: *“...el más profundo terror y agonía humanos arañaban desesperada e insensatamente las puertas de ébano del olvido”, “Me acerqué (a mi compañero) y le toqué en el hombro, pero no se movió. Luego, al sacudirle en broma y volverle hacia mí, sentí los zarcillos estranguladores de un horror canceroso cuyas raíces alcanzaban pasados infinitos y abismos insondables”*⁷...

- **Azathoth** (*Azathoth*) 1922, 2 pp. *El Clérigo malvado* de Alianza.

Características: Relato inacabado del *ciclo onírico*, pertenece a esa época en la que solo durante los sueños creía el soñador que podía escapar del mundo gris y estéril. Profundamente poético, este cortísimo cuento inacabado habla de un mundo envejecido que carece de la capacidad de sorprenderse. En este mundo aparece un hombre dispuesto a recuperar la esencia de los sueños. Cada noche llama a las estrellas por su nombre y espera hasta que un día *“impetuosos resplandores violáceos, centelleantes como polvo de oro, entraron a su habitación a media noche. Enseguida se vio envuelto en tornados de arena y fuego salidos de espacios infinitos, cargados de perfumes venidos del más allá. Océanos hipnóticos, iluminados por soles que ninguna mirada había contemplado jamás se derramaron en la habitación, llevando en sus olas ninfas acuáticas y extraños delfines venidos de las profundidades insondables”*. En fin, el soñador es llevado al mundo de los sueños y abandonado sobre la verde orilla de una aurora *“Una verde orilla perfumada por los lotos y sembrada de camelias rojas”*.

El Alfabeto de Nug-Soth



El Alfabeto de Nug-Soth

⁷ Traducción de F.Torres Oliver.



- **What the Moon brings** (*Lo que la Luna trae*) 1922, 1 p. *La maldición de Sarnath* de Caralt.

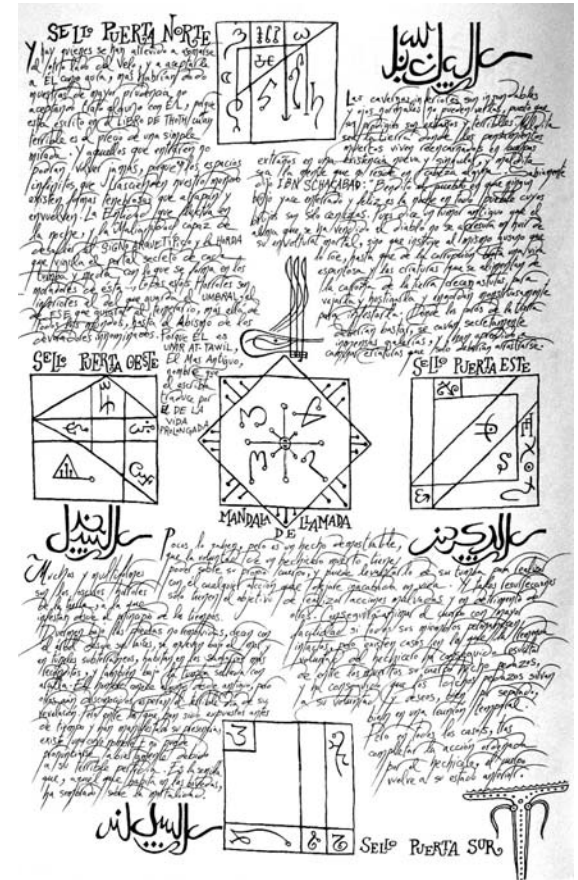
Características: “Odio la luna – tengo miedo de ella-“. Este corto, poético y excesivamente adjetivado cuento en el que aplica todo su romanticismo dice “*Aquel espectral verano de narcóticas flores y húmedos mares de follaje que traían salvajes y coloreados sueños*” y poco a poco la luna se convierte en un demonio.

- **The Rats in the walls** (*Las ratas en las paredes*) 1923, 30 pp. *En la cripta y Antología de cuentos de terror* de Alianza Editorial.

Características: El protagonista se instala con su gato *Nigger-Man* en la vieja casa de la familia que acaba de ser restaurada, aunque esta casa, situada al borde de un acantilado, tenga un horrible pasado pero no le importa. El autor se encarga de poner al lector al día respecto a la terrorífica historia de la familia con el fin de comprender porque desde la primera noche el gato se muestra alterado por el ruido de las ratas que no se dejan ver detrás de los cortinajes. Ayudado por un vecino, el capitán Norrys, descubre un pasadizo subterráneo que exploran acompañados de varios científicos que traen de Londres. Debajo de la casa descubren “*todo un mundo subterráneo de infinito misterio y horribles premoniciones se abrían ante nosotros*”, una enorme caverna llena de cadáveres de numerosas generaciones anteriores, con todo tipo de construcciones y miles de cadáveres casi devorados por las ratas, que siguen produciendo un rumor sordo e invisible, como si hubiera millares de ellas corriendo por todas partes. De pronto, se hace presente el horror y poco después el cuento acaba: “*deberían saber que no lo hice yo, que fueron las ratas, las escurridizas e insaciables ratas que corretean tras los acolchados muros de la habitación en que ahora me encuentro...*”

- **The Unnamable** (*Lo innumerable*) 1923, 9 pp. *Dagón* de Alianza Editorial.

Características: En este cuento, Lovecraft se sienta sobre una ruinoso tumba del siglo XVII junto al director de una escuela (al que acusa de abusar de los términos *innumerable* e *incalificable*, recursos pueriles, en consonancia con su escasa categoría como escritor). Bromea y ofrece una lección de estilo muy optimista. Según su amigo “*lo que incumbe al artista es no tanto suscitar una fuerte emoción mediante la acción, el éxtasis y el asombro, como mantener un plácido interés y apreciación con detalladas y precisas transcripciones de lo cotidiano*”. Su amigo no acepta la existencia de lo innumerable y por lo tanto una mente lógica y práctica no debe perder su tiempo con estas lecturas. Pero siguen sin moverse de esa tumba y el narrador le habla a su amigo de lo que había descubierto en un diario escrito cien años antes. Él mismo recuperó los huesos de un ser que atemorizaba a la



Ilustraciones de Lluïisot.

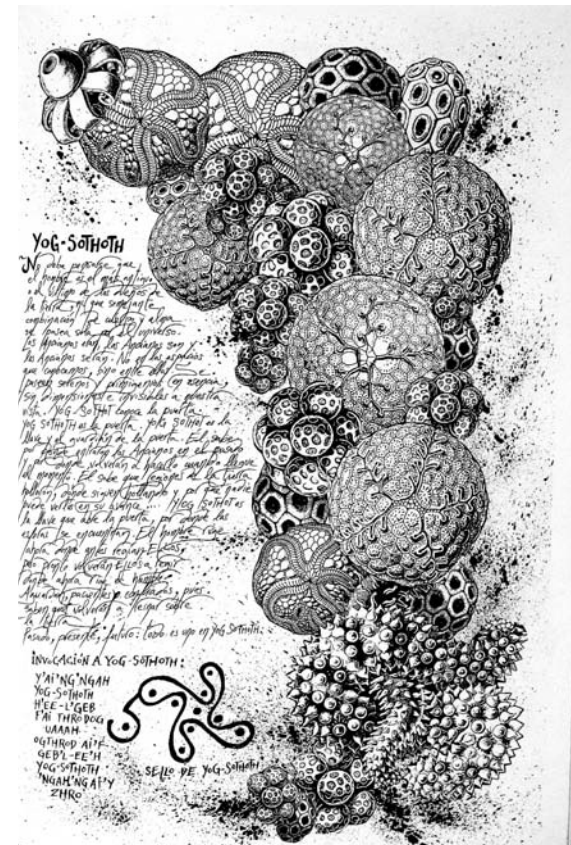
población en esa época. .. Finalmente, el director de escuela reconoce que lo que apareció esa noche, “*mil formas espantosas imposibles de recordar*” era... lo innombrable.

- **The Festival** (*El ceremonial*) 1923, 12 pp. *Los Mitos de Cthulhu* de Alianza, *La Maldición de Sarnath* de Caralt y *El Sepulcro* de Júcar.

Características: Segundo relato de los mitos, el narrador vuelve a la ciudad de Kingsport, en la accidentada costa de Nueva Inglaterra para una ceremonia que tiene lugar cada cien años, en la que los de su raza recuerdan los mitos originarios. Cuando llega a casa de su familia, es recibido por un anciano. Sobre una mesa se encuentran los libros prohibidos, entre ellos el **Necronomicon**, “*del cual había oído decir cosas monstruosas*”. A media noche es conducido a una inmensa iglesia blanca en el centro de la ciudad, donde descienden a una cripta por una escalera abominable tallada en la roca hasta llegar a la costa fungosa de un océano interior, “*un profano averno de leproso resplandor*”. El sonido repugnante de una flauta tocada por un ser amorfo, achaparrado, fuera del alcance de la luz los acompaña mientras todos adoran una columna de fuego verde. El viejo que lo había guiado levanta el libro prohibido, la flauta cambia de tono y de pronto “*en la inconcebible negrura, más allá del resplandor gangrenoso de la helada llama... apareció danzando rítmicamente una horda de mansos, híbridos seres alados que ningún ojo o cerebro en sano juicio hubiera podido contemplar jamás*”. Cuando una de esas criaturas monstruosas le ofrece cabalgar y alejarse volando hacia dios sabe qué infierno, se niega y se arroja a las pestilentes aguas. Por la mañana se despierta en el hospital. El cuento acaba con las palabras del **Necronomicon**: “*Excavadas han sido en secreto, inmensas galerías donde debían estar los perros de la tierra y han aprendido a caminar unas criaturas que solo deberían arrastrarse*”.

- **The Shunned House** (*La Casa maldita o La Casa apartada*) 1924, 32 pp. *En las montañas de la locura* de Alianza Editorial.

Características: Inspirada en el caserón que habitó su tía antes de morir su madre y en la leyenda del cementerio desalojado para construirla, a partir del libro *Mitos y leyendas de nuestra tierra*, de M. Skinner. El narrador explica que **E. Allan Poe** pasaba delante de esa casa cuando acudía a cortejar a la poetisa Mrs. Whitman y siente verdadera curiosidad por el viejo y abandonado edificio que parece envuelto en un aura de muerte y comienza a investigar. Descubre que todos los habitantes de la casa han muerto al poco tiempo de habitar en ella y que varios de ellos carecían de sangre, como si un vampiro se las hubiera extraído. A veces, antes de morir habían enloquecido y hablaban francés, lengua que no conocían anteriormente a ese estado. En sus indagaciones el autor descubre que en otro tiempo vivió en esa casa una familia de origen francés que había sido perseguida en su



Yog Sothoth.



país por demoníaca y que enterraban a sus muertos en el sótano. Junto con su anciano tío decide pasar una noche en ese sótano y descubrir qué hay bajo los hongos blanquecinos y fosforescentes que cubren el suelo.

- **The Horror al Reed Hook** (*El Horror de Red Hook*) 1925, 27 pp. *El Clérigo malvado* de Alianza Editorial.

Características: En un cuento, algo fuera de lo común en el trabajo de este autor, un detective de la policía de Nueva York, Thomas Malone –“*De joven había percibido la oculta belleza, el éxtasis de las cosas y había sido poeta, pero la pobreza, el sufrimiento y el exilio le habían hecho volver la mirada en direcciones más tenebrosas y se había estremecido ante la maldad del mundo que le rodeaba*”-, investiga un sector de Brooklyn llamado Red Hook en el que suceden cosas extrañas. Un individuo llamado Robert Suydam se convierte en el centro de sus investigaciones, ya que al parecer el entorno de su casa es un nido de inmigración clandestina y centro de prácticas diabólicas por una vez relacionadas con el cristianismo. Durante su viaje de bodas, Suydam es asesinado y al retornar su cadáver se convocan todas las presencias malignas relacionadas con esta religión: una entidad desnuda y fosforescente, una pavorosa corte de repugnantes criaturas adoradoras de Satanás, multitudes de extranjeros, sueños entre los que se confunde la realidad, niños que desaparecen y terroríficos rituales entre los que predomina la frase “*Gogo, Mormo, luna de mil caras, mira con ojos favorables nuestros sacrificios*” Es quizás uno de sus cuentos más confusos.

- **He (Él)** 1925, 13 pp. *El Clérigo malvado* de Alianza Editorial y *El Sepulcro* de Júcar.

Características: Este cuento y el anterior centran sus relatos en la ciudad de los rascacielos, donde vivía entonces: “*Mi traslado a Nueva York había sido una equivocación porque al buscar el prodigio y la inspiración en los laberintos hormigueantes de las calles antiguas... no había encontrado sino una sensación de horror y opresión que amenazaba con dominarme, paralizarme y aniquilarme*”. La descripción de la ciudad, tortuosa y aniquilante, sigue y sigue hasta que en uno de sus paseos el protagonista lo conoce – a él- y se deja conducir por un laberinto de callejuelas hasta una calle empinada que topa con un muro tapizado de hiedra –como la calle parisina de **Erich Zann**-. Allí se encuentra una casa muy antigua cuyo propietario hizo una mala jugada a los indios que vivían en esa región. Ahora desde sus ventanas se puede ver el pasado y los ceremoniales de aquellos indios y las bestias inmundas que sobrevuelan la ciudad, inofensivas mientras mantengan silencio en la habitación, pero el horror incita al protagonista a gritar.



Azathoth, el Sultán del Caos.

- **In the Vault** (*En la cripta*) 1925, 12 pp. *En la cripta* de Alianza Editorial.

Características: En este relato corto “*un tipo desmañado, insensible y primitivo*” llamado Birch está al frente de la funeraria de Peck Valley, un día se queda atrapado en una cripta cuya puerta se cierra con él dentro. Para salir solo se le ocurre apilar los ataúdes de cualquier manera en la oscuridad para llegar hasta el montante de la puerta, cuando se encuentra en lo más alto, la tapa del ataúd se rompe.

- **Cool Air** (*Aire Frío*) 1926, 12 pp. Este cuento aparece por primera vez en la ciudad española de Barcelona, vuelve a aparecer en *El Caso de Charles Dexter Ward* escrito el año siguiente, se le encuentra en el libro *En la cripta* de Alianza Editorial.

Características: Cada vez más pobre, el narrador de este relato acaba en una pensión barata llena de personajes extraños. Uno de ellos es un doctor español, que necesita mantener la habitación con una temperatura muy baja y para ello utiliza amoníaco, un día la máquina de refrigeración se descompone.

- **The Call of Cthulhu**⁸ (*La llamada de Cthulhu*) 1926, 47 pp. *En la cripta* de Alianza Editorial, y *Relatos de los mitos de Cthulhu* de Bruguera.

Características: Tercer relato de los mitos y primero de los grandes textos, considerado por algunos como una versión reescrita de *Dagón* por centrarse en una estatua del Dios primigenio **Cthulhu**, se encuentra dividido en tres partes: en la primera, después de una demoledora introducción: “*Los teósofos comprendieron bien la imponente grandeza del ciclo cósmico en el que nuestro mundo y la raza humana no pasan de ser efímeros acontecimientos...*”, el narrador explica haber heredado de su tío-abuelo una caja que contiene **un pequeño bajorelieve** y diversos escritos, entre los cuales hay un manuscrito que explica el origen de aquella monstruosidad y otro que contiene la historia del *inspector Legrasse*, que constituye la segunda parte del relato. En ésta, el inspector explica la historia de cierta estatuilla de piedra de rasgos repulsivos y grotescos y que se encuentra relacionada con el bajorelieve y con ciertos cultos primitivos en que se practican sacrificios humanos y sobreviven aún en los pantanos de Luisiana. Detenidos e interrogados los participantes de uno de estos ritos orgiásticos, surge la historia de los primigenios: “*Tenían forma, pero carecían de materia. Cuando las estrellas eran favorables, podían trasladarse de un mundo a otro a través de los espacios siderales, pero cuando su posición era desfavorable no podían seguir viviendo*”. Entonces, permanecían encerrados en sus moradas de piedra, en la ciudad de **R'lyeh**, protegidos por el omnipotente Cthulhu en espera de su resurrección. Aunque no podían moverse tenían conciencia a pesar del transcurrir de millones de años de marcha del universo y se comunican con los humanos a través de sus sueños. La gran ciudad de



Nodens, Gran señor del abismo.

⁸ Se pronuncia tluhluh.

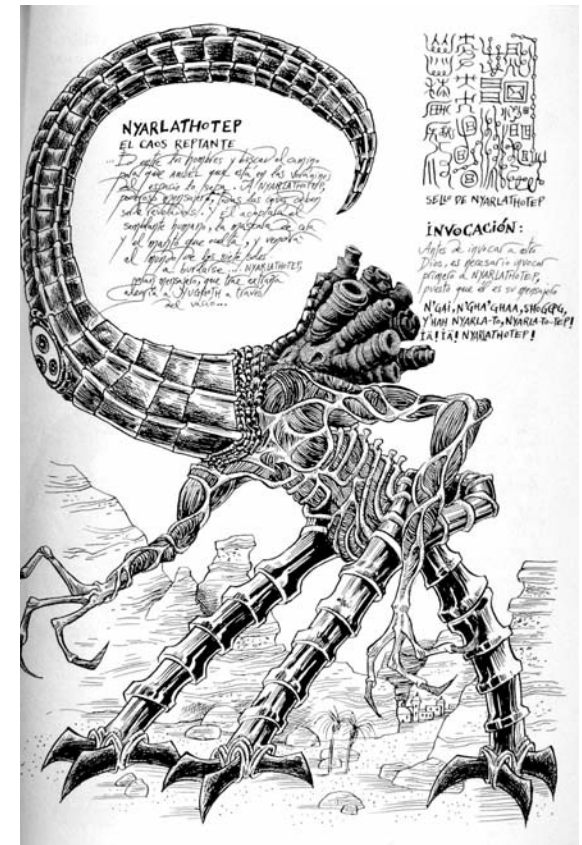
R'lyeh se encuentra bajo el mar, pero cuando las estrellas sean favorables emergerá y sus adoradores ayudarán a la liberación de los primigenios: “Entonces saldrán de las entrañas de la tierra sus negros espíritus, de enmohecida y tenebrosa apariencia”.

Tiempo después, el narrador descubre en casa de uno de sus amigos, un artículo en un viejo periódico en el que se hace referencia a la aparición de un terrorífico ídolo de piedra en manos de un naufrago rescatado por un navío procedente de la Antártida. Viaja entonces a Nueva Zelanda y Australia en busca del marinero, pero solo encuentra su diario y en él, la más atroz de las narraciones, ya que su barco había encontrado en aquellos mares australes la ciudad de R'lyeh, coronada por el monolito en que estaba enterrado el monstruoso Cthulhu. Aquí es donde Lovecraft alcanza toda su grandeza, pasando de la lentitud inicial del relato al paroxismo, de la cercanía de un pequeño bajorelieve a escenarios pasmosos de musgosos bloques de piedra de ingentes proporciones, una puerta imposible cuya abertura produce deformaciones en la geometría conocida, un abismo insondable de oscuridad y horror y la figura de Cthulhu emergiendo del limo, las sombras, el hedor eclipsando la luz, “dos marineros murieron de puro terror en aquel demencial instante” y la huida. Lovecraft se convierte en un escritor de acción capaz de sobrecoger el corazón de sus lectores. Finalmente el marinero como único sobreviviente cuerdo de la expedición, escribe el relato y muere y el narrador lo guarda en la **caja** que contenía el **bajorelieve** que había heredado de su tío.

- **Pickman's Model** (*El modelo de Pickman*) 1926, 20 pp. *El horror de Dunwich* de Alianza Editorial.

Características: Pickman es un pintor cuyos cuadros superan con mucho las abismales escenas macabras de Goya. Expulsado de todas partes por el horror que es capaz de producir con sus obras, un día decide mostrarle al narrador el taller donde trabaja, en un barrio apartado y con un nombre falso. A medida que se adentra en los laberínticos sótanos donde el artista trabaja el anfitrión descubre que el espanto es cada vez mayor y los cuadros más insoportables. Finalmente, en una cavidad rodeada de negrura puede apreciar la más reciente pintura sobre un monstruo aterrador que Pickman ha copiado de un modelo cuyo retrato está todavía colgado de una esquina del cuadro. Se lo guarda y cuando después estudia el origen de aquel horrible dibujo, descubre que “...era una fotografía tomada del natural”.

- **The Silver Key** (*La llave de Plata*) 1926, 14 pp. *Viajes al otro mundo* de Alianza Editorial.



Nyarlathotep, El Caos reptante.



Características: Segundo relato de las aventuras oníricas de **Randolph Carter**. Cuando cumple 30 años, **Randolph Carter** pierde la llave de plata de los sueños, es decir, pierde la capacidad de soñar y se convierte en un hombre adulto que solamente puede añorar la belleza de la que gozaba durante sus sueños y detestar el mundo real. Poco a poco pierde la vergüenza y retorna al mundo de su infancia, encuentra la llave en una caja de roble, en el desván y la coloca a su lado mientras duerme. Esa noche, después de tantos años, reencuentra los paisajes de su infancia, los bosques, los campos y los personajes. Por la mañana, Randolph ha desaparecido, los criados encuentran su coche y una **caja vacía** que contuvo una vez una llave.

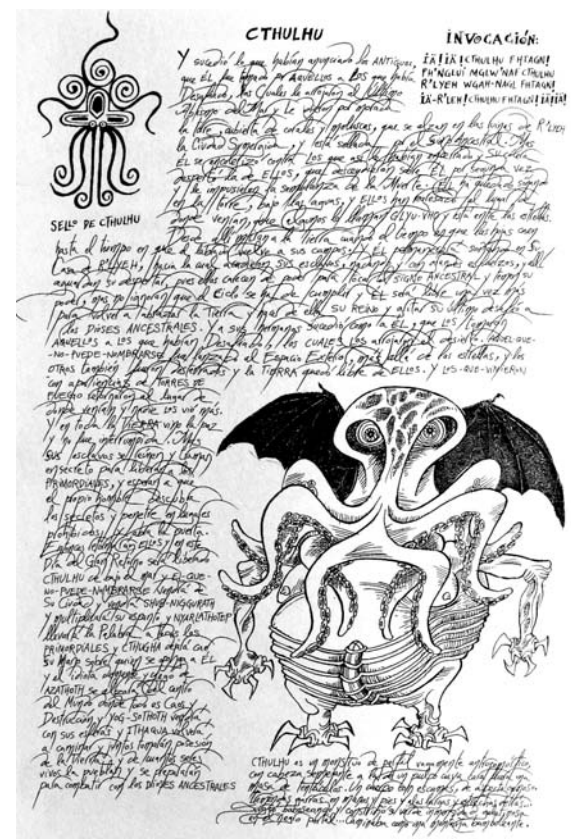
- **The Strange High House in the Mist** (*La extraña casa de la niebla*) 1926, 12 pp. *El Clérigo malvado* de Alianza Editorial y *El Sepulcro* de Júcar.

Características: En este poético relato se muestran algunos de los paisajes de los sueños de su autor. Sobre un elevado acantilado cercano a Kingsport, “*por encima de las nieblas que suben desde el mar para encontrarse con sus hermanas las nubes, henchidas de sueños de húmedos pastos y cavernas de leviatanes*”, se alza una casa inaccesible que Thomas Olney, filósofo, decide visitar. Después de una larga ascensión, descubre que la casa no tiene otra puerta que una abierta hacia el abismo, pero su dueño, un rostro barbudo y afable – algo muy extraño en Lovecraft, para quien la barba volvía horrible cualquier cara- le invita a entrar por una ventana. A partir de aquí, el reino de lo fantástico se adueña de la situación. Por cierto, Olney tiene un único confidente en el pueblo, un “*anciano terrible*” que habla con péndulos de plomo encerrados en botellas.

- **The Dream-Quest of Unknown Kadath** (*En busca de la ciudad del sol poniente o La búsqueda soñada de la oculta Kadath*), 1927, 150 pp. *Viajes al otro mundo* de Alianza Editorial.

Características: Se trata del último relato del ciclo de aventuras oníricas de **Randolph Carter**, publicada once años después de su muerte, aunque el autor trabajó largo tiempo en ella y nunca la dio por terminada (fue el trabajo de su vida). En ella describe un viaje onírico a lugares maravillosos que el autor imaginaba en las horas previas al sueño y remodelaba según sus anhelos. Tiene todas las características de una obra de **Tolkien**, salvo que además de carecer de todos sus valores morales todo transcurre demasiado deprisa. Los escenarios, maravillosamente imaginados son atravesados a la velocidad del vértigo.

En esta historia, **Randolph Carter** decide viajar a la ciudad soñada de **Kadath** sin preocuparse de que en los abismos le espere el sultán de los demonios, **Azathoth** “El

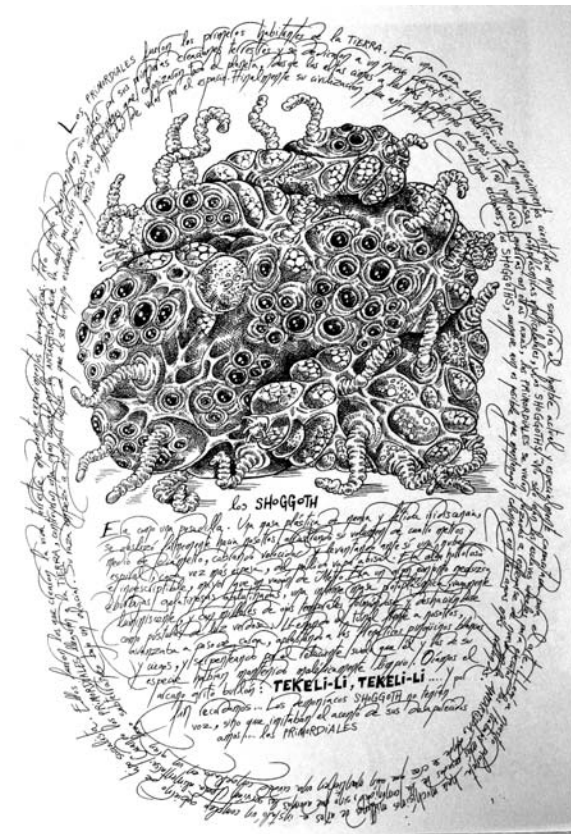


Cthulu.



que roe hambriento en cámaras oscuras, más allá de los tiempos, entre los fúnebres redobles de unos tambores de locura y el agudo y monótono gemido de unas flautas execrables, a cuyas percusiones y silbidos danzan lentos y pesados los dioses finales, ciegos, mudos, tenebrosos, estúpidos y los dioses otros, cuyo espíritu emisario es **Nyarlatheotep**, el caos reptante.” Carter atraviesa el pórtico del sueño profundo y entra en el bosque encantado, donde los **zoogs**, amigos suyos le recomiendan llegar hasta **Ulthar**, la ciudad de los gatos. Allí, el patriarca **Atal** (que había aparecido en *Los otros dioses*) le recomienda ir a ver una imagen esculpida en la sólida roca del monte Ngranek, que le indicará el aspecto de los habitantes cercanos a **Kadath**, la ciudad que está buscando. Para llegar a Ngranek primero viaja con una caravana de mercaderes a **Dylath-Leen**, donde se embarca en una galera llena de seres semihumanos que sirven a unas “entidades lunares con forma de sapo”, ahí descubre que ha sido secuestrado, víctima de un engaño. En el largo viaje, llegan al fin de los mares, cruzando por los lugares que ya se soñaron en el relato *La nave blanca* y por fin, vuelan hacia la luna para conducirlo a la presencia de **Nyarlatheotep**. Atrapado, llama en auxilio a sus amigos los gatos que desde los tejados de **Ulthar** acuden a la Luna para liberarlo y devolverlo a la tierra, en este caso, la tierra de los sueños.

Embarca nuevamente en un navío normal y consigue llegar ante la imagen tallada en la roca. Mientras descansa en un paisaje abismal muy bien descrito, es capturado por las descarnadas alimañas de la noche que se lo llevan al interior e de la tierra y lo dejan como alimento de los enormes **dholes**. Afortunadamente, en las montañas vecinas, viven los gules (**ghoules**), cadáveres que devoran otros cadáveres, vampiros que son amigos de Carter desde que **Pickman** se convirtió en uno de ellos y le ayudan a escapar a través del país de los gugos y de los lívidos, subiendo por una escalera de piedra hasta la superficie de la tierra. Después de una serie de acontecimientos y de atravesar las perfumadas junglas de **Kled**, protegidas por los hechizos de los dioses arquetípicos llega a **Celephais**, donde se entera de que debe ir a la ciudad de ónice de **Inquanok**. Desde **Inquanok**, Carter emprende un viaje hacia la meseta de **Leng**, pero cuando está en las montañas que la rodean es atrapado por los voladores **shantaks**, que tienen cabeza de caballo y son más grandes que un elefante. Estos lo llevan volando a un monasterio prehistórico y remoto. Allí se enfrenta al gran sacerdote con el que se comunica a través de una flauta, consigue escapar y volver a las profundidades de la tierra. Ayudado por los gules y las descarnadas alimañas de la noche emprende nuevamente la búsqueda de **Kadath**. Después de una cruenta batalla con los sapos lunares, se ve arrastrado por un torbellino a la morada de **Nyarlatheotep**, que lo envía a la ciudad del sol poniente a convencer a los dioses de que vuelvan a su morada en **Kadath**, pero le aconseja no dejarse engañar por la música que escuchará por el camino.



Los Shoggoth.

Carter emprende el viaje con una de las alimañas de la noche y cuando escucha la música es atraído a abismos infinitos, engañado por el caos reptante. Entonces, Carter se despierta en la ciudad soñada, la Providence de Nueva Inglaterra que reúne todas las maravillas que necesita para sentirse como en casa. (Como puede apreciarse mezcla numerosos elementos -personajes, lugares, criaturas- de otros relatos).

- **The case of Charles Dexter Ward** (*El caso de Charles Dexter Ward*) 1927, 150 pp. En el libro del mismo nombre de Barral Editores.

Características: Cuarto relato de los mitos en el que se realiza una reconstrucción de una vida dedicada a la investigación de fenómenos inaccesibles al común de las personas. **Charles Dexter** desaparece de la clínica mental en la que estaba recluso, por lo que su padre y su médico, el doctor **Willet** comienzan la investigación. **Charles** había sido un niño precoz, amante de dar solitarios paseos, ratón de biblioteca, enamorado de las antigüedades y la genealogía en cuanto descubrió que entre sus antepasados se encontraba el horrible y enigmático **Joseph Curwen** se dedicó a investigarlo. Se cree que **Curwen** fue asesinado por sus vecinos, odiado por las prácticas extrañas que realizaba en su granja, los gritos, ruidos y extrañas mercancías que compraba - incluidos cargamentos de momias procedentes de Barcelona-, además de que parecía no envejecer nunca.

Muchos años después, **Charles**, que había seguido sus pasos, formaba parte de un grupo de nigromantes que había encontrado la forma de vivir para siempre y entrar en contacto con los habitantes más antiguos del planeta, los *primigenios*. Para ello, saqueaban tumbas de todas las épocas, principalmente las de los hombres más eminentes de la historia y utilizaban ciertas sales esenciales, extraídas de las fórmulas de Borellus “*capaces de reavivar la conciencia de un ser muerto hace mucho tiempo*”.

La investigación que realizan el *padre de Charles* y el *doctor Willet* es un viaje de horror en el que se reúnen todos los trucos del género: volúmenes y manuscritos prohibidos cuyo contenido puede enloquecer, saqueos de cadáveres, retratos que siguen con la mirada, sótanos interminables recorridos con linternas que se apagan, seres monstruosos en profundas cavidades, horrores del pasado que se manifiestan por conjuros equivocados. En el centro de todo esto, el demoníaco **Curwen** ocupa el cuerpo de **Charles** para continuar vivo, saquea tumbas, conjura monstruos y hace sacrificios en honor de sus deidades. Afortunadamente, el doctor **Willet** extrae del laboratorio de **Charles** un conjuro que puede devolver al demonio a los infiernos de los que proviene y transformar su cuerpo en polvo centenario, el relato es una auténtica pesadilla.



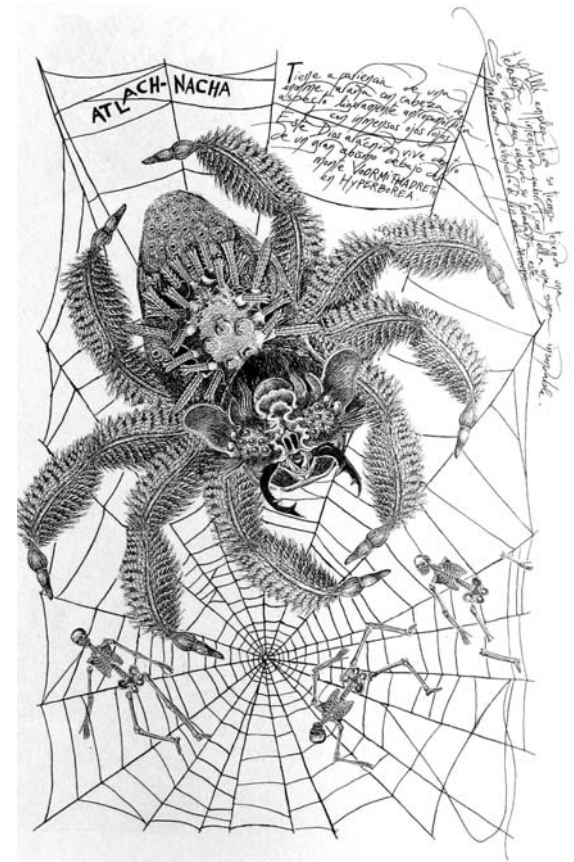
Voormis.

- **The colour out of space** (*El color que cayó del cielo o el color surgido del espacio*) 1927, 45 pp. *El color que cayó del cielo* de Minotauro y *En la cripta* de Alianza Editorial.

Características: Quinto relato de los mitos y segundo de los grandes textos. Cuenta la historia de un lugar maldito situado al oeste de **Arkham** que cuenta con algunos rincones montañosos vírgenes y de una frondosidad infranqueable. Ahí aparece una parcela desnuda de toda vegetación, el “*erial maldito*” que el narrador descubre mientras traza los planos de un nuevo pantano. Se encuentra a un anciano que le explicará lo que sucedido alrededor de 1880: al parecer un meteorito que tenía una extraña luminiscencia cayó muy cerca de una granja en ese lugar. Los expertos investigaron la piedra sin resultados, hasta su desaparición a causa de una violenta tormenta. Los *Nahum*, propietarios de la granja siguieron bebiendo del agua del pozo, que había adquirido la luz y los colores de la piedra y sus consecuencias comenzaron a ser evidentes muy pronto. Todo lo que estaba en los alrededores y se nutría de esa agua del pozo y subterránea comenzó a deformarse y morir mientras tomaba un extraño resplandor de colores nunca antes apreciados. El anciano que le cuenta la historia fue quien descubrió que toda la familia había muerto y llevó a la casa a tres agentes, un forense, un médico y un veterinario que se instalaron esa noche en lo que quedaba de la casa. El autor describe con todo cuidado los procesos en esta obra de detalles insospechados.

- **The Dunwich Horror** (*El horror de Dunwich*) 1928, 65 pp. En el libro del mismo nombre de Alianza Editorial.

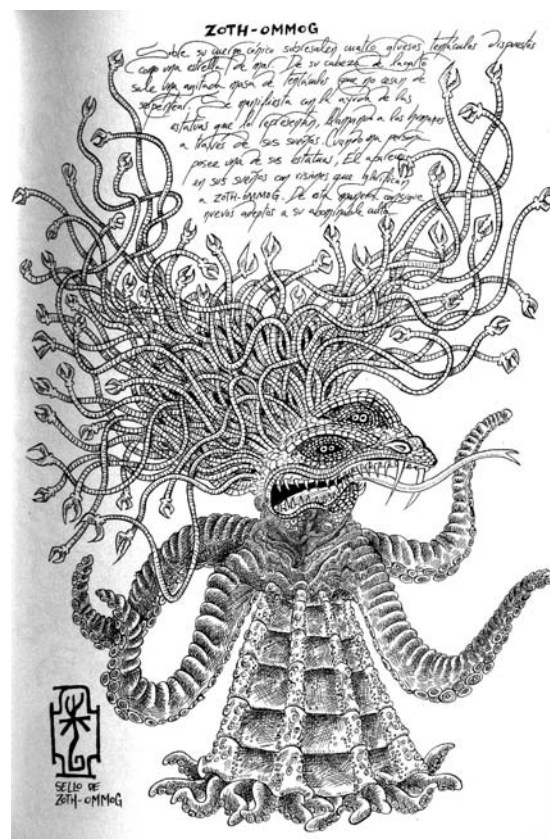
Características: Sexto relato de los mitos y tercero de los grandes textos. Comienza con las palabras del escritor británico Charles Lamb: “*las górgonas, las hidras y las quimeras... pueden reproducirse en el cerebro de las mentes supersticiosas... pero ya estaban ahí mucho antes... los arquetipos están dentro de nosotros y son eternos...*” A continuación se inicia la historia que nos conduce hacia el interior de Nueva Inglaterra, a regiones apartadas, agrestes, boscosas, donde habitan individuos degradados que no tienen contacto con la civilización. En una de sus granjas, una mujer albina da a luz a un niño, *Wilbur Whateley* y su hermano, una entidad misteriosa, ambos de padre desconocido. Diez años más tarde, el muchacho que ya cuenta con dos metros de altura y el aspecto de un hombre y su hermano invisible caben apenas en el granero de la casa. Al morir su abuelo, la madre y *Wilbur* comienzan a tener problemas con el hermano al que nadie ha visto aún. *Wilbur* consulta y lee todos los libros prohibidos que hay en su casa, pero a su ejemplar del ***Necronomicón*** le faltan páginas esenciales. Viaja a la **Universidad de Miskatonic** y encuentra las partes que le faltaban a su abominable libro: “*Tampoco debe pensarse que el hombre es el más antiguo y último de los dueños de la tierra (...)* **Yog-Sothoth** es la puerta. *Yog-Sothoth* es la



Atlach-Nacha.

llave y el guardián de la puerta (...) El sabe por dónde entraron los ancianos en el pasado y por dónde volverán a hacerlo cuando llegue la ocasión. Los hombres perciben a veces su presencia, por el olor que despiden, pero ningún ser humano ve su semblante, salvo únicamente a través de las facciones de los hombres engendrados por ellos, y son de las más diversas especies..."

Como no puede llevarse el libro, *Wilbur* vuelve a buscarlos por la fuerza y es asesinado por el perro guardián de la biblioteca. Sin nadie que lo alimente y contenga, el monstruo escapa de la granja dejando sus huellas gigantescas por todos lados, mientras se organizan expediciones para cazarlo y se producen los primeros muertos. El doctor *Armitage*, bibliotecario de la Universidad de Miskatonic descubre un manuscrito de *Wilbur* en la granja y lo descifra a partir de sus propios libros prohibidos, la *Poligraphia* de **Tritemio**, el *De furtivis fiterarum notis* de **Giambatista Porta**, el *Traité des chiffres* de **Vigenere**, el *Cryptomenysis patefacta* de **Falconer**, entre otros. De este manuscrito obtiene los ritos que devolverán al monstruo al espacio profundo y deduce que *Wilbur* pretendía utilizarlo para arrasar el planeta. Acompañado de dos ayudantes, sube a una montaña cercana a su refugio y empieza las invocaciones, por un momento, el ser se hace visible. "Es mayor que un establo... todo hecho de cuerdas retorcidas... tiene una forma parecida a un huevo de gallina... pero enorme, con decenas de patas... como grandes toneles medio cerrados que se echaran a rodar (...) tiene infinidad de enormes ojos saltones... diez o veinte bocas que le salen por todos lados, grandes bocas de chimenea y no paran de moverse...", y por encima de todo, un rostro semihumano que es igual al rostro de *Wilbur*. El monstruo es nada menos que su hermano gemelo y también el hijo que más se parecía a su padre, *Yog-Sothoth*, uno de los dioses más terribles entre los primigenios.



Zoth-Ommog.

- **The Whisperer in the darkness** (*El susurrador en la oscuridad*) 1930, 90 pp. *El Horror de Dunwich* de Alianza Editorial.

Características: Séptimo de los mitos y cuarto de los grandes textos. A partir de la polémica surgida después de unas inundaciones en el interior de Nueva Inglaterra, relacionadas con unos cadáveres monstruosos arrastrados por las aguas, el narrador, un profesor de la **Universidad de Miskatonic** recibe una carta de un habitante de aquellas regiones, *Henry W. Akeley* le asegura que posee una piedra negra que procede de otro mundo y una grabación de los extraños seres que habitan aquellos bosques y si no fuera por sus perros policías que lo protegen en su apartada vivienda ya le habrían dado muerte. En el intercambio de cartas que continúa, se puede advertir un empeoramiento de la situación, ya que *Akeley* está cada vez más acosado por esos seres que practican ritos endemoniados con ayuda de algunos de sus vecinos. De pronto, en la última carta todo

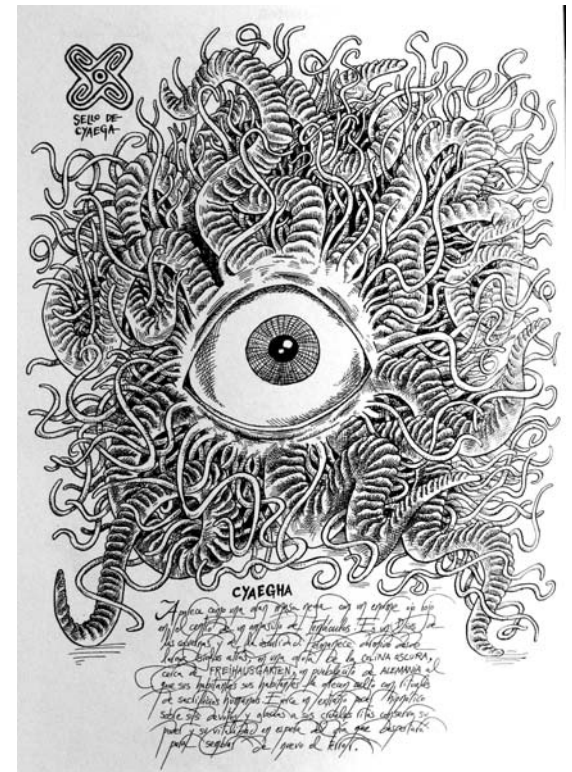


cambia, aquellas criaturas procedentes del exterior, capaces de volar a través del éter del espacio con sus rudimentarias alas, se han hecho sus amigas y le piden que les entregue todas las cartas, la grabación, las fotos y todo lo que le había enviado *Akeley* que demuestre su existencia. El profesor decide creer en su buena fe y se embarca en un viaje que terminará espantosamente, pues la persona que le susurra desde la oscuridad con el rostro de su amigo ya no es aquel valiente luchador que los mantenía a raya. Desde aquel momento, el aspecto más interesante de la historia son los extraordinarios descubrimientos del profesor, que deduce enseguida que aquellos seres que acosaban a *Akeley* eran los “hongos vivos de *Yuggoth*”, procedentes del noveno planeta del sistema solar, más allá de Neptuno, y se lanza a descripciones asombrosas. “En *Yuggoth* hay inmensas ciudades... interminables hileras de torres construídas en terrazas de piedra negra” En ese momento, apenas hay luz, solo la puntual del lejano sol. Se trata de un mundo de “jardines fungiformes y ciudades sin ventanas” Esos seres ya estaban aquí antes de que acabara el periodo de *Cthulhu* y permanecen ocultos “en los grandes mundos de misteriosa vida que hay bajo nosotros: el azulado *K'u-yan*, el rojizo *Yoth*, el negro y tenebroso *N'kai*. De *N'kai* vino el terrible *Tsathoggua*, la amorfa y repelente deidad que se menciona en los manuscritos *pnakóticos*, en el *Necronomicon* y en el *Commorium* conservado por *Klarkash-Ton*, sumo sacerdote de los atlantes.

De este relato procede una fascinante idea totalmente de ciencia ficción: como Lovecraft era consciente de que los seres humanos no podrían nunca viajar más allá de la tierra con su propio y débil cuerpo, propone extraer el cerebro, conectarlo a una máquina capaz de proporcionarle vida, oído, habla y enviarlo a través del espacio envasado al vacío en un cilindro hecho con materiales de *Yuggoth*.

- **At the Mountains of Madness** (*En las montañas de la locura*) 1931, 150 pp. *En las montañas de la locura* de Alianza Editorial.

Características: Octavo relato de los mitos y quinto de los grandes textos, es el mejor relato de este autor, ya que añade a la magia de lo desconocido el *tempo* necesario para disfrutar de la narración. “Me veo obligado a hablar, porque los hombres de ciencia se han negado a seguir mi consejo”. Su consejo es que no vayan a la Antártida en busca de los restos de una civilización que se acaba de descubrir ya que pueden despertar un horror dormido desde hace demasiado tiempo y que puede acabar con la humanidad. El autor se limita a relatar la cuidadosa preparación de la expedición y los sucesivos acontecimientos que llevan a descubrir una monstruosa cordillera desconocida, en cuyas primeras estribaciones aparecen los restos enterrados en hielo de seres horribles, minuciosamente descritos, un adelanto de lo que encontrarán después. Esos descubrimientos significarían para la



Cyaegha.

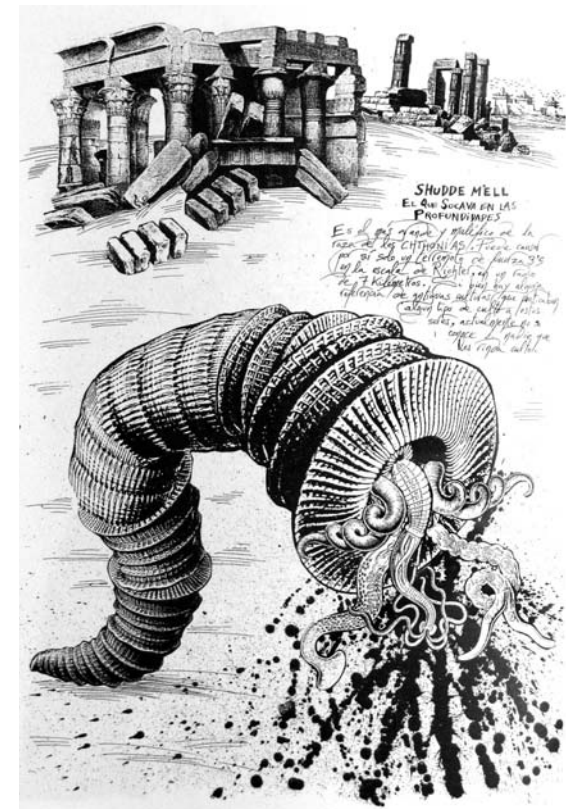


biología lo que Einstein para las matemáticas y la ciencia, “Su condición recuerda a ciertos monstruos de los mitos primigenios, especialmente a los primordiales del **Necronomicón**”.

El autor describe minuciosamente los descubrimientos como si su relato se dirigiera a biólogos o geólogos, de forma apasionada como si se encontrara frente a ellos: ciudades subterráneas y frisos interminables de civilizaciones perdidas que casi se pueden palpar, túneles estrechos y oscuros cubiertos de hielo que permiten presagiar lo que se encuentra detrás de la cordillera. Las montañas de la locura encierran un secreto que va mucho más allá de lo que **Tolkien** pudo imaginar en Mordor.

- **The Shadow over Innsmouth** (*La sombra sobre Innsmouth*) 1931, 75 pp. *Los mitos de Cthulhu* de Alianza Editorial.

Características: Noveno relato de los mitos y sexto de los grandes textos. Lovecraft emplea en este relato su gran capacidad de describir para crear la atmósfera adecuada. Se narra un hecho reciente ocurrido en *Innsmouth*, ciudad de la costa de Nueva Inglaterra que no aparece en los mapas. Ubicada entre *Newburyport* y *Arkham*, Innsmouth despierta la curiosidad del protagonista que decide visitarlo tras averiguar su historia: fundado en 1643, célebre por sus astilleros, padeció una epidemia en 1846 y entró en decadencia, actualmente sus trescientos o cuatrocientos habitantes son deformes en su mayoría y no viven muchos años, además de que rehuyen a los extraños, los rumores hablan de la práctica del un culto satánico practicado por la “*Orden Esotérica de Dagón*” y la mayor parte de este pueblo aparece en ruinas y abandonado. El primer ser vivo que encuentra el protagonista lo lleva al borde del desmayo pero se resiste y se instala en la única fonda, Gilman House. Le recomiendan no acercarse a ciertas zonas donde muy pronto descubre que se practican ritos extraños. Los adultos se vuelven deformes y dejan de aparecer en público a partir de cierta edad. Un anciano le cuenta la historia que está buscando: todo tiene su origen en el arrecife del diablo, un islote en el que se practicaban sacrificios humanos a divinidades monstruosas provenientes del fondo del océano con las que podían unirse y procrear. Poco a poco el narrador descubre la verdad: los descendientes de esos seres viven encerrados en sus casas esperando su transformación para unirse con ellos en el mar, practicando mientras tanto sacrificios humanos, sobre todo con los forasteros. Por la noche el narrador es perseguido por hordas de monstruos y escapa de milagro, en un momento dado los ve: “*¿Es posible que sobre este planeta se hayan engendrado tales abominaciones, y que unos ojos humanos hayan visto en carne y hueso lo que hasta ahora pertenecía solamente al reino de la pesadilla y la locura?*” Finalmente, huye del pueblo y denuncia los hechos a las autoridades.



Shude M'ell, el que socava en las profundidades.



-**The Dreams in the witch house** (*Los sueños de la casa de la bruja*) 1932, 45 pp. *En las montañas de la locura* de Alianza Editorial.

Características: Décimo relato de los mitos y séptimo de los grandes textos. Este cuento está muy relacionado con las teorías de Einstein porque el protagonista, Walter Gilman, es un estudiante de **Arkham** que después de leer al físico alemán, a Heisenberg y a Planck con sus recientes descubrimientos de la teoría cuántica, junto con el **Necronomicón** y otro par de libros prohibidos, descubre que es posible viajar a través del espacio - tiempo entrando a la cuarta dimensión. El problema es que fascinado por las antiguas leyendas, alquila una buhardilla de una vieja casa donde una bruja realizó sus hechicerías muchos años antes y al poco tiempo comenzó a tener sueños sobre viajes a otros mundos a través de las líneas y figuras geométricas que son objeto de su estudio. **Keziah**, la bruja y una rata con rostro humano denominada *Brown Jenkin* lo acompañan en sus expediciones a esos horribles y lejanos escenarios poblados de monstruos. No tardará mucho en ser visitado por esas criaturas en el mundo real.

- **The Thing in the doorstep** (*El ser en el umbral o la cosa en el umbral*) 1932, 45 pp. *En la cripta* de Alianza Editorial.

Características: Onceavo relato de los mitos. El narrador inicia diciendo: “*Es cierto que he atravesado con seis balas la cabeza de mi mejor amigo, pero dicho esto, confío en poder demostrar que no se me puede acusar de asesinato*”. Su amigo, *Edward Derby*, se había casado con una de las pocas protagonistas femeninas de este autor, **Asenath Wayne**. *Derby* tuvo una infancia y juventud envidiables: viajes a Europa con sus padres, licenciado en lengua por la **Universidad de Miskatonic**, lector de libros prohibidos como el *Libro de Eibon* y el **Necronomicón**, poeta y autor de relatos conocidos, un escritor demasiado libresco y con escasas relaciones sociales, soltero hasta los treinta y ocho años que una vez casado con *Asenath* comienza su decadencia. Su amigo describe cómo es que aquella bruja se apodera de él, ansiosa por arrancarle su virilidad hasta la muerte, hasta que *Derby* no tiene más remedio que matarla y aún así, su espíritu toma posesión de su cuerpo... lo que sigue es de tal horror y tan sorprendente que no se puede desvelar aquí ese secreto.

- **The Shadow out of time** (*En la noche de los tiempos, La sombra fuera del tiempo o En el abismo del tiempo*) 1934, 80 pp. *Los mitos de Cthulhu* de Alianza Editorial.

Características: Doceavo relato de los mitos y octavo de los grandes textos. En este fascinante relato que entra de lleno a la ciencia ficción, el autor muestra ingenuamente muchas de sus ideas y en las primeras líneas duda de la realidad de sus visiones: “*Si no he sido víctima de una alucinación, la humanidad debería estar dispuesta a aceptar un nuevo*



Tsathogqua.

enfoque científico del cosmos y del lugar que corresponde al hombre en el loco torbellino del tiempo”.

Un profesor de la **Universidad de Miskatonic**, **Nathaniel Wingate Peaslee**, se ve de pronto invadido por una extraña entidad que le hace perder la noción de sí mismo. Durante cinco años su cuerpo es habitado por otro individuo que así como llegó un día se fue dejándolo sin noción de que en aquellos años había hecho cosas increíbles, como recorrer los rincones más remotos del universo y leer todos los libros prohibidos con una capacidad de aprendizaje asombrosa. Pese a haber recuperado su personalidad, *Wingate* es abandonado por su esposa y solo uno de sus hijos permanece junto a él. El profesor recurre a Einstein para apoyar sus propias tesis de que el tiempo es relativo, recupera su cátedra y comienza a tener sueños sobre lo que hizo y vio durante esos años. Descubre que mientras un individuo ocupaba su cuerpo, él ocupaba el suyo en otro lugar. Las visiones lo llevan a la tierra a los inicios del Mesozoico, hace ciento cincuenta millones de años, en aquella época habitaba el planeta una raza muy evolucionada cuya tecnología permitía a los individuos viajar en el tiempo y sustituir a otras personas durante una temporada, a cambio de ceder su propio cuerpo. *Wingate* descubre a través de sus ojos ciudades asombrosas, jardines maravillosos, todas clases de especies animales y se descubre en un espejo “un enorme cono rugoso de unos cuatro metros de altura, con la cabeza y demás órganos situados en el extremo de unos tentáculos retráctiles que nacen del extremo superior del cono”. Habitando en el cuerpo de uno de los miembros de la gran raza del **Yith**, averigua muchas cosas, entre otras que puede viajar a todas las épocas y que el hombre será sustituido por una raza de escarabajos.

De la gran raza dice: “La riqueza se distribuía racionalmente. El poder ejecutivo lo detentaba una pequeña junta de gobierno elegida mediante votación por los ciudadanos capaces de superar ciertas pruebas psicológicas y culturales”. Lovecraft propone un “socialismo ligeramente fascista” para impedir que la democracia caiga en el gobierno de una mayoría no preparada. Cuando la gran raza de **Yith** llegó a la tierra, esta se encontraba dominada por unas entidades perversas, parecidas a los pólipos, que habían venido del espacio profundo hace seiscientos millones de años, carecían de vista y eran parcialmente materiales, poseían prodigiosas ciudades de basalto sin ventanas y devoraban a todos los seres vivos que se encontraban –los *primigenios* de *En las montañas de la locura*-. Los **Yith** los encerraron en profundas cavernas bajo la tierra y los relegaron al fondo del mar, pero con el tiempo se volvieron cada vez más poderosos. Aunque no consta en esta historia, sabemos que la marcha de los *Yiths* propició la rebelión de los *primigenios* contra sus creadores, los



Chaugnar-Faugn.



arquetípicos y su desaparición de la superficie de la tierra. *Lovecraft esboza en esta obra parte de su mitología vista en forma parcial.*

Mientras recuerda todo esto, *Wingate* recibe noticias de que en el gran desierto Australiano se han encontrado restos de lo que parece haber sido una gran civilización subterránea y no duda en emprender el viaje e iniciar las excavaciones. A partir de aquí se presenta una visión aumentada de *La ciudad sin nombre*: galerías subterráneas, estrechas criptas, la escasa luz de una linterna, relieves increíbles, ruidos extraños, vientos huracanados, un libro que es preciso obtener a toda costa. La ciudad que se había manifestado en sus visiones se presenta ante él en ruinas y de pronto, un silbido y el terror, la huida desde las profundidades, perseguido por un horror insuperable que le sume en negros abismos y le hace perder las pruebas que llevaba consigo para demostrar al mundo sus descubrimientos, sepultados para siempre.

- **The Haunter of the dark** (*El morador de las tinieblas o El que acecha en la oscuridad*) 1935, 28 pp. *Los mitos de Cthulhu* de Alianza Editorial y *Relatos de los mitos de Cthulhu* de Bruguera.

Características: Treceavo relato de los mitos y último de Lovecraft. En esta fascinante historia dedicada a **Robert Bloch** como contestación a su relato *El vampiro estelar*, el protagonista alquila “*el piso superior de una venerable residencia*” desde cuya ventana principal se domina la ciudad de **Providence**. *Robert* no tarda en sentirse atraído por una iglesia abandonada que destaca por encima de todos los edificios, en el barrio de Federal Hill y un buen día decide visitarla. Allí se entera de su espantosa historia y pese a ello decide entrar. Además de encontrar los libros prohibidos despierta a un demonio infernal que no tolera ninguna clase de luz. Las imágenes de todos los vecinos rodeando la iglesia con velas encendidas durante los apagones provocados por las tormentas pertenecen a la antología del terror.

Una vez revisada la bibliografía del autor, será necesario caracterizar la obra en específico que ocupa el interés principal de este trabajo.



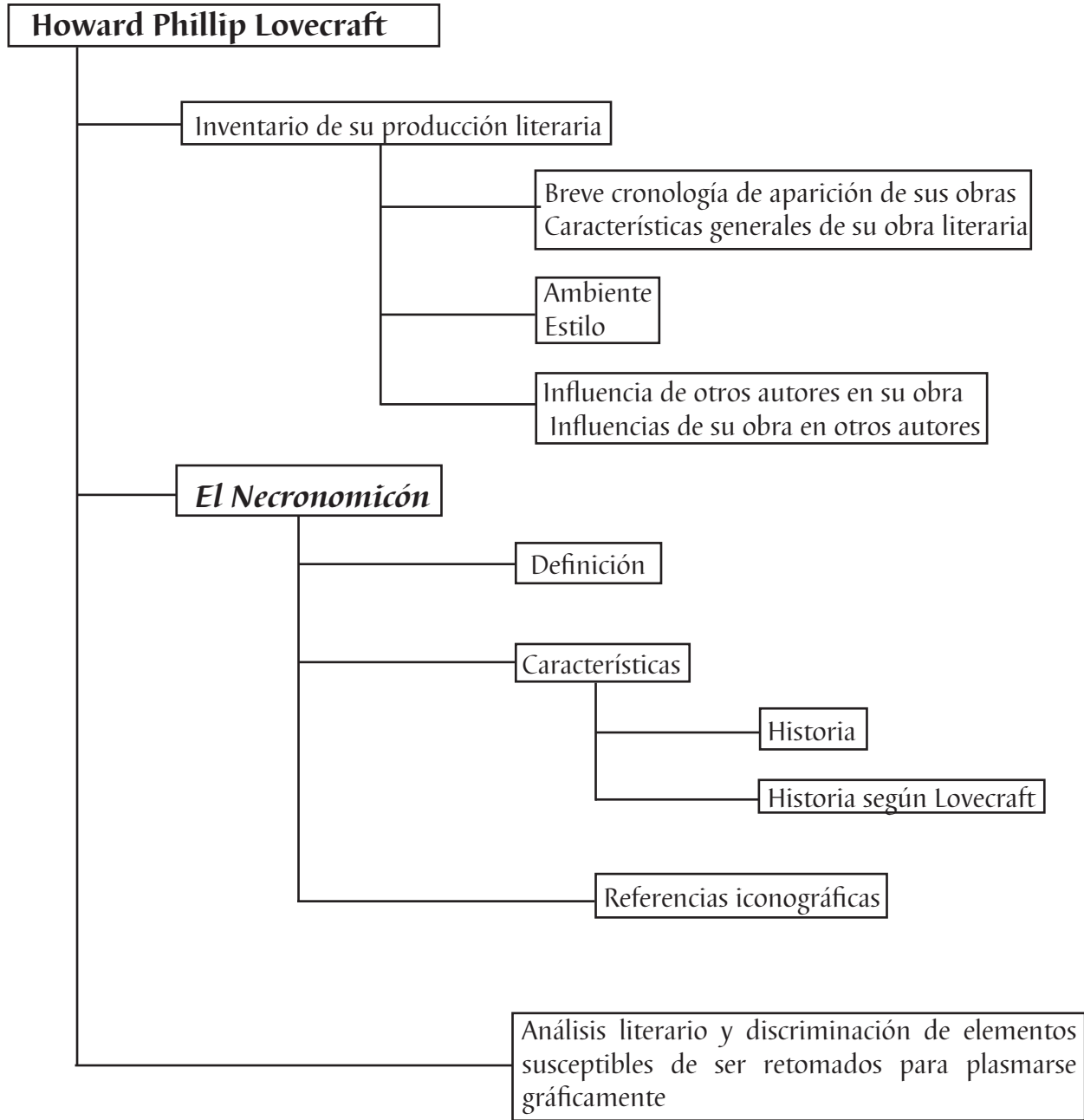
Dagón y su Madre Hydra.



Capitulo



ESQUEMA DE CONTENIDOS



INTRODUCCIÓN

En el Capítulo anterior se realizó una descripción biográfica del autor y una revisión general de su producción literaria, a continuación, se procederá a ubicarla en el contexto histórico por medio de una breve cronología histórica. Posteriormente se detallarán los aspectos referentes a la obra, enfatizando los detalles que pudieran haber influido de forma importante en su desarrollo, como el ambiente que rodeaba al autor y en el cual se inspiró para retomarlo pero sobre todo para crear a partir de él una forma de percibir distinta y de crear sobre esa base de la realidad un mundo de ficción propio. Se revisan las influencias literarias y ambientales del autor para tratar de conocer la mayor cantidad y calidad de detalles que ayudaron a crear su estilo literario, el cual es brevemente descrito y seguidamente se comentan algunas de las influencias literarias y temáticas que a su vez, los relatos de Lovecraft han tenido en la obra de algunos otros autores de literatura y otros géneros. A continuación, se revisan los aspectos específicos que describen la obra en la que se interesa este trabajo: El *Necronomicón*, realizando una descripción general. Finalmente se establecen algunas referencias provenientes de sus obras que sirvieron de inspiración para crear la propuesta gráfica de esta tesis.

6. BREVE CRONOLOGÍA HISTÓRICA

1889 Se celebra la boda de Winfield Scott Lovecraft y Susan Phillips en Providence, Rhode Island. El matrimonio se instala en Darchester, cerca de Boston. Estalla la guerra de los Boers en Sudáfrica, en la que participó como fusilero Lord Dunsany, se funda el Moulin Rouge en París.

1890 El 20 de agosto, nace Howard Phillips Lovecraft, en el 454 de Angell Street, en casa de los padres de Susan. El impresionismo triunfa en París, la era victoriana está en pleno apogeo en Inglaterra, se publica en Francia la primera revista cuyo contenido es la ficción y crítica literaria. Se produce la masacre de Wounded Knee contra los indios.

1893 El padre de Lovecraft sufre un acceso de locura y es internado en el Butler Hospital, de donde no saldrá nunca. Susan y su hijo se instalan en casa del abuelo. Frank Lloyd Wright diseña la Casa Winslow sobre una cascada, el Art Nouveau inicia en Bélgica, Gandhi comienza su primera campaña de no violencia contra el racismo en Sudáfrica.

1895 Lovecraft lee *Las mil y una noches* y sueña con ser musulmán, se hace llamar Abdul Alhazred, a quien más tarde atribuirá en sus obras la autoría del *Necronomicón*. Rudyard Kipling escribe el *Libro de la Selva*, Oscar Wilde estrena *La importancia de llamarse*



Ernesto, Röntgen descubre en Alemania los rayos X, Gillette inventa el rastrillo de afeitarse, Lumiere realiza la primera proyección cinematográfica.

1896 Muere su abuela y escribe su primer cuento: *La botellita de cristal*. Henri Becquerel descubre la radiactividad. Se producen los primeros juegos Olímpicos modernos en Atenas. William Randolph Hearst publica el primer semanario a color como suplemento de un diario. Marconi descubre la radio.

1897 escribe su primer poema a los siete años, *El poema de Ulises* inspirado en el héroe griego. Ronald Ross descubre que el mosquito anopheles causa la malaria, Thompson establece la existencia de los electrones.

1898 Muere su padre. Escribe *La Caverna secreta*, comienza a asistir a la escuela en Slater Ave. en la que solo permanece un año a causa de su estado de salud delicado. E.E.U.U. declara la guerra a España para apropiarse de Cuba, Pavlov descubre el reflejo condicionado, los esposos Curie descubren el Polonio y el Radio.

1899 Edita su primer periódico casero *La Gaceta Científica*, del que llega a hacer una treintena de números con un tiraje de cinco ejemplares cada uno. Escribe *El misterio del cementerio* y desde entonces no deja de escribir relatos y ensayos como aficionado. Freud publica *La interpretación de los sueños*, Bayer desarrolla la aspirina.

1903 Su madre le obsequia un telescopio, escribe *Rhode Island of Astronomy*, con una tirada de 25 ejemplares. Se inaugura la Presa de Assuán en el Nilo. Mueren Gauguin y Pissarro, el modernismo florece en Barcelona.

1904 Muere su abuelo y los negocios empeoran, venden la mansión familiar y se mudan al 598 de Angell Street

1908 Abandona los estudios en la escuela secundaria de Hope Street debido a su estado de nervios. Escribe *El Alquimista*, considerado su primer relato serio. Hasta 1913 se dedica a la lectura y su formación casi sin salir de casa, en sus escritos se percibe un profundo racismo. Sale a la venta el Ford T, primer automóvil para venta masiva en EEUU, muere Rimski-Korsakov. Pu Yi es nombrado emperador de China.



1914 Se une a la UAPA, Asociación Unida de Periodistas Aficionados (United Amateurs Press Association) y comienza su carrera de periodista aficionado y su etapa epistolar. Estalla la primera guerra mundial con el asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo. Se inaugura el canal de Panamá, se popularizan Charlie Chaplin y E.R. Burroughs con *Tarzán de los monos*.

1915 Publica una nueva revista *El Conservador (Le Conservative)* en la que su racismo se hace más patente que nunca. Francisco Villa es un fenómeno en México, nace Orson Welles.

1917 Lovecraft intenta entrar al ejército pero su madre consigue que lo declaren inútil total. Escribe *La Tumba y Dagón*. Revolución de febrero en Rusia, Primera huelga revolucionaria en España.

1919 Escribe *Más allá del muro del sueño*, su madre ingresa en el Butler Hospital de donde tampoco saldrá hasta su muerte. Escribe *La Nave Blanca* y otros cuentos.

1920 Es nombrado director de la UAPA, gana algún dinero haciendo correcciones de estilo en escritos de algunos de sus amigos que eran escritores aficionados. Hitler presenta el programa del Partido obrero nacionalsocialista, primera exposición en Berlín del movimiento dadaísta.

1921 En un viaje a Boston conoce a Sonia Greene, muere su madre a la edad de 63 años y sus dos tías se instalan en su casa. Escribe entre otros relatos *La Música de Erich Zann*, una de sus mejores obras, termina *La Ciudad sin nombre*, que inaugura el ciclo de los *Mitos de Cthulhu*. Se estrena *The kid (El Chico)*, primer largometraje de Chaplin, hambre en Rusia e Irlanda se vuelve independiente.

1922 Acaba *Herbert West, Reanimator* y empieza *Azathoth*, visita un cementerio holandés con Sonia y escribe *El Sabueso*, **en el que cita por primera vez el Necronomicon**. Se estrena *Nosferatu* de Murnau y el *Doctor Mabuse* de Fritz Lang, Mussolini entra en Roma con los camisas negras terminando con la democracia italiana.

1923 Primer número de *Weird Tales*, en él colabora con Robert E. Howard y Clark Ashton Smith, escribe *El Ceremonial*, *Las ratas en las paredes* y *Lo innombrable*. Se realiza el primer congreso nazi en Munich, muere la actriz francesa Sarah Bernhardt, hace erupción



el volcán Etna en Sicilia, Alemania se encuentra en quiebra total, muere Pancho Villa, Lenin es presidente de la URSS, ocurre el golpe de estado en España del General Primo de Rivera.

1924 El 3 de marzo se casa con Sonia Greene, en julio busca trabajo desesperadamente, los negocios con Sonia fracasan y debe internarse en una institución por depresión nerviosa. Escribe un único cuento *La casa apartada*, en diciembre Sonia encuentra un empleo en Ohio. Mueren Lenin, Kafka, Joseph Conrad y Anatole France. Olimpiadas en París.

1925 Es el peor año de la vida de Lovecraft ya que se encuentra solo y deprimido en Nueva York, sin embargo, escribe tres relatos y el ensayo *El horror en la literatura*. Hitler reorganiza el partido nazi tras el fracaso de su intento por apoderarse de Berlín el año anterior, se publica *Mein Kampf*, muere el filósofo Rudolf Steiner. Se organiza la primera exposición surrealista en París y se estrena el Acorazado Potemkin en Moscú.

1926 Después de la vuelta de Lovecraft a Providence¹ donde se instala con su tía Lillian en el 10-12 de Barnes Street, cerca de la Universidad Brown, tras su separación de su esposa Sonia, comienza el periodo en que producirá sus mejores obras, algunos autores consideran que estas comprenden entre ocho² y catorce relatos en los que cada palabra cuenta, los mínimos considerados serían: *La llamada de Cthulhu*, *El color caído del cielo*, *El Horror de Dunwich*, *El susurrador de la oscuridad*, *En las montañas de la locura*, *Los sueños de la casa de la bruja*, *La Sombra sobre Insmouth* y *En el abismo del tiempo*. Ese año escribe *La llamada de Cthulhu* y seis relatos más. **En noviembre escribe la historia del Necronomicón**. El Charleston está de moda, mueren Monet y Rilke, Hitler se convierte en líder del partido nacional socialista de Alemania.

1929 Se divorcia de Sonia Greene y amplía el periodo de sus viajes estivales. Muere el creador del primer motor de gasolina, Carl Benz, ocurre la primera entrega de los premios Oscar y la Exposición Internacional en Barcelona, Se produce el crack de la bolsa en Wall Street, Dalí expone por primera vez en París, aparecen Tintín y Popeye, empiezan las emisiones diarias de televisión en Inglaterra.

1931 Termina *En las montañas de la locura*, relato que es rechazado y en verano viaja a Florida. Un terremoto azota Managua, se proclama la República en España, Al Capone entra en Prisión y Japón ocupa Manchuria.

¹ La experiencia de Nueva York, el pasear por los barrios pobres de la ciudad y su convicción de que la vida era espantosa, hizo que se retirara a una casa de campo para escribir relatos de mayor envergadura.

² Es el caso de Michel Houellebecq, de quien se ofrece su selección.

1933 Se instala con su tía Annie en el 66 de College Street, su tía se rompe un tobillo y esto le impide viajar hasta agosto, mes en el que regresa a Quebec. Hitler es designado canciller del Reich en Alemania, Franklin Delano Roosevelt es elegido presidente en EEUU.

1934 Escribe *La Sombra fuera del tiempo*, viaja a casa de Barlow en Florida, tiene los primeros síntomas de cáncer en el intestino, asiste a las conferencias de la Universidad Brown. Paul Dirac y Erwin Heisenberg reciben el Nobel de Física por sus trabajos en mecánica cuántica, Sandino es asesinado en Nicaragua, Noche de los cuchillos largos en Alemania, mueren Madame Curie y Ramón y Cajal.

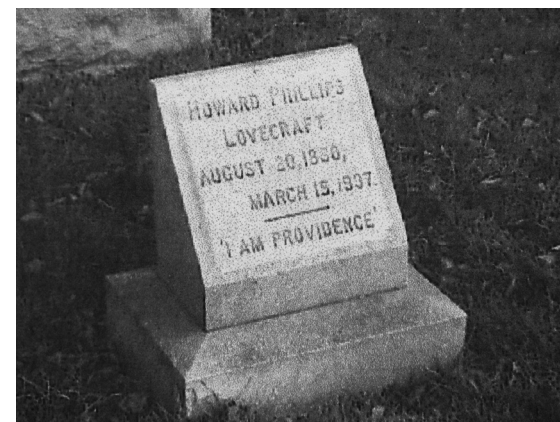
1935 Autoriza a Robert Bloch a utilizarlo como personaje en una de sus historias: *El vampiro estelar* y como respuesta escribe *El morador de las tinieblas*, viaja nuevamente a Florida. Mueren Lawrence de Arabia y Carlos Gardel, Hitler presenta las leyes de Nuremberg, Italia invade Etiopía.

1936 Se suicida Robert E. Howard, creador de *Conán el bárbaro*, pilar de *Weird Tales*. Algunos autores consideran que fue entonces cuando escribe la Historia del *Necronomicón*, la enfermedad le impide viajar. Guerra civil española, Juegos Olímpicos de Berlín, Mueren Rudyard Kipling, Máximo Gorki, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, se inaugura la fábrica de automóviles Volkswagen, se inaugura el puente de San Francisco y Roosevelt es reelegido.

1937 En febrero se le pide guardar cama por la enfermedad, apenas puede soportar los dolores, en marzo le diagnostican cáncer de intestino y el día 15 muere. Guernica es arrasada, arde el dirigible Hindenburg en Nueva York, Continúa la Guerra Civil española.

1939 Antes de morir, Lovecraft había nombrado albacea literaria a su amigo Robert Barlow, quien recogió sus papeles y cartas y los cedió a la Universidad Brown de Providence. Otro grupo de cartas aparece tras la muerte de su tía Annie, que cedió los derechos de los textos que aún poseía a August Derleth y Donald Wandrei, los dos corresponsales más cercanos al autor en sus últimos días. Fundaron la editorial Arkham House y con esos textos publicaron la primera recopilación de relatos titulada "*El extraño y otros*".

1942 Arkham publicó un segundo volumen titulado *Más allá del muro del sueño* en el que recogía los relatos de Lovecraft recuperados con obras de Derleth y sus amigos.

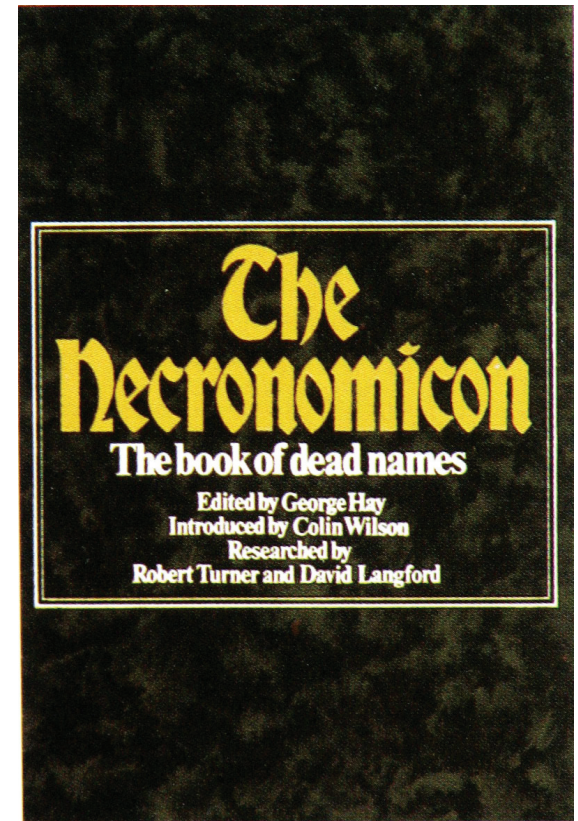


Tumba de Lovecraft

1945 Derleth publica una novela propia titulada *El que acecha en el umbral* y les dio a los mitos un carácter diferente, potenciando las figuras de los dioses buenos, anteriores y superiores así como a los primigenios.

Posteriormente la Editorial *Necronomicon Press*, de Providence ha editado varias publicaciones periódicas sobre Lovecraft y su obra, entre ellas: *Crypt of Cthulhu*, *Lovecraft Studies*, *The New Lovecraft Collector* y *Studies in Weird Fiction*. Otras revistas sobre ficción y fantasía le han dedicado números especiales: *Fantasy Empire*, *Fangoria* o *Heavy Metal*. Otros relatos que escribió con sus colaboradores y amigos y que figuran con los nombres de ambos en su bibliografía son: *The Crawling Chaos* (1919), *The Green Meadow* (1920) con **W.V. Jackson**, *Poetry and the gods* (1920) con **Anna Helen Crofts**, *The Horror at Martin Beach* (1922) con **Sonia Greene**, *Ashes* (1923) y *Deaf, Dumb and Blind* (1924) con **C.M. Eddy**, *Under the pyramid* (*Encerrado con los faraones*, que aparece en *El Clérigo malvado*, 1924) con **Harry Houdini**, *Two Black Bottles* (1926) con **W.B. Talman**, *The Electric Executioner* (1929) con **Adolphe de Castro**, *The Horror in the Museum*, *The man of stone* y *The Horror in the Burving-Ground* (1932 y 1935) con **Hazel Heald**, *Medusa's Coil* y *The Mound* (1930) con **Zealia Bishop**, *Through the gates of the silver key* (*A través de las puertas de la llave de plata* que aparece en *Viajes al otro mundo*, de Alianza, 1933) con **Hoffmann Price**, *In the Walls of Eryx* (*En los muros de Erix*, en *el Clérigo malvado*, de Alianza, 1936) con **Kenneth Sterling** y *The night Ocean* (1936) con **Robert Barlow**.

1965 A medida que el mito crecía, Wandrei y Derleth pedían a todos sus amigos que les proporcionaran sus cartas, cuando reunieron un volumen considerable las publicaron, en este año titulándolos *Select letters* (Cartas escogidas). Estas cartas fueron reunidas en cinco volúmenes que abarcan los periodos de: **I** (1911-1924,) **II** (1925-1929), **III** (1929-1931), **IV** (1932-1934) y **V** (1934-1937) fueron publicadas por Arkham y agrupan menos de mil de las más de cien mil cartas que según L. Sprague de Camp escribió Lovecraft a través de su vida y de las cuales se calcula que han sobrevivido 20 000, se cree que la publicación completa ocuparía unos doscientos volúmenes. *Necronomicon Press* ha publicado también cartas seleccionándolas en virtud de su destinatario. Algunos escritores opinan que la producción epistolar de Lovecraft tiene más importancia que su producción de ficción. También *Weird Tales* publicó dos años después de su muerte, una de sus cartas en la que narraba una pesadilla que había tenido, bajo el título de *The Wicked Clergyman* (*El clérigo malvado*).



Portada del libro *The Necronomicon*

A continuación se presenta una breve descripción del ambiente y contexto que rodeaba al autor y que influye de forma importante en la producción de su obra, a la vez que es susceptible de ser considerado para plasmarse gráficamente.

6.1. AMBIENTE FÍSICO

La obra de Lovecraft se desarrolla en cierto tipo de lugares y su detallada descripción es capaz de suscitar en los lectores sensaciones y sentimientos que complementan muy bien a los acontecimientos narrados en los relatos, por esa razón se considera interesante contextualizar estos lugares buscando en su lugar de origen Providence las reminiscencias de estos lugares, algunos de los cuales aún pueden visitarse para constatarlas.



Residencia de Providence

Inicialmente, cabe señalar que Nueva Inglaterra está repleta de bosques primigenios que no es recomendable visitar: *“Unos árboles siniestros y primordiales de impías proporciones y formas grotescas acechaban por encima de mí como los pilares de algún infernal templo druida”* (El horror oculto). Lovecraft es un maestro en la descripción de recónditas malezas y profundas frondas, necesario para ocultar aquello que los ojos humanos no deben ver a la luz del día, rincones solo iluminados durante las tormentas por fugaces y satánicos rayos *“Desdichado aquel que solo rememora... pavorosas vigiliás en sombríos bosques de árboles grotescos, gigantescos y cubiertos de enredaderas que agitan silenciosamente sus retorcidas ramas hacia la cúspide”* (El extraño)

Si bien las pesadillas que en la vida real sufrió y proyectó a través de sus cuentos fueron plasmadas en varias formas: inicialmente adoptaron la forma del cuento de miedo anglosajón, imitando los cuentos góticos prerománticos y posteriormente se vieron influidos por el estilo del cuento americano de miedo de Edgar Alan Poe, provocando un estilo híbrido que reúne un aire gótico inglés dentro de los lineamientos americanos, y posteriormente, aunado al estudio de religiones de diversas culturas (Egipto, Babilonia o América precolombina) así como al trabajo de Lord Dunsany, en cuya obra encontró un carácter triunfalista y épico del cual probablemente proviene la influencia para escribir y crear los nombres de los dioses olvidados, las descripciones de los templos sepultados y de las civilizaciones perdidas que fueron vertidos en sus terroríficos sueños se considera que también se vió influído por los paisajes y ambientes que le rodeaban en forma cotidiana.

Internarse en su obra requiere familiarizarse con un mundo en el que conviven igualmente las pesadillas, los sueños, lo arcano, lo grotesco, los dioses y demonios de diversa índole dominando con una fuerza atávica y oculta en su propio mundo ubicado

bajo el nuestro y que aflora ocasionalmente a través de las leyendas e historias pudiendo ser encontrado por cualquier persona desde cualquier tiempo y lugar de nuestra civilización (lo que lo vuelve posible y cercano) produciendo efectos desconocidos e indeseables.

Para todos los auténticos seguidores de Lovecraft que deseen acudir a constatar y contrastar los aspectos del ambiente que se supone que observó este autor pueden realizar una visita a los estados de Rhode Island y Massachusetts para visitar los lugares que lo inspiraron a escribir sus obras y en los cuales vivió gran parte de su vida. Podría iniciar en Boston, guiándose con un par de libros sobre los lugares a visitar: *Lovecraft's Providence and Adjacent Parts* de Donald M. Grant y *The Shadow over Innsmouth* de S.T. Joshi y David E. Schultz, con los que se puede establecer la semejanza o inspiración en ciudades, barrios, librerías, museos, cementerios, etc. Además de Providence, vale la pena visitar Salem y Gloucester (que inspiraron Innsmouth) y la costa que incluye Essex Coastline y los acantilados de Cape Ann, además de la ciudad de Marblehead, (donde se desarrolla el cuento *El festival*) y las ciudades de Danvers y Newburyport, que inspiraron Arkham. A la entrada de Salem, figura el letrero: "*Ninguna bruja en 1692, 3500 brujas hoy*". Además, quien viaje desde muy lejos haría bien de proveerse de las obras que muestran los lugares que inspiraron también a otros creadores, como Poe o Stephen King. Sin embargo, quienes ya han visitado estos lugares aseguran que es difícil encontrar el ambiente que reflejó Lovecraft en sus relatos, entre el verdor de sus campos es difícil imaginar que ahí habitaran seres de otros mundos o de que esa zona fuera un lugar espeluznante³.

Como parte de su descripción general, puede señalarse que este autor escogió a Providence, su ciudad natal como escenario de algunos de sus relatos. Se trata de la capital y la ciudad más poblada del estado de Rhode Island, que fue fundado por Roger Williams en 1636. Se trata de una ciudad industrial que cuenta con una población aproximada de 153,000 habitantes de una gran diversidad étnica. Cuenta con una central hidroeléctrica situada a 6 km. al norte de la Universidad de Brown, ubicada en la famosa cascada de Pawtucket, de ella se sirven energía la ciudad y las industrias (textiles, fundidoras, de caucho, conservas, aceites, aserraderos, refinería de petróleo y laboratorios químicos). Era una ciudad próspera hasta la depresión económica que aquejó a los Estados Unidos durante los años treinta, en la que sufrió sus estragos al menos durante 10 años. En 1929 se incorporó al uso del automóvil, abandonando el uso de coches de caballos. Durante la segunda mitad del siglo XIX experimentó un gran desarrollo residencial y se construyeron iglesias para satisfacer las necesidades sociales, como en la colina de Federal Hill.

³ Gómez, Teodoro. *Lovecraft, la Antología*, Ed. Océano, Barcelona, 2002, p. 198.



En Providence puede encontrarse que la casa donde Lovecraft vivió con su abuelo fue demolida en 1961, la casa donde vivió después con su madre aún existe en el 598 de Angell Street, ahí habitó entre 1904 y 1924, cuando se casó y se fue a Nueva York. De regreso en la ciudad se instaló en el 10 de Barnes Street, una casa victoriana de 1880 donde vivió entre 1926 y 1933. Todavía existen el hospital donde murió su padre en 1898 y su madre en 1921, el Butler Hospital, en el 345 de Blackstone Boulevard y la funeraria de Horace B. Knowles donde se celebró su funeral, en el 187 de Benefit Street.

Otros lugares de interés serían: el Ladd Observatory, a menos de una milla de su casa en Angell Street, las iglesias de Saint John, en el 271 de North Main Street y su cementerio que solía visitar E. A. Poe y la primera iglesia baptista de América, en el 75 de North Maine Street, la iglesia que le gustaba enseñar a su madre. Hay varias propiedades mencionadas en sus relatos: La Fleur-de-Lys House, en el 7 de Thomas Street, que aparece en *La Llamada de Cthulhu*, es famosa por los dibujos de sus paredes exteriores (pulpos y dragones), la Samuel B. Mumford House, en 65 Prospect Street que es mencionada en *El morador de las tinieblas* y la Halsey House, en el 140 de Prospect Street, en *el caso de Charles Dexter*. También destacan la Hamilton House y la Old Court Bed & Breakfast, casa georgiana en el 144 de Benefit Street. Asimismo son interesantes el Providence Art Club, donde su madre expuso sus pinturas en algunas ocasiones, el Ateneo Providence, en el 251 de Benefit Street y la Biblioteca John Hay, en el 20 de Prospect Street, donde hay una placa en memoria de Lovecraft y por supuesto el cementerio de Swan Point donde está su tumba con una sencilla lápida en cuyo pie pone *I am Providence: Yo soy Providence*⁴.

Otro aspecto que vale la pena considerar es el que refiere a los posibles ascendientes en su obra literaria, por ello a continuación se mencionan algunos autores que se considera pudieron haber ejercido algún efecto sobre ella.

6.2. INFLUENCIAS DE OTROS AUTORES EN SU OBRA

Como lector apasionado recibió profunda impresión de los autores que consultó durante su infancia y adolescencia y dejó constancia de esto. Sus primeras influencias (procedentes de su abuelo) provenían de la literatura gótica surgida en el siglo XVIII a partir de la novela de terror medieval de 1765, *El Castillo de Otranto* de **Horace Walpole**, en la que aparecen los elementos típicos del gótico: ruinas medievales, castillos, monasterios, pasadizos, espacios ocultos en las paredes y una atmósfera, tempestuosa, llena de miedo, locura y venganza. Otras obras proporcionadas por el gusto del abuelo fueron: La primera novela de terror que considera significativa: *Udolpho* o *El Misterio de Udolfo* (1794), de



Calle en Federal Hill.

⁴ Loucks, Donovan K. www.hplovecraft.com/creation/sites/rhode/htm_revisada el 24 de marzo de 2001.

Anne Radcliffe, que introduce un elemento que considera imprescindible: una atmósfera irrespirable. Considera en este sentido, superior aún *El Monje* (1796) de **Matthew Gregory Lewis** por sus descripciones sobrecogedoras. y *Melmoth el errabundo* (1820) de **Charles Robert Maturin**, la gran obra maestra del terror gótico, pero también valoraba mucho a **William Beckford** con su *Historia del Califa Vathek* (1768) y a **Mary Shelley** con su *Frankenstein* (1817).

Probablemente en esta etapa comienza a concebir el horror de una forma especial, en la que no se parece a nada conocido, debe proceder de lo incomprensible e inaccesible, de lo nunca visto, de ser posible que provenga del espacio o de las profundidades y principalmente de los tiempos remotos, ya que el terror es algo heredado por los seres humanos de los horrores que poblaron este planeta en otros tiempos.

Entre los escritores clásicos destacan **Walter Scott**, **Washington Irving** y **Thomas Moore**, particularmente le impresionó **Edward Bulwer Lytton**, que se adentraba en lo sobrenatural y **Emily Brontë** con su obra *Cumbres Borrascosas* (1847) por sus “paisajes enloquecedores”. De los autores europeos destacan: *Ondina* (1814) de **Ernst Theodor Wilhem Hoffman** y *La Bruja de ámbar* de **Wilhelm Meinhold** de Alemania, **Guy de Maupassant** de Francia con su obra maestra *El Horlá* (1887) trata sobre la llegada de un monstruo extraterrestre que es la vanguardia de una especie que pretende apoderarse de la tierra. *El Golem* (1915) de **Gustav Meyrink** que sitúa la aparición del diablo en una Praga fascinantemente descrita, de la que probablemente extrajo su gusto por los edificios-iglesias puntiagudos y los pináculos que siempre tenían las ciudades que inventaba.

Otras lecturas de esa época fueron *La Isla del Doctor Moreau* de **H.G. Wells**, *los Cuentos de los Hermanos Grimm* y *Las Mil y una noches*, con la que se convirtió en musulmán y agnóstico al mismo tiempo. Las revistas inglesas viejas: *The Rambler*, *The Spectator* y *The Tatler*, las obras de algunos autores ingleses del siglo XVIII de los que obtuvo su gusto por la literatura arcaizante y la poesía barroca: **John Dryden**, **Alexander Pope**, **James Thompson**, **Joseph Addison**, **Arthur Machen**⁵, etc. Diez años después descubrió a **Edgar Allan Poe**⁶ quien fue una importantísima influencia en su obra, de su trabajo le impresionó particularmente *La caída de la Casa Usher*, dejó atrás las novelas juveniles e historias de detectives que le inspiraron algunos cuentos primerizos. Siguió leyendo literatura barroca, la *Biblia* y a **Julio Verne**, con el *Viaje al Centro de la tierra*, traducido al inglés en 1872, sugerido por su madre se aficionó también a leer a **Shakespeare**.

⁵ **Arthur Llewellyn Jones** (1863-1947) alias **Arthur Machen** fue uno de los precursores de la ciencia ficción del siglo XX y una de las mayores influencias en Lovecraft. Criado en Wales, vivió la mayor parte de su vida en la pobreza, trabajando como oficinista, profesor y traductor hasta que en 1912 se colocó en el equipo directivo del *Evening News* de Londres. Sus escritos influidos por su pasado celta transcurren en Gales o en la Inglaterra medieval o la antigua Roma y siempre antes de la industrialización. Su primera obra destacable fue *La Colina de los Sueños* (1907) cuyo protagonista enloquece y se suicida, la obra favorita de Lovecraft era *El Gran Dios Pan* (1894) sobre una muchacha que sufre ciertas operaciones del cerebro, entra en contacto con la deidad y muere en medio de sufrimientos espantosos. Machen sostenía que *el mundo en que vivimos es la envoltura de otro interior, cuyos secretos nos serán revelados algún día. Fue el primero en descender a los abismos del miedo por medio de deidades y monstruos anteriores a la existencia de los humanos.*

⁶ **Edgar Allan Poe**, el gran maestro del terror nació en Boston en 1809 y murió en Baltimore en 1849, tras una tormentosa vida atrapado por el alcohol y el juego a muy temprana edad. A los 18 años publicó su primer libro *Tamerlán y otros poemas*, trabajó en una revista literaria en Richmond y se casó con su prima de 13 años, Virginia Clemm en 1837, año en que publica *Las Aventuras de Arturo Gordon Pym*, en 1840 publicó el primer volumen de las *Narraciones extraordinarias* y en 1845 *El Cuervo* y otros poemas. Murió en 1849, en los orígenes de su extraordinaria obra se encuentran el alcohol, el opio, la neurosis y la extrema pobreza que siempre le acompañaron.

A sus diecinueve años con la mente inundada de clasicismo se aficionó a las revistas baratas con historias de ficción y fantasía: *The Argosy*, *All-Story Magazine* y *The Cavalier*. En *All-Story* se publicó en forma seriada *La Princesa de marte* de **Edgar Rice Burroughs**, con el título de *Bajo las lunas de Mares*, en 1912, posteriormente *Tarzán de los monos* que Lovecraft leyó con avidez. En 1913 empezó a escribir en *Argosy* a través de las cartas de los lectores. En 1912 leyó un tratado titulado *Fundamentos del siglo XIX* (*Foundations of the Nineteenth Century*) de mil doscientas páginas en dos volúmenes, publicado en alemán en 1899 y en inglés en 1911, escrito por **Houston Stewart Chamberlain**, inglés germanófilo inspirado en Wagner y otro escritor racista, **Joseph Arthur**, conde de Gobineau, para argumentar la superioridad de la raza teutona, este autor inspiró el nacionalsocialismo hitleriano. En 1913 descubrió *Brood of the Witch Queen* (*La Saga de la Reina Bruja*) de **Sax Rohmer**, el creador de *Fu-manchú*.

En 1912 comenzó a asistir al cine que estaba en sus albores. En 1915 vió *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*) que lo animó a asistir a pesar de considerarlo caro para sus escasos recursos. Vió también *El vagabundo* (*The tramp*) de **Chaplin** y *El Cordero* (*The Lamb*) de **Douglas Fairbanks**, de él también vería *La marca del zorro* (1920), *Los tres mosqueteros* (1921), *Robin Hood* (1922), *El ladrón de Bagdad* (1924) *El pirata negro* (1926) y *la Máscara de Hierro* (1929).

A sus 25 años seguía apegado a la colección de libros, periódicos y revistas que había heredado de su abuelo, coleccionaba *El almanaque del granjero* (*Farmer's Almanac*). En 1918 seguía leyendo los versos de **Poe**, los poemas y baladas de **Swinburne**, volvió a leer la *Letra Escarlata* de **Nathaniel Hawthorne**⁷, a **James Fenimore Cooper**, autor de una serie de novelas del oeste americano protagonizadas por el vendedor de pieles Leatherstocking, entre las que destacan *El último Mohicano* (1826) y *la Pradera* (1827). Ese año descubrió a **Lord Dunsany**⁸, creador de mundos oníricos y volvió a leer a muchos autores del género de terror. Con los años, sus gustos cambiaron, dejó de gustarle **H.G. Wells**, por su calculada fantasía y se entusiasmó con **Walter de la Mare** (1873-1956) poeta y novelista inglés, evocador de lo fantasmal. En 1924 leyó a **Charles Fort**, autor del *Libro de los Condenados* (1919) y a **Alice Murray**, autora del *Culto de las brujas en la Europa Occidental* (1921) también leyó y le gustó el *Ulises* de **Joyce**. En 1927 le impresionó la *Magdalena* de **Proust** y se interesó en *La Decadencia de Occidente* del filósofo alemán **Oswald Spengler**, que defendía que el espíritu de una cultura no puede ser transferido a otra cultura y que la situación podía conducir a una decadencia sin solución, lo que estimuló sus ideas sobre el control de la natalidad de las clases inferiores y también se entusiasmó con *La Serpiente de Ouroboros* de **E.R. Edison**, una

⁷ **Nathaniel Hawthorne**, novelista americano nacido en Salem en 1804, su abuelo fue juez en procesos por brujería en la ciudad. Se hizo famoso con su novela *La letra escarlata* en 1850. Cuando tenía casi 50 años el presidente Pierce, amigo suyo, le nombra embajador en Liverpool y se dedica a viajar por Europa. Para Lovecraft representa "la tradición de los valores morales", el "mal" aparece en todas partes como un "adversario acechante y conquistador" y el mundo visible se vuelve para su imaginación "teatro de infinita tragedia y dolor". La obra que Lovecraft prefiere es *la Casa de las siete Buhardillas* (1851) que narra la historia de uno de esos edificios puntiagudos de la vieja Salem, con una atmósfera llena de horror que recuerda *la casa Usher* de Poe.

⁸ **Edward John Moreton Drax Plunkett**, 18° barón de Dunsany (1878-1957), dramaturgo y narrador irlandés fue creador de una serie de mundos fantásticos llenos de hadas y dioses imaginarios que influyó en los escritores de fantasía de la primera mitad del siglo XX. Entre sus obras destacan el libro de relatos *Los Dioses de Pegana* (1905) y los dramas *La Esplendorosa puerta* (1909) y *Los Dioses de la montaña* (1911). Poseía enorme fortuna, tenía una casa en Kent y un castillo normando a una hora a caballo de Dublín, combatió en la guerra de los boers y en la primera guerra mundial, enseñó literatura inglesa en Atenas, cazó leones en África y cabras en el Sahara, fue campeón de ajedrez en Irlanda y escribió más de setenta obras entre piezas teatrales, poemas, novelas, relatos cortos y memorias. Sus cuentos oníricos inspiraron muchas obras de Lovecraft, entre ellas *los Gatos de Ulthar*, *La maldición que cayó sobre Sarnath*, *la Búsqueda soñada de la oculta Kadath* y más tarde el ciclo onírico de Randolph Carter. Legó una frase famosa: "No escribo nunca sobre las cosas que he visto, escribo sobre las cosas que sueño".



historia fantástica que tiene como fondo a la Serpiente del antiguo Egipto, Ouroboros que se devora a sí misma para renovarse. Otras influencias de importancia fueron **Algernon Blackwood**⁹, **Ambrose Bierce**¹⁰, **M.R. James**¹¹ y William Hope Hodgson, ya que sobre sus aportes construyó sus obras.

Se considera que a partir del conocimiento e influencia de los autores señalados y sus obras, Lovecraft desarrolló un estilo propio y característico que se describirá a continuación.

6.3. ESTILO

Se considera que este “hado del horror imaginable”¹² abrió un nuevo camino al género de horror, confiriéndole un aire de realismo o materialismo del cual, hasta entonces había carecido, por este aporte suele llamársele también el **creador del cuento materialista de terror**¹³. Este autor ha sido atacado por sus ideas pro-nazis y para muchas asociaciones religiosas personifica la maldad y la degeneración¹⁴.

Su influencia narrativa se caracteriza por ofrecer detalles que parecen dar mayor veracidad a lo escrito, por ejemplo, los monstruos y demonios no parecen provenir de un abstracto e inalcanzable más allá sino de una dimensión o de un abismo inter galáctico que parece mantenerlos siempre al alcance de la mano¹⁵. La fuerza, la correcta y prosaica forma de redactar y las vívidamente reales descripciones de hechos y situaciones del pasado muestran su calidad de artista, pues el multicitado en sus obras, libro imaginario llamado el *Necronomicón* forma ya parte de la lista de los “libros malditos” junto con el “Libro de Toth” y “*Las Estancias de Dzyan*”. La impronta de su sello realista se refleja en los ambientes y atmósferas que recrea.

Su trabajo refleja la dualidad del bien y el mal, en la que uno forma parte del otro y viceversa y muestra coincidencias con la mitología cristiana, en la que se habla de una rebelión de los ángeles (como el levantamiento de los primigenios contra los dioses arquetípicos), y paralelismos con la obra de autores como J. R. Tolkien¹⁶ con la rebelión de Melkor contra Ilúvatar.

Para escribir se basó en sus intereses, lecturas, aficiones, gusto por la poesía inglesa y georgiana, la lectura de Poe, etc. que modelaron su forma de plasmar los acontecimientos describiendo de forma que causara una gran impresión en el lector. Su idea no era describir sus emociones, sino crearlas, por eso sus relatos iban de lo posible a lo imposible sin

⁹ **Algernon Henry Blackwood** (1869-1951) nació en Inglaterra, era el “maestro de lo espectral” para Lovecraft quien consideraba que sus relatos “*evocan una convincente y pavorosa sensación de inminencia*” Fue granjero en Canadá, director de hotel, buscador de oro en Alaska, reportero en un diario en Nueva York, escribió un libro: *Episodes before thirty* (Antes de los 30) sobre su juventud. En 1899 volvió a Inglaterra a escribir ficción, en 1906 publicó *La casa vacía* y en 1908 *John Silence*, historia de un detective sensible a los fenómenos extrasensoriales. Publicó *Historias de lo extraordinario y sobrenatural* (1949) y acabó escribiendo historias de misterio y fantasmas para radio y TV.

¹⁰ **Ambrose Gwynnet Bierce** (1842-1914), señor de lo macabro y creador de sombras, de bosques espectrales y mundos sobrenaturales. Desapareció en México, luchando con Pancho Villa “*envuelto en una nube de misterio más grande que ninguna de las evocadas por sus pesadillescas fantasías*”. Periodista en San Francisco, Londres y durante la Guerra Civil americana, se inspiró en Poe para escribir *Cuentos de soldados y paisanos* (1891) relatos sobre la guerra de secesión y *¿Puede ocurrir esto?* (1893) cuentos de carácter sobrenatural, entre los que destaca “*La muerte de Haklpin Frayser*” sobre un cadáver ensangrentado en un bosque espectral, una noche sin alma y un hombre asesinado por las garras de su madre.

¹¹ **Montague Rhodes James** (1862-1936) conocido como el “*gran maestro de cuento de fantasmas*” nació en Kent, Inglaterra. Desde niño le apasionaban los libros antiguos y la Biblia. Educado en Eton y Cambridge, nunca se casó ni tuvo hijos, la Universidad fue el centro de su existencia, adoraba las clases, los manuscritos, ruinas y bibliotecas. Fue medievalista, lingüista, experto en la Biblia, aficionado a la arqueología y las antigüedades, viajó para explorar restos a Austria, Dinamarca, Chipre y Suecia. Escribía cuentos de fantasmas (*Ghost stories*) como diversión, creó un fantasma infernal que Lovecraft describió como “*delgado, enano y peludo, una abominación perezosa e informal de la noche, a medio camino entre la bestia y el hombre, a la que se llega a tocar antes que a verla*”. Destaca el *Conde Magnus*, historia de un viajero inglés en Suecia que despierta una satánica maldición que acaba por destruirlo.

¹² como lo denomina la *Enciclopedia Fantaciencia Ego, S.A.*, España, abril de 1982.

¹³ Un buen perfil del autor en **Bergier, Jacques**. “*Los Extraterrestres en la historia*” Plaza y Janés, España, 1972 en la que valida la existencia de algunos lugares a los que Lovecraft hace referencia en sus obras.

¹⁴ **Bergier Jacques**, *Los Libros condenados*, Plaza y Janés, España, 1976.

¹⁵ **Lovecraft, H.P.** *En las montañas de la locura*, Ed. Seix Barral, España, 1981.

¹⁶ **Tolkien, El Silmarillion**, Ediciones Minotauro, Argentina, Diciembre, 1989.



perder lo verídico. Por un lado, se dedicó a cultivar atmósferas, describir sus escenarios violando leyes de la naturaleza y presentando situaciones poco racionales o introduciendo apariciones originales, sorprendentes y siempre aterradoras.

Para crear estas atmósferas hacía uso prolífico de los adjetivos con la intención de sobrecoger el ánimo del lector, aunque en ocasiones repetía ciertas palabras o fórmulas propias del género de terror para grabar la idea en la mente de sus interlocutores. Por ejemplo, el uso de la palabra *cosa* (thing) para referirse a los monstruosos seres que habitaban los abismos en sus narraciones, que denomina a algo sin nombre y que llega a aparecer hasta cinco veces en un párrafo (en la versión original inglesa) de la descripción de los profundos¹⁷. Para valorar y comprender la obra de este autor, vale la pena consultar la versión original, ya que el uso que hace el autor del lenguaje parece escrito por esos mismos eruditos que protagonizaban los relatos: profesores universitarios que leían obras prohibidas y vivían anclados en el siglo XVIII¹⁸.

El ritmo de la narración también se vio afectado, en los primeros relatos era lento y pleno de reflexiones sobre el miedo o lo espantoso de la vida para poco a poco abordar un *crescendo* que finalizaba en gran apoteosis. Poco a poco fue superando este rasgo, aunque cabe señalar que nunca comenzó sus relatos aludiendo situaciones cotidianas en las que la inclusión de un objeto o ser extraño desencadenara una situación extraordinaria, por lo contrario, desde su primera línea presentaba situaciones extraordinarias, sus personajes eran poco comunes, etc.

Su estilo narrativo se basaba principalmente en el uso de la primera persona, en una reafirmación de su propio yo como narrador del relato y como escritor, pero también para acercar los sucesos relatados que generalmente le ocurren a otro, de esta forma permita vincular más cercanamente los sentimientos del narrador con los del lector y ampliar así los efectos del miedo, recurso que fue utilizado por E. Alan Poe por las mismas razones.

Respecto al sexo, cabe mencionar que este autor no hace alusiones al mismo, sus personajes apenas tienen necesidades humanas y las dos únicas protagonistas femeninas que tienen cierta importancia en sus relatos son Asenath Waite (*El ser en el umbral*) y Lavinia, “una albina de treinta y cinco años de edad, un tanto deforme y sin el menor atractivo” (*El Horror de Dunwich*), de ambas se dicen cosas poco positivas. Asenath es como una bruja pequeña y de ojos saltones que se sentía disgustada por no haber sido hombre porque

¹⁷ Efecto que puede perderse en las sucesivas traducciones con la intención de evitar la asonancia que la repetición sucesiva produce en los textos en lengua castellana.

¹⁸ Por ejemplo: “*Them things told the Kanakys that ef they mixed bloods there'd be children as ud look human at fust, but later...*” En ella aparecen las palabras arcaicas *ef* en lugar de *if*, el refuerzo *ud* innecesario ahora y *fust* en vez de *first* (primero o al principio) “*Esas cosas le dijeron a los canacos que si mezclaban su sangre con la de ellos tendrían niños que parecerían humanos al principio, pero después...*”



pensaba que su cerebro estaba dotado de facultades únicas e ilimitado alcance, llegó a tal extremo que en el relato termina apoderándose del cuerpo de su compañero.

En las novelas de terror, fantasía o ciencia ficción se agrupan en series las obras que comparten un fondo común que condiciona la acción, aunque a veces este escenario solo exista en los sueños de una persona. Los relatos de Lovecraft se agrupan en series y ciclos que se superponen: en el **ciclo onírico** hay relatos en los que el protagonista no vive la acción, solo la sueña (por ejemplo: *la Nave Blanca*), **la serie de Nueva Inglaterra** que se caracteriza porque los relatos transcurren en bosques, regiones apartadas, ciudades olvidadas y solitarias granjas (Ejemplo: *el color surgido del espacio*), **la serie de las razas perdidas**: sobre civilizaciones extintas y restos arqueológicos ejemplo: *la Ciudad sin nombre*), el **ciclo de Randolph Carter** (que podría entrar en el ciclo onírico o el de los mitos), **el ciclo de los mitos** caracterizado por la aparición de los textos malditos, los dioses escondidos, etc.). Aunque algunos de sus relatos podrían clasificarse como incluidos en varias de estas categorías al mismo tiempo.

Una peculiaridad de su estilo es que caracteriza los nombres de los monstruos con terminaciones como *ath* y *oth* (*Yuggoth* o *Azathoth* –que se pronuncia Azalol–), se considera que fue la influencia de Lord Dunsany que las usaba frecuentemente, aunque Lovecraft las atribuye al árabe y el hebreo. Algunas de estas terminaciones parecen vinculadas a las tradiciones hebrea y musulmana: por ejemplo, *Behemoth* es el sommelier del diablo, patrón de la gula que tiene la figura de un buey inmenso. *Belzebú* o *Beelzebuth*, el señor de las moscas, lugarteniente de satanás, *Ascaroth* es el patrón de los espías y los delatores, *Jezbeth* es el demonio de los prodigios imaginarios, *Dagón* es el panadero mayor de los infiernos. Algunos autores atribuyen que *Azathoth* viene del sumerio *Azag* (encantador o mago) y del copto *Thoth* (dios egipcio de la magia) o que *Shub Niggurath* procede de una deidad sumeria llamada *Ishnigarrab*, el contestador de oración¹⁹.

Probablemente de M.R. James tomó la idea de no mostrar nunca al monstruo, dejar de ver solo una parte y ocultar el resto para lograr el verdadero terror, aunque posteriormente deja conocer con precisión científica la descripción de los seres que permite casi dibujarlos como los concibió su autor. Influencia que también se nota en la producción de Edgar Allan Poe que describía con sumo detalle tratando de recrear en la narración lo que veía en su imaginación.

Lovecraft tomó todos los recursos del horror gótico y los trucos de la narrativa del terror y añadió nuevos que en forma posterior a él, se han utilizado frecuentemente: la

¹⁹ *El Necronomicón*, Edaf, Madrid, 1992.



aparición de una puerta secreta, otros en una cripta, los muertos que reviven, las venganzas eternas, las invasiones de ratas, la música capaz de atraer espíritus, las islas misteriosas y los monstruos dormidos que despiertan al entrar un intruso en la gruta, casa o iglesia abandonada en la que se encontraban, etc. Todo esto en la creación un estilo único en el que se han basado autores posteriores.

El autor leyó las teorías sobre la muerte de Dios (Nietzsche) y sobre la relatividad (Einstein, quien rechazó la existencia de Dios cuando comprendió que la ciencia demostraba la imposibilidad de los milagros), también leyó mitología y tuvo una educación cristiana, que posteriormente rechazó al comprender la insignificancia del hombre en el universo. Imaginó entonces los seres, los dioses y los ambientes que recrea en sus obras, pero nunca consideró la presencia de un dios creador generoso.

Las menciones sobre el dinero en su obra parecen tener la función de ubicar a sus personajes en el contexto y su particular realidad, detalla en cada caso la procedencia de sus ingresos o las situaciones precarias o de opulencia de la vida de cada uno. Aunque uno de los rasgos principales en sus personajes es que parecen constantemente dispuestos a arriesgar su vida, siempre que encuentran una gruta, sepulcro, etc. guiados por la curiosidad se internan en ellos y después de sufrir numerosos horrores y contrariedades son capaces de contarlo.

Tenía gran capacidad para describir los sueños, los paisajes y los seres, era capaz de producir profundas sensaciones en sus lectores a partir de la descripción detallada hasta de los olores que inundan sus ambientes. Ya que la presencia de los primigenios siempre se acompañaba de hediondos olores producto de la corrupción orgánica y de su naturaleza sobrenatural. No parece haber sentido gran aprecio por la música, por ejemplo menciona *Una noche en el monte Pelado* de Musorgski vinculándola a una tempestad presidida por un demonio, aunque lo más común era la mención de los sonidos de una flauta, que servía para convocar a los primigenios. Otros sonidos que predominan en sus narraciones son los gritos, gemidos o lamentos de monstruos, aleteos, pies o pezuñas hendiendo el suelo, chillidos lejanos, truenos y otros sonidos de la naturaleza que inducen al miedo.

Sobre su estilo, Lovecraft expresaba: *"...está lleno de recursos evidentes, lugares comunes y repeticiones. Se aleja bastante de la sencillez estricta, objetiva que es mi meta (...) aunque me siento mudo cuando intento utilizar un esquema sistemático y de vocabulario distinto del mío"*. Se consideraba a sí mismo una persona pasiva y contemplativa, un observador de la vida,



más que un participante. “*Lo que me atrae son las condiciones, la atmósfera, las apariencias...*” Cuando le solicitaron un guión para una película dijo “*Las películas quieren acción, mi especialidad es la atmósfera*”. En 1932 le ofrecieron escribir una opereta sobre el planeta Yuggoth, conjuntamente con un músico de los Angeles, pero se negó, a pesar de que en ese momento la mayoría de su producción era de tipo comercial. En esa época se consideraba incapaz de escribir una historia realista porque los sueños le invadían cuando se disponía a escribir, decía que probablemente porque implicaría narrar con detalle lo que se había visto o vivido y que él prefería aquello que le hiciera saltarse la *eterna y enloquecedora rigidez cósmica*. En 1935 luchaba por liberarse del uso excesivo de adjetivos que utilizaba, pero le costaba mucho expresar las mismas emociones, ya que la expresión de sus pesadillas y demonios perdía calidad cuando se *trataba principalmente de expresarse correctamente*.

Al tratarse de un autor de importancia en la historia de la literatura, creador de un género propio, otros autores han recibido y utilizado los efectos de sus obras, a continuación se mencionan algunos de ellos.

6.4. INFLUENCIAS DE LA OBRA DE LOVECRAFT SOBRE OTROS AUTORES

El Periodismo aficionado le permitió cultivar numerosas amistades a través de los años, poco a poco fue conociendo a los que posteriormente se denominarían “*el círculo de Lovecraft*” que eran un grupo de escritores y amigos²⁰ que lo ayudaron a desarrollar y consolidar los mitos de Cthulhu. Algunos de estos autores fueron: **Frank Belknap Long**²¹ (*Los perros de Tíndalos*²²), **Robert Bloch**²³ (*El vampiro estelar*²⁴), **Robert E. Howard**²⁵ (*La piedra negra*²⁶) y **Clark Ashton Smith**²⁷ (*La estirpe de la cripta*²⁸), **Hazel Heald**, **Donald Wandrei**, **E. Hoffmann Price**, **Henry Kuttner**. Otros escritores que se refirieron a los mitos en su obra fueron: **J. Ramsey Campbell**, **Colin Wilson**, **Stephen King**, **Brian Lumley** y principalmente **August Derleth**, quien terminó muchos de los relatos que dejó inconclusos Lovecraft guardados en un cajón y que recopiló en una obra *Commonplace Book* además de producir sus propias obras aunque principalmente se dedicó a difundir la obra de su amigo y maestro.

Una vez conocidos los aspectos generales que influyeron en su producción literaria, se procederá a realizar la descripción específica de la obra que motiva este trabajo.

6.5. EL NECRONOMICÓN

Sobre esta obra en específico existe una gran polémica, ya que ha sido mencionada en diversas ocasiones en sus relatos atribuyéndole características especiales, por eso

²⁰ Se hacía llamar por ellos “el abuelo” ya que Howard era menor por 15 años, Belknap trece, Bloch diecisiete Hoffmann Price nueve, Derleth era diecinueve años más joven y Barlow, el muchacho con el que pasaba los veranos en Florida, tenía 28 años menos que él. Solo Ashton Smith era tres años menor. Como dato, Einstein era 11 años mayor y Tolkien dos años más joven que Lovecraft.

²¹ **Frank Belknap Long** (1903-1994) fue uno de sus mejores amigos, se conocieron en Nueva York en 1921, cuando Long aún era un muchacho. Escribió una serie de poesías destacables tituladas *In mayan splendor* y numerosas obras de ciencia ficción, su obra más conocida es *The Hounds of Tíndalos*. Este autor murió en 1994 en tal estado de pobreza que sus admiradores tuvieron que hacer una colecta para juntar el dinero y poner su nombre en una lápida en el cementerio familiar.

²² un relato en el que el protagonista consume una poderosa droga que junto con sus conocimientos de matemáticas le permite viajar al pasado con la mente. En un tiempo muy lejano, anterior a la aparición del hombre en la tierra encuentra unas criaturas monstruosas que lo persiguen a través del tiempo y destrozan su cuerpo en el presente.

²³ **Robert Bloch** (1917-1994) diecisiete años menor que Lovecraft fue uno de sus mayores admiradores. Es conocido por haber escrito la novela *Psicosis* que Alfred Hitchcock llevara al cine en 1960, dejó para la posteridad una frase: “*A pesar de mi espantosa reputación, tengo el corazón de un niño pequeño, lo conservo en un cuenco en mi despacho.*”

²⁴ *The Shambler from the stars*. En este relato, el protagonista (discipulo de Edgar A. Poe, Machen y Baudelaire) busca la forma de escribir cuentos de terror cuando conoce a un místico de Nueva Inglaterra (Lovecraft) que le recomienda una serie de libros prohibidos que no se encuentran en ninguna librería. Finalmente consigue el *Vermis Mysteriis* (Misterios del gusano) y conoce toda su historia, aunque no puede acceder a su contenido por encontrarse escrito en latín. Por esta razón se lo lleva a su amigo de Providence, quien hojea el libro y encuentra un conjuro que el autor había usado para traer demonios del espacio exterior, inconciente del peligro, lo recita y se produce la tragedia al ser asesinado por un demonio invisible. En respuesta, Lovecraft escribió *El morador de las tinieblas*, en el que Bloch es asesinado.

²⁵ **Robert Erwin Howard** (1906-1936) Su padre fue médico pionero en el oeste americano, por lo que el escritor se crió en Texas. A los 18 años publicó su primer relato “*Lanza y colmillo*” en *Weird Tales*. En 1928 creó la figura de Solomon Kane, pirata inglés que viaja por el mundo buscando ciudades megalíticas y secretos nigrománticos. En 1929 publicó en la misma revista “*El reino de las sombras*” y en 1932 “*El fénix en la espada*”, primer relato de la serie *Conan el Cimerio*, que relata cómo era el mundo hace 20 000 años. Fue un autor muy prolífico que a pesar de su juventud creaba figuras míticas y poesía. Tenía gran habilidad para describir escenas violentas. Vivió siempre en Cross Plains Texas con sus padres, le gustaba viajar, practicar deporte y relacionarse con otros escritores, era liberal, irónico, cordial, se suicidó al morir su madre.

²⁶ *The black stone* se relaciona con los mitos de Lovecraft, comienza con la lectura del libro *Cultos sin nombre* de Von Junzt, en el que se menciona una piedra negra, un objeto de culto olvidado en las cercanías del pueblo magiar de Stregocavar que el protagonista decide ir a buscar. El monolito, rehuído por todos los habitantes cercanos le produce aterradores sueños sobre la aparición en la tierra de terribles monstruos.

²⁷ **Clark Ashton Smith** (1893-1961) llamado el “*Mago de Auburn*” por su lugar de origen vivió la mayor parte de su vida en Long Valley, California, en una cabaña en el bosque hasta que se casó en 1954 y se mudó a Pacific Grove. Gracias a las cartas, a pesar de vivir aislado, se integró en un círculo literario que incluía a Jack London, George Sterling y Ambrose Bierce (amigo de Lovecraft). Era poeta y escritor de relatos de ficción hasta la muerte de Lovecraft, después de eso casi no volvió a escribir hasta su muerte. Fue autodidacta y leyó varias veces la *Enciclopedia Británica*, aprendió el solo francés, español, fue pintor, escultor y traductor además de escritor. Como narrador escribió varios ciclos de obras entre los cuales destaca *Hyperborea*, de la que se desprendieron relatos que se publicaron en *Weird Tales* a partir de 1931, época en que la figura central era Lovecraft.

²⁸ *The Nameless Offspring*, en esta historia, el narrador visita la casa de un antiguo amigo de su padre, una mansión sobre la que pesa una terrible leyenda. La dueña de la casa, Lady Agatha Tremoth sufrió un ataque de catalepsia y fue enterrada en la cripta familiar, al día siguiente la encontraron con vida y alegaba haber visto un monstruo sobre ella. Nueve meses después tuvo un hijo y murió durante el parto. Treinta años después, cuando es llevado a su habitación, el narrador descubre una habitación cerrada con una gruesa verja donde vive aquel niño que ahora es un monstruo adulto. El dueño de la casa, Lord Tremoth muere esa noche durante una gran tormenta y comienzan a oírse unos ruidos en la pared contigua de su lecho de muerte, la que da a la habitación del monstruo, el cual está rascando la pared con el fin de atravesarla, lo que conseguirá tras horas de horror para provocar el caos y huir de la cripta donde fue engendrado.



muchos de sus lectores creen en su existencia real, sin embargo, **Colin Wilson** (crítico y comentarista) opina que Lovecraft creía en los *Mitos de Cthulhu*, pero **August Derleth** (amigo y continuador de su obra) desmentía esa afirmación²⁹. Mientras tanto, **Jacques Bergier** (investigador y científico con quien este autor mantuvo correspondencia) afirma que en una de sus cartas, el mismo Lovecraft le aseguró que el libro no existía y que era fruto de su imaginación. Puede considerarse que posiblemente leyó algunos escritos ocultos e inventó ese nombre, pero es solamente una suposición.

6.5.1. DEFINICIÓN

Se trata de un libro consagrado al culto de los primigenios, dictado por algún dios desconocido a Abdul Alhazred mientras estuvo en ciertos lugares prohibidos del desierto de Arabia en sueños. Contiene sus opiniones y ciertos ritos que recitados en voz alta por una persona iniciada pueden convocar demonios terribles capaces de situaciones y hechos terribles, como la propia muerte de Al Azhared que fue devorado por un monstruo invisible en pleno día, cosa que nadie ha logrado explicar todavía³⁰.

6.5.2. CARACTERÍSTICAS

Esta obra, considerada la Biblia de los mitos, predice la vuelta de los primigenios (incluso ofrece algunos métodos para liberarlos) y el final de la especie humana, estos versos son un absoluto trabalenguas concebido para órganos vocales no humanos y son imposibles de recitar, pero el relato es fascinante.

6.5.2.1. HISTORIA³¹ DEL NECRONOMICÓN

Algunos autores le atribuyen la siguiente historia, basada en los relatos de Lovecraft y otros manuscritos antiguos:

En el año 730 en un lugar de Damasco fue escrito un libro conocido con el nombre de *Al-Azif* (*El murmullo de los demonios*) que posteriormente sería traducido por el griego **Theodorus Philetas** con el nombre de *Necronomicón* (*El Libro de los muertos*). Se cree que este libro fue escrito por **Abdul Al-Hazred** (*El adorador del Gran devorador*, también llamado *el árabe loco*) que era un poeta que visitó las ruinas de Babilonia, los subterráneos de Menfis y pasó diez años en el desierto de Roba El-Khaliyeh y en el del Dahna, Finalmente, pasó los últimos años de su vida en Damasco donde escribió esta obra. En ella decía haber visto la famosa Irem (La ciudad de los pilares) y que adoraba a unas entidades desconocidas llamadas *Yog-Sothoth* y *Cthulhu*. Sobre su muerte corren varias historias, una de ellas dice que fue devorado por una criatura invisible en pleno día después de haber escrito esta obra.

²⁹ Derleth A. "El rastro de Cthulu".

³⁰ Gómez, Teo. H.P. Lovecraft, *La Antología*. Ed. Océano, España, 2003, p.106 y ss.

³¹ Gómez, Teodoro. H.P. Lovecraft, *La Antología*. Ed. Océano, España, 2003, p.106 y <http://www.geocities.com/jmcg666/necronomicon/nechist.htm>



La primera traducción del libro la realizó el griego **Theodorus Philetas**, de Constantinopla, en el año 950 y la tituló *El Necronomicón*. Durante un siglo y debido a su influencia y a algunos hechos terribles fue prohibido y quemado por el patriarca Michael. En el año 1228, **Olaus Wormius** encontró una traducción al latín que fue impresa dos veces, la primera en el siglo XV con letras negras (probablemente de origen germánico) y la segunda en el siglo XVII (de origen Español). Por estar desprovistas de datos solamente se puede especular su fecha y lugar de edición a partir de la tipografía empleada. En 1232, tras su aparición en latín, ambas versiones fueron prohibidas por el Papa Gregorio IX y fue impreso dos veces más en Alemania en el siglo XV y en España en el siglo XVII. Se dice que la edición original se perdió en los tiempos de Wormius, así como la griega impresa en Italia entre 1500 y 1550, después del incendio de una biblioteca en Salem en 1692. Una copia del original en árabe apareció ese siglo en San Francisco y han aparecido fragmentos de una traducción al inglés hecha por **John Doe**. Existía además una traducción del **Doctor Dee** que jamás fue impresa y estaba basada en el manuscrito original.

Los textos latinos que aún subsisten (uno del siglo XV) están guardados en el Museo Británico y el otro (del mismo siglo) en la Biblioteca Nacional de París. Una edición del siglo XVII se encuentra en la biblioteca Widemer de Harvard y otra en la Biblioteca de la ciudad de Miskatonic, en Arkham. Se supone que todo esto es falso pero no han faltado personas interesadas en atribuirle autenticidad. Existe otra en la Universidad de Buenos Aires, se rumora que de las posibles copias adicionales, una estaría en las manos de un famoso millonario americano, otra copia del texto griego del siglo XVI podría tenerla la familia Pickman de Salem, pero se duda de su existencia tras la desaparición del artista R.U. Pickman en 1926.

Esta obra se encuentra prohibida por todas las organizaciones legales inglesas y por diversas organizaciones e instituciones ya que se considera que su lectura puede traer consecuencias nefastas. Se cree que el autor **R.W. Chambers** basó en esta obra su libro *“El Rey en amarillo”*. Existen numerosos estudiosos de las Ciencias ocultas que creen en la autenticidad del libro.

Otros autores como **Colin Wilson** o **S. T. Joshi**, de la Miskatonic University, dicen que el famoso libro es ficticio y que fue creado por **H. P. Lovecraft**. Wilson decía que había comentado con Derleth este tema, preguntándole si habría basado Al Azif en algún texto mágico conocido, Derleth le contestó que sacó la idea de un poema romano titulado *Astronómica*, ya que era astrónomo, sin embargo no había muchas referencias al



respecto. Cuando Wilson escribió el libro *The ocult* se encontraba leyendo varios libros difíciles y confusos, pero encontró varias similitudes con las citas realizadas por Lovecraft y atribuidas a **Al Azif** o empleadas en la narración de sus relatos. También en la obra de **Aleister Crowley** encontró paralelismos sorprendentes³².

6.5.2.2. HISTORIA DEL NECRONOMICÓN SEGÚN H.P. LOVECRAFT

Según el propio Lovecraft³³ resume su historia de esta forma: el título original era *Al Azif*, siendo *Azif* el término utilizado por los árabes para designar el rumor nocturno producido por los insectos y que se suponía era el murmullo de los demonios. La obra fue compuesta por **Abdul Al-Hazred**, un poeta loco que provenía de Sana, en Yemen que había vivido la época de los Omeyas. Hacia el año 700, este poeta visitó las ruinas de Babilonia y los subterráneos secretos de Menfis y pasó diez años en soledad en el gran desierto que cubre el sur de Arabia, el Rub Al Khali o “espacio vacío” de los antiguos y el Dahna o “Desierto escarlata” de los árabes modernos. Se dice que este desierto está habitado por espíritus que protegen el mal y monstruos de muerte, las personas que dicen haber penetrado en él cuentan que ahí se producen cosas extrañas y sobrenaturales. Durante los últimos años de vida, **Al-Hazred** vivió en Damasco, ahí escribió esta obra y circularon rumores extraños y terribles sobre su muerte o desaparición. En 738, su biógrafo del siglo XII, **Ibn-Khallikan** dice que fue asido por un monstruo invisible en pleno día y devorado de forma horrible frente a gran número de testigos aterrados por el miedo. De este árabe se dice que decía haber hallado bajo las ruinas de cierta ciudad en el desierto, los anales y secretos de una raza más antigua que la humanidad, y que era un musulmán poco devoto que adoraba entidades desconocidas.

Parte del interés en esta obra reside en la constante referencia que el autor hace del mismo en sus relatos. El libro aparece citado por primera vez en *El sabueso* (1922), pero en *La Ciudad sin nombre* (1921) ya había aparecido su creador, **Abdul Al-hazred**. En todos los relatos relacionados con los mitos aparece mencionado el libro, generalmente acompañado de otros grimorios verdaderos y falsos que el autor utilizaba para dotarle de veracidad³⁴.

Algunos estudiosos insisten en que la obra realmente existió y que Lovecraft poseyó uno de sus ejemplares, aseguran por un lado, que el padre perteneció a la francmasonería egipcia fundada por **Cagliostro** y que heredó este libro de la secta. Por su personalidad y extraño carácter, se dice que este autor estaba en contacto con entidades vampíricas o demoníacas procedentes del mundo de sus sueños que eran las que le producían el frío

³²**Wilson, Colin.** Estudio del Necronomicón. [http:// www.Geocities.com/jmcg666/necronomicon/necestudio1.htm](http://www.Geocities.com/jmcg666/necronomicon/necestudio1.htm)

³³ **Sheperd Wilson, H.** Texto publicado en The Rebel Press, Oakman (Alabama) 1938.

³⁴ Lovecraft no solamente propuso una mitología sino que la dotó de una serie de libros prohibidos, solo accesibles a los iniciados. En estas obras constan los ritos y fórmulas necesarios para comunicarse con las entidades que precedieron al hombre y le acechan en sus sueños, de estas obras, la más importante es el Necronomicón, seguido de los *Manuscritos Pnakóticos*, aunque sus amigos del Círculo de Lovecraft ampliaron con obras que él mismo cita en sus relatos: *El libro de Eibon*, de Clark Ashton Smith, el *Unaussprechlichen Kulten (Libro negro)* del alemán Von Juntz (en realidad, Robert Howard), *Cultes des Goules* del Conde d'Erlett (en realidad Auguste Derleth) y *De Vermis Mysteriis (Misterios del Gusano)* del belga Ludvig Prinn, creado por Robert Bloch, entre otros. Las menciones de grimorios reales incluían el *Thesaurus Chemicus* de Roger Bacon, la *Liber Investigationis* de Geber, el *Ars Magna et Ultima* de Ramon Llull, la *Rama Dorada* de Frazer, la *Turba Philosopharum* de Hermes Trimegistus, etc.



constante que sufría, eso y su costumbre de visitar cementerios durante la noche o su preferencia por la oscuridad son otros de los factores que le vinculan a esa versión.

Se supone que esta obra sería solamente el noveno capítulo de un compendio de conocimientos mágicos escrito en el Próximo Oriente a partir de conocimientos que antecedían al ser humano en existencia. El nombre de uno de los traductores del libro, **John Doe** ha sido asociado con el de un personaje real, **John Dee**, célebre alquimista, astrólogo, mago y matemático inglés del siglo XVI, que actuaba como mago en la corte de Rodolfo II en Praga, en una época en que esa corte era sede de importantes estudios esotéricos. Supuestamente realizó esa traducción en Praga al inglés y después hizo contacto con entidades fuera de este mundo, pero eso es parte de otra historia.

Sprague de Camp, autor de una de las más completas biografías de Lovecraft³⁵ aseguró haber encontrado una copia en Bagdad en 1967, escrita en un idioma parecido al persa pero resultó ser falsa. Algunos autores aseguran que existen varias versiones de la obra, una de ellas sería *el Diario Mágico* de **John Dee** o *Liber Logaeth*, otra sería *el Libro de la Ley* de **Alesteir Crowley**, otra proveniente de Sumeria habría sido entregada a **L.K. Barnes** dirigente de la *Ordo Rosae Mysticae* por el demonólogo y sacerdote **Montague Summers**, que demostró la existencia de los aquelarres en los años veinte y treinta del siglo XX.

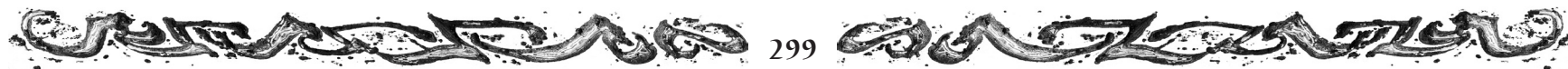
Se cree que de existir, en este libro se describirían todas aquellas fórmulas olvidadas que permitían contactar con entidades primigenias, resucitar muertos, viajar a otras dimensiones, etc. La posibilidad de hacerse con una guía al mundo de los muertos ha suscitado un gran interés en el mundo entero, y a la fecha, numerosos lectores la consumen en las librerías y aún en versiones de fascículos en los puestos de periódicos que prometen entregarles esta obra, pero sin ninguna garantía de que sea la original.

Finalmente, resulta de interés complementario a esta investigación la referencia a las diversas ediciones vinculadas o derivadas de los escritos de este autor.

6.6. REFERENCIAS TEXTUALES E ICONOGRÁFICAS LOVECRAFTIANAS

Existen diferentes ediciones de la obra, algunas de ellas han sido ilustradas por diversos autores, sin embargo, parecería que la mayor generalización (y también la deformación) de su trabajo se ha realizado a partir de interpretaciones incluidas en diversos productos comunicativos.

³⁵ La más completa pertenece a S.T. Joshi.



Estos relatos se han convertido a su vez en influencia de otras obras del género de la ficción científica o ciencia ficción³⁶, misma que puede percibirse en las obras de **H.R. Tolkien, Pauwels, Bergier, Jorge Luis Borges** y en general todos los autores de terror actuales como **Stephen King**. Esta influencia no solamente abarca la literatura, sino también el cine, en que se encuentran ejemplos de los seres descritos en estas obras, algunos ejemplos son: *Alien, Especies, la Mancha Voraz, El despertar del diablo*, etc. Además de las películas directamente basadas en estas obras o las pinturas realizadas por artistas como **H. R. Giger** que se encuentran basadas en los personajes descritos por el autor. También han influido en la creación de series televisivas como *The Evil Dead*, de **Sam Raimi** o *Expedientes X*. La fama de su obra ha hecho inevitable la vulgarización de la misma, así el temible Cthulhu y uno de los grandes antiguos aparecen caricaturizados en la serie de dibujos animados “*Los cazafantasmas*” (*Ghostbusters*),

De las diferentes aplicaciones a **cómics, música o juegos de rol** que se han realizado destacan: **Cómics** como *Creepy*, que es la revista que ha dedicado mayor número de historietas a Lovecraft: En el No.19 apareció el relato: “*Las ratas en las paredes*” de **Richard Corben**, en los números 59 y 66 publicó “*El ceremonial*”, “*La llamada de Cthulhu*”, “*El color surgido del espacio*”, “*El horror de Dunwich*”, “*La sombra sobre Innsmouth*”, “*El ser en el umbral*”, “*El morador de las tinieblas*” y “*La ciudad sin nombre*” de **Alberto Breccia**, en el No.73 “*Aire frío*” de **Berni Wrightson**. La revista *Dossier negro* publicó en su número 43 “*El día de Nahum Wentworth*” inspirado en “*El color que cayó del cielo*”, *Zona 84*, en su número 38 publicó “*La ciudad sin nombre*” de **Esteban Maroto** y *Fangoria*, en su No.5 publicó un especial dedicado al cine de Lovecraft. Existe además, un fanzine llamado *Lovecraft's Dossier* de **Begoña Pérez Ruiz**, que ha formado un club de seguidores de este autor en Madrid³⁷. Su influencia en otros campos incluye en la **música** Argentina a un grupo llamado **Lovecraft** o la aplicación por ejemplo de la famosa **frase de A-Ihazred**: “*Que no esté muerto lo que yace eternamente...*” en su disco *Life after Death*. Los **juegos de rol** entre los más conocidos se encuentra “*La llamada de Cthulhu*” de **Sandy Petersen** o **juegos para computadora** como *Alone in the dark, Shadow of the comet* y *Prisoner of Ice*.

Además de las **películas** basadas directamente sobre estas obras que (a diferencia de las de Stephen King, por ejemplo), desafortunadamente no han logrado destacar en el cine por su falta de calidad, muchas otras se han producido utilizando sus ideas, de hecho, la mayoría de las películas del género de terror (incluidas las de ciencia ficción) le deben algo. Algunas de estas producciones son³⁸:

³⁶ Algunos ejemplos: *La cosa en el umbral, La Ciudad sin nombre, El morador de las tinieblas, El color que cayó del cielo, En las montañas de la locura, El Ceremonial, Los sueños de la casa de la bruja, El que susurraba en las tinieblas, La Llamada de Cthulhu, El caso de Charles Dexter Ward, En la noche de los tiempos, La sombra de Innsmouth, El horror de Dunwich*, etc.

³⁷ <http://necrolibro.dreamers.com/necro/hpl.htm>

³⁸ **Gómez Teodoro**, H.P. *Lovecraft, La Antología*. Ed. Océano, España, 2003 p. 200-203.



The Haunted Palace (*El Palacio de los Espíritus*), EE.UU. 1963. Director Roger Corman, protagonista: Vincent Price, se encuentra basada en el relato llamado *El caso de Charles Dexter Ward*

Die Monster (*El monstruo del terror*), Alemania, 1965. Director: Daniel Haller, Protagonista: Boris Karloff, basada en el relato: *El color surgido del espacio*.

The Dunwich Horror (*El Horror de Dunwich*) EE.UU. 1970. Director: Sam Jaffe, basada en el relato del mismo nombre, otra película basada en el mismo relato es **The Curse** (*La granja Maldita*) EE.UU. 1987, protagonizada por Claude Akins.

The Evil Dead (*Posesión infernal*) EE.UU. 1983, Director: Sam Raimi. No se encuentra basada en ningún cuento en específico pero es tan alusiva a Lovecraft que incluso menciona al *Necronomicón*. En 1987 se realizó una segunda parte titulada **Evil Dead II** (*Terroríficamente muertos*) y en 1992, la tercera titulada **Army of Darkness: Evil Dead III** (*El ejército de las tinieblas*), en la que el protagonista viaja al pasado gracias a la magia del Necronomicón.

Reanimator, (sin traducción) EE.UU. 1985. Director: Stuart Gordon, basada en el relato *Hebert West, Reanimator* (aunque se desvía mucho de la versión original)

The Unnamable, (sin traducción) EE.UU. 1988. Director: Jean Paul Ouellette, basada en el relato *Lo innombrable*, introduce a un joven Randolph Carter como protagonista, en 1992 se produjo la segunda parte titulada **The Unnamable II: The Statement of Randolph Carter**, basada en el relato *La declaración de Randolph Carter*

Cast a Deadly Spell (sin traducción) EE.UU. 1991. Director: Martin Campbell. No se encuentra basada en ningún relato en particular, pero su protagonista, Fred Ward, encarna al detective H.P. Lovecraft contratado para recuperar el Necronomicón.

H. P. Lovecraft's Necronomicon (sin traducir) EE.UU. 1993. Directores: Christopher Gans, Shusuke Kaneko, Brian Yuzna. En la película, el propio Lovecraft se lleva el Necronomicón a su casa y mientras lo hojea se desarrollan las tres historias del filme. En la primera, una mezcla de varios relatos, aparece el propio Cthulhu, la segunda se encuentra basada en el relato *Cool Air* (*Aire Frío*, de 1926), y la tercera esta basada en *The whisperer in the darkness* (*El Susurrador en la oscuridad*, de 1930).



In the mouth of madness (*En la boca del miedo*) EE.UU. 1994. Director: John Carpenter. No se encuentra basada en algún relato en específico pero existen multitud de referencias a los mitos y al libro prohibido.

Otra película supuestamente basada en sus historias es “**From Beyond**”, aunque están muy mal recreadas ya que el ambiente que presentan es el clásico esquema de cuerpos desmembrados y sangre en grandes proporciones, en una muestra de primacía de sensacionalistas efectos especiales sobre la calidad de los guiones originales, aunque lo que en realidad queda de manifiesto en estos casos es que se sacrifica la calidad del argumento principalmente por la enorme incapacidad de interpretar o recrear lo descrito como se ha demostrado en su interpretación y realización, por ello resulta un reto interesante el crear una interpretación propia que tiene una finalidad distinta, ya que en el caso de este Libro de Artista no se considera el obtener una utilidad comercial como en el caso del cine, sino principalmente transmitir sensaciones o sentimientos vinculados a la lectura de esta obra que el autor de esta propuesta realizó.

En el apartado final de este capítulo se consideran las posibles influencias del autor que pudieran ser retomadas por el artista visual como inspiración para la producción gráfica de los grabados propuestos en esta tesis.

6.7. ANÁLISIS LITERARIO Y DISCRIMINACIÓN DE ELEMENTOS SUSCEPTIBLES DE SER RECREADOS GRÁFICAMENTE

Entre las ediciones sobre la obra de Lovecraft españolas existen tres traducciones del famoso texto de Al-hazred que aparece en el **Necronomicón**: “*That is not dead which can eternal lie/ and with strange aeons even death may die*”, la primera: “*Que no está muerto lo que yace eternamente/ y con el paso de los evos aún la muerte puede morir*”, de Francisco Torres Oliver, en **la Ciudad sin nombre**. La traducción de Aurelio Martínez Benito en **la Llamada de Cthulhu**, es correcta: “*Que no hay muerto que yazga eternamente,/ y con ciertos eones puede morir la muerte*”, finalmente, la de Rafael Llopis en **El que acecha el umbral**, relato que acabó Derleth, conserva la rima, pero mejoraría con la adición de un “Que” inicial: “*No está muerto el que reposa en la eternidad, pues cuando llegue el tiempo hasta la muerte morirá*”.³⁹

El psicólogo suizo Carl Gustav Jung (1815-1961) estudió la relación de los mitos antiguos y las fantasías de los sueños y llegó a la conclusión de que existe una especie de inconciente colectivo, que consiste en experiencias y pensamientos compartidos por toda

³⁹ Gómez Teodoro, H.P. Lovecraft, Ed. Océano, Barcelona, 2002, p. 183.



la humanidad, compuestos de imágenes primordiales o arquetipos, como las ideas de la muerte o el destino que se traducen en las grandes religiones y los mitos y que permanecen en la mente de generación tras generación. Se puede decir que la conducta humana primaria está moldeada por esos arquetipos. Lovecraft que no creía específicamente en ninguna religión y que tenía sueños tan vívidos e impactantes, que su amigo August Derleth consideró incluso que habían evitado que se suicidara, interpretó estos arquetipos llenos de paisajes y les dio la forma de mitos propios, tan buenos como cualquier otro mito que el hombre haya podido soñar y convertir en una creencia⁴⁰.

- **LOS MITOS DE CTHULHU⁴¹**

Calificada como su obra cumbre, muestra características de las influencias mencionadas, se trata de una recopilación del trabajo literario colectivo⁴² iniciado por Lovecraft y centrado en su persona. Se trata de una serie de cuentos con una estructura basada en la racionalización de los contenidos oníricos en un nivel lógico y científico de pensamiento que tienen como plano estético una religión.

Se trata en parte de una cronología de la tierra, desde su pasado más remoto hasta su futuro, una historia que se compone de numerosas razas, dioses, demonios, monstruos y entidades que la han poblado, la habitan o habrán de hacerlo. En parte se trata de una especie de teología descriptiva de sus nombres, títulos, atributos y servidores, y en parte una bibliografía de los libros científicos, místicos, literarios e históricos.⁴³

“...La idea fundamental de los mitos es que millones de años antes de que existiera el ciclo biológico al que pertenecemos, la tierra se encontraba poblada por seres que no eran estrictamente espirituales pero tampoco materiales en el sentido que solemos dar a esa palabra”.

Lovecraft imaginó una tierra remota poblada por seres que llama dioses primordiales, venidos de las estrellas que se instalaron en el fondo de los océanos edificando fantásticas ciudades. Posteriormente, Derleth consideró que ya instalados en el planeta había que llamarlos primigenios para enfatizar su diferencia ya que perdieron algunas de sus facultades de su anterior existencia en las estrellas cuando eran primordiales. Fueron los primigenios quienes crearon la vida terrestre y colonizaron la superficie del planeta hace millones de años. Su avanzada tecnología les permitió dar vida a los *Shogoths* (entes informes compuestos de gelatina viscosa que les daba el aspecto de un gran conjunto de burbujas aglutinadas que eran dominados por hipnosis) para usarlos como esclavos. También crearon a otras entidades que servían a los diferentes dioses mayores y menores

⁴⁰ Gómez, T., *op.cit.*, p.181.

⁴¹ Lovecraft, H.P. y otros *Los mitos de Cthulhu*, Alianza editorial, España, 1978.

⁴² Clark Ashton Smith, August Derleth, Robert E. Howard, E.Hoffman Price, Frank Belknap Long, Henry Kuttner, J.R. Campbell, Donald Wandrei, Hazel Heald y Robert Bloch.

⁴³ Carter, Lin. “H.P. Lovecraft: The gods” y *Lovecraft & divers hands: The shuttered room*, p. 52.



que se repartían por el planeta. Entre los primigenios había dioses parcialmente materiales que vivían en un continuo espacio-tiempo y dioses que vivían en los sueños. Los *Shogoths*, que eran los servidores más numerosos se rebelaron a mediados de la era pérmica y fueron derrotados, a través de los eones los primigenios sufrieron los ataques de otras especies celestiales que también querían vivir en la tierra, como los *Mi-Go* (criaturas mitad fungosas y mitad crustáceas) que poblaron el norte del planeta o la gran raza *Yith* que los relegaron de nuevo al fondo del mar. Cuando estos se marcharon, los primigenios emprendieron su última batalla contra los dioses arquetípicos, mucho más poderosos que ellos, que los expulsaron al exterior o los encerraron en cavernas bajo los mares donde esperan para apoderarse del planeta.

En los comienzos de la vida humana, los seres llamados primordiales o primigenios fueron expulsados del universo físico y enviados a planos dimensionales e incomprensibles repliegues del tiempo, donde permanecen esperando la oportunidad para volver. A través de la historia de la humanidad han conseguido hacerse presentes de vez en cuando, por lo que se han integrado en mitos y leyendas como dioses, diablos y seres naturales de todas las especies que se conocen en forma de eslabones aislados (el Yeti u hombre de las nieves, el Monstruo del lago Ness, los zombies, etc.) pero que en realidad se trata de estos seres del pasado remoto de la tierra. Algunos seres humanos han creado cultos secretos alrededor de ellos, estos primordiales han aprovechado las relaciones carnales con humanos e infrahumanos formando espantosas razas híbridas. Existen continuas luchas para sacar del exilio a estos seres, quitando sellos arquetípicos o recitando versos de los libros antiguos y místicos, pero estos intentos han sido fallidos gracias a la directa intervención de las razas benévolas o de los seres humanos. En el libro llamado **Necronomicón** escrito por *el árabe loco*, Abdul Alhazred, se profetiza que los primordiales serán liberados y regresarán. Esta es en líneas generales la historia de los mitos, en la que contradictoriamente se integran oscurantismo y racionalismo, materialismo y magias arcaicas, ciencia y mística⁴⁴.

Lovecraft es famoso por haber creado un puente entre el cuento de miedo de antaño y la fantasía científica del provenir, estructurado con base en dos factores contradictorios: el racionalismo materialista⁴⁵ y el anhelo religioso, de la unión de estos opuestos nace el horror arquetípico fundamento de todos los mitos.

Una vez finalizado el panorama de revisión sobre el autor y su obra, es posible comenzar a describir la consolidación de todos las vertientes estudiadas como cimientos de su argumentación, en su aplicación para la propuesta gráfica, principal motivo de esta tesis.

⁴⁴ Llopis, R. *Esbozo de una Historia natural de los cuentos de miedo*. Ed. Júcar, Madrid, 1974, p.243 y 244 y Llopis, R. *Los mitos de Cthulhu*. Ed. Alianza, Madrid, 1992.

⁴⁵ Este materialismo lo lleva a encarnar sus horrores arquetípicos a través de seres materiales y como dijo Jacques Bergier a inventar un género nuevo: el cuento materialista de terror. Bergier, Jacques. *Lovecraft, un gran genio venido de otra parte*, p. 515.

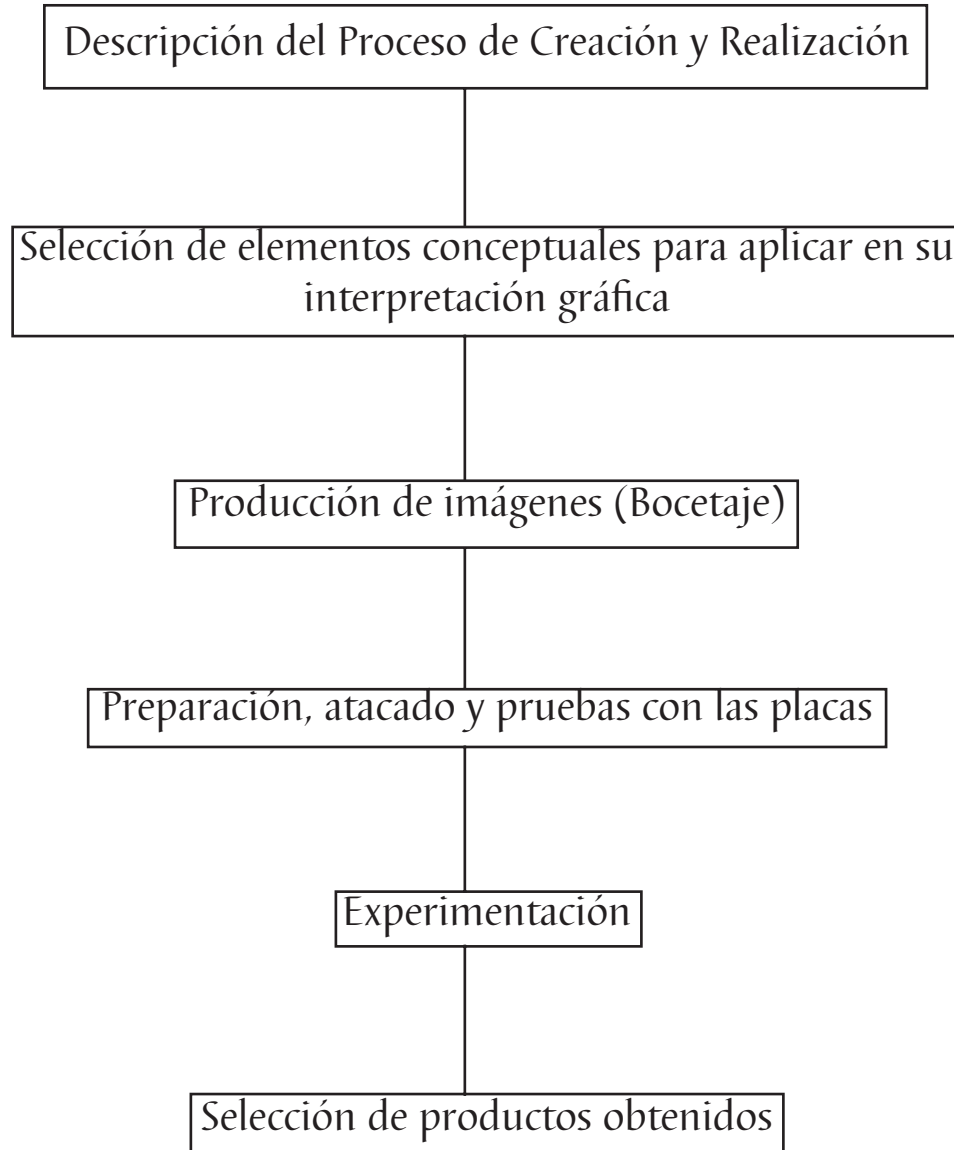


Vertical decorative flourish or calligraphic element.

Large calligraphic word, possibly "Sapientia", written in a black Gothic script on a light gray background.

Small white calligraphic element, possibly a number "7", on a black square background.

ESQUEMA DE CONTENIDOS



INTRODUCCIÓN

En este apartado se describirán los procesos y actividades desarrollados para conformar la propuesta gráfica incluida en esta tesis. En él se aplican algunos de los aportes teóricos descritos en los apartados anteriores conjugándolos en la estructuración de la obra plástica y mensaje visual propuestos.

7. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN Y REALIZACIÓN

Inicialmente se describe la forma en la que surge la idea de elaborar el libro de artista inspirado en la obra de Lovecraft. Debido a que se ha tomado este proyecto como base para el desarrollo de la tesis de grado se ha pretendido sistematizar la presentación de su información en una forma organizada con la finalidad de hacerla más accesible, principalmente considerando que parte de este material será utilizado en forma posterior para el trabajo en el aula con los alumnos en la ENAP.

7.1. ORIGEN DEL PROYECTO

Hace aproximadamente diez años, al realizar la lectura de una de las obras de Lovecraft surgió la inquietud de realizar una interpretación personal de algunos de los aspectos de la misma en forma gráfica; por lo que se comenzaron a desarrollar algunas ideas y posteriormente a trabajar las primeras planchas que en aquel momento se consideraban como obras independientes. Posteriormente, al encontrar en otras obras literarias del mismo autor la mención del encuentro de grabados agrupados o protegidos por una caja, surgió la idea de integrarlos en una propuesta de libro de artista con esta forma. Por lo que los siguientes grabados se desarrollaron bajo este con esta premisa.

Para el tratamiento del tema se consideró que no se deseaba hacer una interpretación literal ni figurativa de los pasajes o los personajes, ya que las expectativas de cualquiera de sus espectadores quedarían seguramente decepcionadas con cualquier versión que pudiera ser contrastada o a su gusto rebasada por su propia imaginación (cosa que ha sucedido constantemente con otras obras o películas que se han realizado sobre ellas). Además, gran parte de la riqueza de estas obras literarias se encuentra en la posibilidad de hacer esa interpretación en forma personal, por lo que solamente se ha querido ofrecer un elemento motivador que no guíe en forma alguna esta interpretación, sino solamente la sugiera, permitiendo al espectador crear y recrear los diversos aspectos de la misma.



La verdad oculta.

7.2. PARTES DEL PROCESO

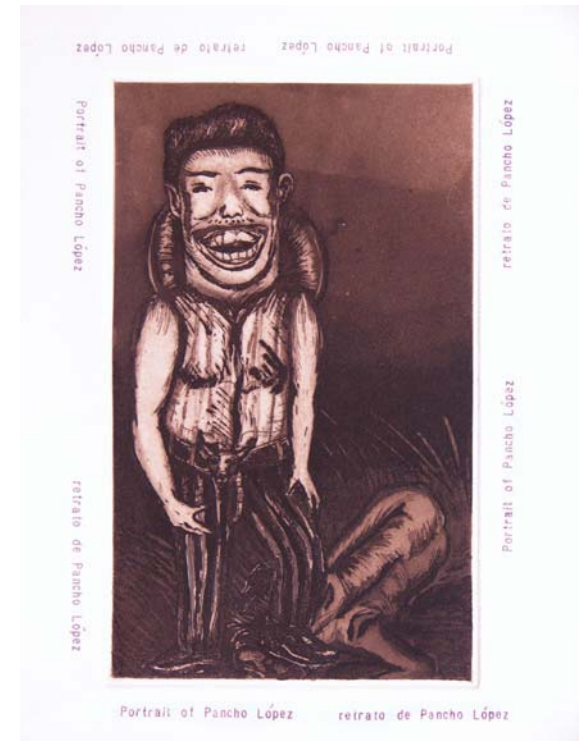
Las etapas de desarrollo y producción se han desarrollado en forma conjunta y han incluido:

- Lectura de las obras, Bocetaje
- Desarrollo del protocolo de investigación para la realización de la tesis
- Conceptualización y planteamiento general
- Investigación
- Selección de materiales y técnicas
- Experimentación: Preparación de las placas (grabado)
- Aplicación: Impresión o estampación
- Selección de Pruebas
- Producción, montaje, presentación de la obra
- Argumentación final y publicación de la tesis

7.3. SELECCIÓN DE ELEMENTOS CONCEPTUALES PARA APLICAR EN SU INTERPRETACIÓN GRÁFICA

De la lectura de las diversas obras de Lovecraft y sus seguidores citadas en el cuerpo de la tesis se desprenden algunas ideas que sirvieron de base a la producción de esta obra, inspirándose en ambientes, personajes y situaciones presentes en estos relatos, algunos serán descritos vinculándolos a la producción de obras concretas en los siguientes apartados. Además se tomaron como base algunas ideas que ya han sido mencionadas en los apartados que caracterizan este tipo de obras plásticas:

- (el libro de artista) Se trata de *una especie de escultura construida con trabajos de los artistas visuales que asumen forma de libro*. En este caso se integran en una estructura de caja-libro de madera los grabados impresos en papel.
- Un libro de artista puede contener imágenes sin palabras o narrativa sin imágenes; asumir forma de escultura o investigar la naturaleza del formato del libro en sí mismo. Este libro contiene imágenes y signos que se encuentran desvinculados de significados legibles o decodificables en ellos.
- Su temática se vincula a la obra literaria descrita y se encuentra matizada con toques de autobiografía, al verse influida en su estructura por los lenguajes que su autor aplica como consecuencia de su formación y experiencia de vida.
- Se trata de un documento en el cual se redefine y altera la estructura convencional del libro, en la que se comienza por revalorar a la página como espacio visual y a la



Grabado de libro de artista Pancho López de Antonio Yarza Piña.

letra como valor plástico, se le dota de otro orden y progresión más flexibles y se explora el nuevo uso de recursos y materiales.

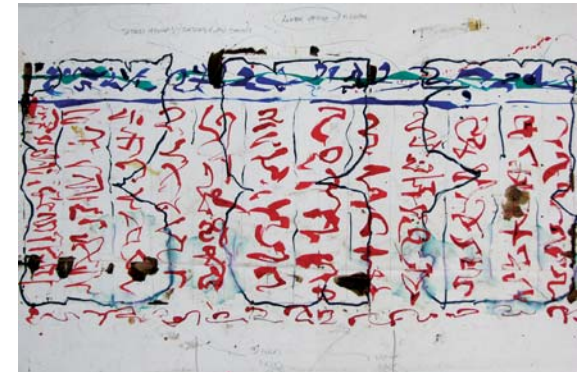
- Su duración puede ser variable y aplicar los métodos tradicionales (caligrafía) o los más modernos sistemas de reproducción (sand blast) o las técnicas modernas y tradicionales para el armado y producción de la estructura de la caja, aunadas a materiales intemporales como la madera. Se utilizaron también técnicas mixtas al reunir la forma tradicional del grabado con la tecnología moderna de la computadora para realizar una exploración que permitiera valorar diversas opciones para la aplicación del color.
- Puede realizarse de cualquier material que el autor considere pertinente (Su materia prima es el papel, la madera y los elementos necesarios para integrar la caja) e implica un aspecto lúdico tanto para el que lo produce como para quien lo lee. Es un reto para el espectador, una provocación a la curiosidad, la interpretación o la lectura además de que se constituye como instrumento del humor o la reflexión.
- Debido a que puede contener cualquier lenguaje o sistema de signos, integrados o no en textos, los que hay son comprendidos como uno más de los componentes plásticos, valorándose de diferente forma que si se tratara de letras identificables.
- Las “palabras” integradas por los rasgos se emplean como signos que no pretenden vehicular contenidos específicos ni ser vinculadas a una percepción o sensación unívoca que su autor pudiera transmitir al lector. En este libro no son portadoras específicas del mensaje del autor sino que pretenden formar, junto con otros signos la secuencia espacio-temporal que se denomina libro. Por ello pueden ser originales, ajenas o plagiadas, e incluso desprovistas de su intencionalidad, por lo tanto convertidas en abstracciones que no refieren a una realidad concreta, sino son solamente partes de una estructura.
- Sus páginas son diferentes en contenido, ya que se entienden como elementos individuales de una estructura y tienen una función específica que deben cumplir, aunque conservan algunas constantes en el diseño general que las unifica en un todo.
- La función de este tipo de libro es *poder decir algo con todo, con cualquier cosa, con casi nada o con nada.*
- *Nada de lo que aparece en el libro es adorno, todo está significando algo. Nada es casual, todo es pensado y necesario.*
- Este artista se concibe a sí mismo como “*homo ludens*” *hombre que juega con el libro, lo maneja y transforma en una acción libre, donde el instinto, el goce y el lucimiento son el ánimo del juego en la que se interactúa con esta pieza de arte maleable que puede leerse, tocarse, conservarse, destruirse o modificarse; que*



Cubierta y portada de libro artista.

no requiere de los museos y que ofrece tantas opciones como las necesidades u ocurrencias de quien interactúa con él lo propongan.

- Apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender, crear signos y sistemas de signos.
- El autor (artista-grabador) controla en cierta medida la actividad del lector-receptor de su libro, en su "lectura".
- Expresa una personal versión de un pasaje traducido de una pieza literaria en unas condiciones distintas a las requeridas por la industria editorial.
- El lector es involucrado a participar de una experiencia que puede abarcar diversos sentidos (tacto, vista, oído, etc.) y lenguajes (textura, color, visuales, táctiles, etc.)
- Se requiere de este público interés, curiosidad y espíritu lúdico para que no se decepcione o desespere en primera instancia frente a este tipo de libro que no se parece a los tradicionales y propone otra interpretación diferente de un tema universal.
- Implica un concepto estético, ya que no se trató de plasmar lo que fuera.
- Muestra imágenes con una función distinta del texto ilustrado común, ya que su proyecto es mucho más ambicioso.
- Al estar concebido en su totalidad por el mismo artista le ofrece la posibilidad de concretar sus ideas en su ejecución, seleccionar los medios, materiales y sus combinaciones en función de su proyecto y de lo que desea poner en evidencia.
- Su conformación implica un acto lúdico: el conceptualizar, desarrollar e imprimir en caso necesario la obra al elegir materiales y experimentar, combinar, intentar, repetir, etc. Se trata de materiales de integración progresiva que implican en su interacción un juego en el que participan el autor y los espectadores activos y pasivos de su obra.
- Para su difusión inicialmente se ha presentado en el contexto de su publicación conjunta con la tesis, aunque puede organizársele una exhibición independiente.
- Se trata de un libro único en que su productor armó en una secuencia de espacios estrictamente programados, una serie de significantes de diversa índole que conforman un universo de significados en los que si bien se presume la existencia de un código concreto, como en el caso de otras escrituras ancestrales supondría ser de acceso restringido a una élite de conocedores y restringido al resto del público. La aplicación de estos signos y sus secuencias específicas y múltiples a la vez, establecen o determinan esta obra plástica específica.
- Se trata de un espacio visual donde está integrado como parte propia de la temporalidad, un tiempo propio de lectura; que al irse secuenciando los significantes



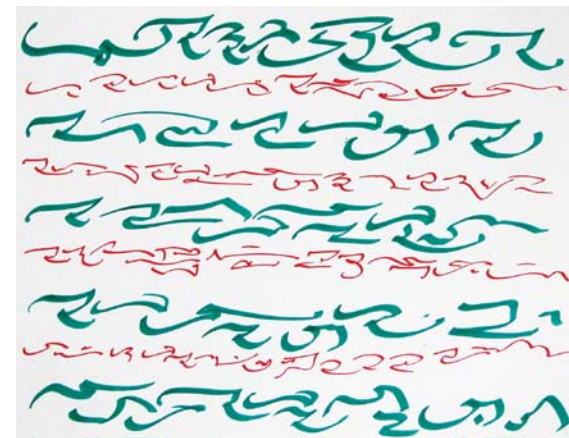
Boceto para el grabado llamado
Las tres interpretaciones del Necronomicón.

los modifica, retrabaja y adecua, convirtiendo a este libro en una estructura temporal de carácter principalmente visual que requiere la interacción del espectador que debe utilizar sus sentidos no solo para leer, sino para experimentar.

- En este caso, el artista escribe sus “textos” sin relación directa y descifrable con las imágenes, que se producen por medios diversos (gráficos, pictóricos, aplicados con técnicas antiguas y modernas.)
- Los temas, materiales y tratamientos son libres y están a cargo de su autor- editor.
- Presenta diferencias con otras publicaciones alternativas, por ejemplo, la revista en el tipo de contenidos, forma de reproducción, número de ejemplares realizados, etc.
- Lo define su apariencia exterior más que nada como objeto antes que como libro.
- Como se trata de una edición autoimpresa por su autor-artista incluyó el uso de lenguajes privados, caracterizaciones personales, estructuración en secuencias y ficciones pictóricas no figurativas, traslaciones de temas y formas no artísticas en un discurso de Libro de Artista en un *libro participatorio* de ensamblaje que permite diversas lecturas que descubre el usuario en su interacción.
- El libro en cuestión se clasifica como un **híbrido**, en virtud de que posee rasgos de las diferentes categorías: reúne características de *Libro de Artista, ilustrado y objeto*, ya sea en una parte o su totalidad.
- Debido a que se encontraba además la necesidad de desarrollar la investigación y obra correspondientes a la tesis de maestría se consideró que podía ser el marco adecuado para retomar esta inquietud y darle forma con una finalidad determinada.



Boceto para el grabado titulado *Lápida*
2: *Manuscritos Pnakóticos*.



Bocetos para las placas laterales.

Una vez descrita la forma en la que surge el proceso y algunas de las ideas principales que le dan forma inicial, se describe la forma de producción específica.

7.4. PRODUCCIÓN DE IMÁGENES (BOCETAJE)

El proceso de bocetaje consistió en plasmar de forma gráfica las sensaciones surgidas tras la lectura de las obras. Como ya se dijo en un principio se experimentó con una vertiente figurativa pero se consideró que siempre resultaría insuficiente frente a la imaginación de cada personaje que los observara por lo que se decidió plasmarlas de forma abstracta para evitar guiar una interpretación unívoca; posteriormente, se experimentó sobre papel trazando signos y formas buscando destacar su expresividad y gestualidad. Se buscó inspiración en la consulta a documentos que mostraran la evolución de los trazos caligráficos y signos; en primera instancia probando a dibujar un alfabeto con reminiscencias semitas, debido a que la idea principal era dotar de apariencia antigua a la obra y este fue el



primer sistema de escritura sígnico conocido en la historia (del cual surgieron otros como el fenicio –ya que se conoce que de los signos semíticos y fenicios evolucionaron algunos de los que componen el alfabeto grecolatino- completamente sígnico). Además, al iniciar la investigación sobre el autor y las características de su obra se encontró también una relación con los dioses sumerios, por lo que se consideraba una vía de trabajo interesante. Sin embargo, aun cuando los signos bocetados no podían ser fácilmente identificados por el espectador, no se adaptaban a la espontaneidad buscada, además de que no parecían suficientemente adecuados para reflejar la antigüedad que se le atribuía a la obra, pero principalmente por considerar que no cubrían ciertas expectativas (ya que podían encuadrar su lectura dirigiendo con ello la comprensión de la obra) fueron desechados totalmente. Estos resultados parecían rígidos y acartonados, requerían mayor flexibilidad y riqueza, por lo que se eligió continuar jugando y experimentando, tratando de obtener un sistema sígnico que reflejara libertad y espontaneidad lo que se logró poco a poco soltando el trazo, logrando mayor expresividad y aportes en los sentidos requeridos. Para el trazo de los diversos signos se consultaron además diversas publicaciones (**Koch, Rodolph**, *The book of signs*, **Lehner, Ernst**. *Symbols, Signs and signatures*, **Frutiger, Adrian**. *Type/ Sign Symbol*, **Horapolo, Hieroglyphica**, **Corazón, Alberto**. *La evolución de un pictograma alfabético*, **Beigbeder, Olivier**. *La Simbología*, etc.), de las cuales se tomaron algunas ideas para conformar la estructura de los diferentes signos. El proceso de composición de los grabados se consigan en el capítulo siguiente.

Una vez concretados los bocetos definitivos¹ se tomaron las decisiones correspondientes a las técnicas para su reproducción.

7.5. PREPARACIÓN, ATACADO Y PRUEBAS CON LAS PLACAS

En este apartado se describen los detalles técnicos referentes a la producción de los grabados. El primer paso fue conseguir los materiales básicos y disponerlos para su uso como placas de impresión, es decir, se compraron placas de zinc para los grabados principales –centrales- y solera de fierro para los grabados secundarios –laterales-. Las placas correspondientes a las imágenes centrales tuvieron un proceso distinto a las laterales, debido a que cuando se compraron ya venían con el esmalte de respaldo además de estar cubiertas con una película plástica que se retiró dejando paso a la superficie lista para trabajarla. A las otras se les aplicó la preparación básica consistente en limpiar y desengrasar lijando, aunque debido a que las placas eran nuevas no había que realizar grandes trabajos, únicamente se trataba de limpiar la superficie de forma que los tratamientos posteriores tuvieran el efecto deseado. Se lijaron los bordes para evitar cortaduras con su manejo y otros daños al



Aplicación de esmalte anticorrosivo.



Proceso de bicelado con esmeril.

¹ Cabe señalar que la interpretación de estos bocetos tampoco fue absolutamente literal al transferirlos a las láminas para no restar la espontaneidad de su trazo se realizó una aproximación a los mismos de forma libre y flexible.

papel en el proceso de impresión. Esta tarea se realizó aplicando esmeril y posteriormente lijas de diversos calibres hasta lograr el biselado deseado. Después se les aplicó un respaldo de laca automotriz anticorrosiva o esmalte protector con la finalidad de proteger la parte posterior de la corrosión a la que serían sometidas las placas como parte de los procesos propios de la técnica. De esta forma se dio por satisfecha la etapa preparatoria.

7.5.1. TÉCNICA EMPLEADA

Se trabajó el Huecograbado, para las planchas **Centrales** se aplicó de forma directa e indirecta, en las **Laterales** fue indirecta (azúcar).

7.5.2. MATERIALES

Las láminas empleadas para los grabados centrales son de zinc, mientras que las laterales son de solera de fierro. Debido a que la producción fue independiente, se reseñarán los procesos seguidos para éstas de forma separada.

7.5.3. GRABADOS CENTRALES

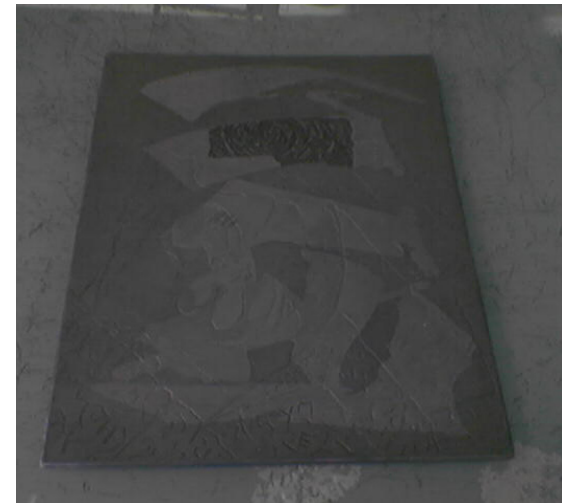
Para la producción de las láminas centrales, en algunas zonas se buscaba obtener un atacado profundo que permitiera transmitir las características de la expresividad en su trazo gestual, por ello se consiguió el material de un grosor medio. Antes de proceder al atacado se les aplicó una ligera pulida para evitar impurezas debido a que el material se encontraba prácticamente listo para su uso.

Se biselaron con lima bastarda y posteriormente lima fina, finalmente se aplicó bruñidor. Posteriormente, se limpiaron por el lado en el que se realizaría el grabado con agua y lija de agua, posteriormente se limpiaron con braso (limpiador de metales), con thinner y se secaron con papel, cuidando de no rayar las placas ni dejar marcas o restos de grasa que dificulten la adherencia de barniz en ellas. Una vez preparadas se procedió al trabajo artístico propiamente dicho.

El trabajo sobre las placas consistió en realizar los trazos bocetados previamente con los siguientes instrumentos: espátulas o instrumentos de forma plana que presentan un *nib* que equivaldría a la forma plana que presenta la plumilla (descrita en el capítulo de caligrafía), estos instrumentos eran de metal o madera. Desarmadores, espátulas etc. para el barniz duro (metal) y para aplicar el azúcar se utilizó el cálamus. Se realizó el dibujo con estos instrumentos sobre las placas hasta obtener resultados satisfactorios.



Placas centrales terminadas.



Placas centrales terminadas.

Dependiendo de la placa a trabajar se aplicaron procesos mixtos; posteriormente se cubrieron de barniz duro para los efectos caligráficos y barniz blando para otros efectos en la composición; para la obtención de las texturas se aplicaron diversas alternativas: betún, barniz blando, resina e inclusive raspando barniz duro (ya que ofrece interesantes resultados, de forma similar al raspado en la pintura para aparentar antigüedad). En algunos grabados con el azúcar se uso goma laca lo que permitió obtener diferentes texturas a través de la profundidad. Se lavaron para retirar el barniz en las zonas trabajadas con azúcar y se dejaron secar.

Una vez finalizado el dibujo y rayado de las placas se dispusieron para el proceso de mordido o atacado con el ácido.

7.5.4. MORDIDO O ATACADO DE LAS PLACAS

Este proceso consiste en sumergir las planchas en una cubeta plástica como las que se emplean en el revelado fotográfico a un baño de ácido mediano a suave en proporción de 4/1, durante sucesivos atacados hasta lograr los resultados deseados. A medida que el proceso avanza se efectúan las correspondientes pruebas para verificar la calidad de atacado a diferentes tiempos, sacando las placas del ácido, lavando, secando cuidadosamente y revisando los resultados con un cuentahilos.

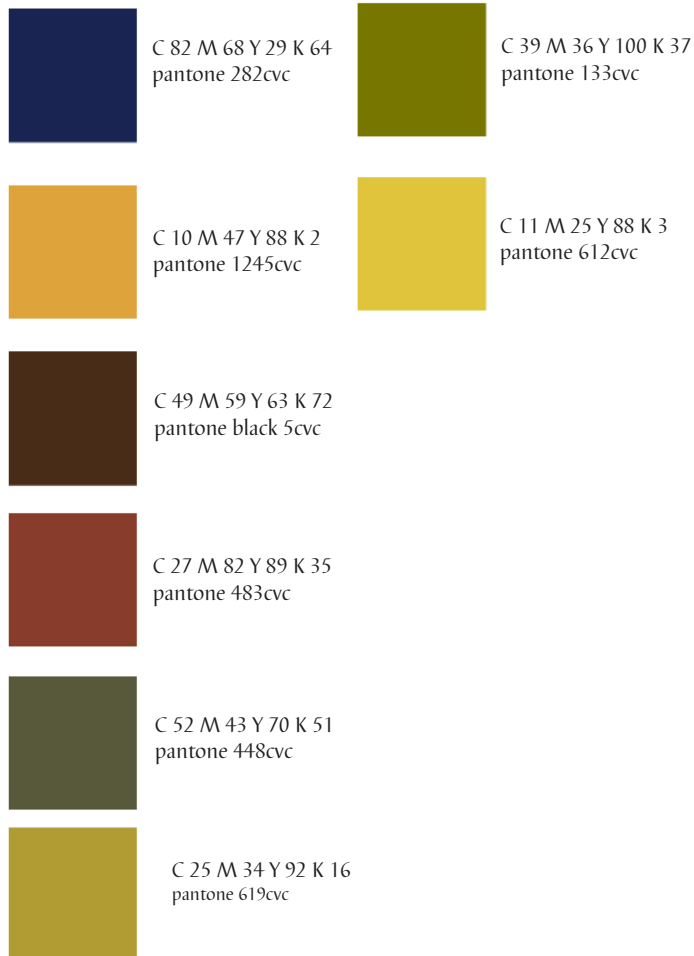
Se verifica la profundidad del atacado y retiran las burbujas de los bordes de las incisiones con una pluma de ave para evitar que revienten el barniz de forma no deseada. Debido al interés de obtener un producto final con apariencia accidental, antigua, quizá un poco deteriorado por los diferentes sucesos ocurridos durante el tiempo de la existencia de los escritos antiguos que simula se procedió a realizar el trabajo permitiendo y propiciando el acabado accidental. En este caso, se sometieron las placas a varios baños retocando, hasta llegar al resultado deseado, el cual se corroboró al realizar las correspondientes revisiones con el cuentahilos. El atacado final se consiguió tras una serie de inmersiones con una duración prolongada. Una vez alcanzado el punto deseado se retiró el barniz con un solvente, se lavaron, secaron las placas y se realizaron las primeras pruebas de impresión para observar sus resultados.

7.5.5. DIGITALIZADO Y PRUEBAS DE COLOR

Una vez realizada esta etapa, se procedió a escanear y digitalizar las pruebas de autor obtenidas con una resolución de 300 dpi en escala de grises y tamaño real. Una vez digitalizadas las imágenes, el artista seleccionó de la paleta de colores disponible con



Atacado de placas laterales.



Guía de colores
para la impresión
de placas centrales.

el software (*Photoshop*) la gama que podría aplicar (colores *rgb*, que son colores luz), experimentando y matizando poco a poco a través de la herramienta del aerógrafo. Este trabajo se realizó atendiendo a las características específicas de cada obra y sus accidentes topográficos, dejando los relieves en blanco y aplicando a partir de este los otros colores: amarillo viejo, verde botella, naranja y rojo. Los huecos o espacios en profundidad se matizaron con café y azul oscuro. Finalmente el grabado se giró para darle al artista una idea de cómo se iba a imprimir el grabado final, apareciendo en *mode color* para que pueda reproducir la textura. Por citar solo un ejemplo, en el caso específico del grabado de las pirámides, el sol y la luna se aplica además color rojo al 20% en *mode color dodge* para añadir brillo y luz a las áreas realizadas.

7.5.6 PREPARACIÓN DE TINTAS

Una vez estudiada a través de la experimentación con los medios digitales sobre la gama de colores deseada, fueron seleccionadas las opciones más adecuadas y se procedió a la búsqueda de los materiales necesarios para su producción. Como parte de la experimentación aplicando tecnología digital, se elaboraron guías de color con aproximación a la escala de *Pantone* considerando las características de los óleos y tintas debido a que eran accesibles para su adquisición.

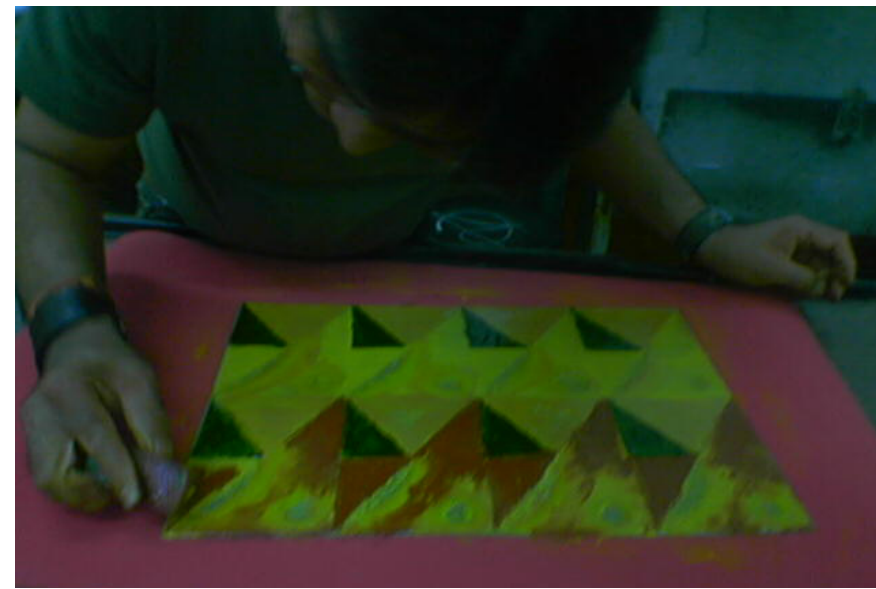
Se consiguieron los siguientes materiales: **Colores en óleo** de la marca *Windsor & Newton* en los siguientes tonos: *Cinabro Verde Giallastro*, *Indian Red*, *Cadmium lemon Hue*, *Vert Olive*, *Raw Sienna*, *Prusian Blue*, *Sap Green*, **Tinta Rubber base Plus Cocoa**, **Base transparente de offset** y **Carbonato de calcio**.



Se realizaron las mezclas: sobre una base de tinta transparente se agregó cierta cantidad de óleo de los tonos requeridos de acuerdo a la gama seleccionada, añadiendo carbonato de calcio y se batieron con espátula hasta alcanzar el tono y la consistencia deseada. Se guardaron en recipientes, se rotularon respectivamente con el tono y la fecha de preparación, aunque posteriormente, durante el proceso de impresión de las diferentes placas ha sido necesario volver a realizar este proceso para las siguientes impresiones.

7.5.7. ENTINTADO DE LAS PLACAS

Para su estampación, se procedió al entintado selectivo de las placas centrales (por zonas y colores), aplicando la gama de pigmento seleccionada para cada sección con espátulas y muñeca, iniciando en algunos casos por los tonos más claros (usando como base tinta amarilla) y prosiguiendo sucesivamente con los más oscuros.



Posteriormente se procedió a *desentrapar* (retirar el exceso de tinta) con papel delgado (de Sección Amarilla) y manta de cielo.



Seguidamente se le dio un retoque con rodillo con una tinta en color humo, creada en base transparente con la tinta holandesa color cocoa. A continuación, se procedió al rescate de las calvas o blancos para el acabado final, retirando en su caso, todo pigmento del área seleccionada.



Una vez lista la placa, se colocó en la cama en el espacio correspondiente, hasta realizar el entintado de las placas laterales para realizar la impresión en forma conjunta.



A continuación se describe el proceso correspondiente a la preparación de los grabados laterales.

7.5.8. GRABADOS LATERALES

Para la producción de las láminas laterales, debido a que se buscaba obtener un grabado muy profundo y con características específicas (antigüedad, apariencia de integrarse en un lenguaje, etc.), se consiguió el material (solera de fierro) de un grosor importante. Se pulieron las placas, se biselaron sus cantos con una esmeriladora eléctrica y se retocaron posteriormente (con lima y lija de diferentes grosor, aplicándolas de más gruesa a más delgada), se lavaron y se verificó su acabado de forma que no cortaran el papel o al grabador al manipularlas. Posteriormente, se les aplicó un respaldo en la parte

trasera con una capa de barniz automotriz para evitar la corrosión del ácido en lugares no deseados. Posteriormente, se limpiaron por el lado en el que se realizaría el grabado con agua y lija, se limpiaron con aguarrás y se secaron con papel, cuidando de no rayarlas ni dejar marcas o restos de papel en ellas. Una vez preparadas se procedió al trabajo artístico propiamente dicho.

El trabajo sobre las placas consistió en realizar una interpretación libre de los trazos bocetados previamente, figurando un lenguaje antiguo que se integra en leyendas incomprensibles para los ojos humanos que lo observen.



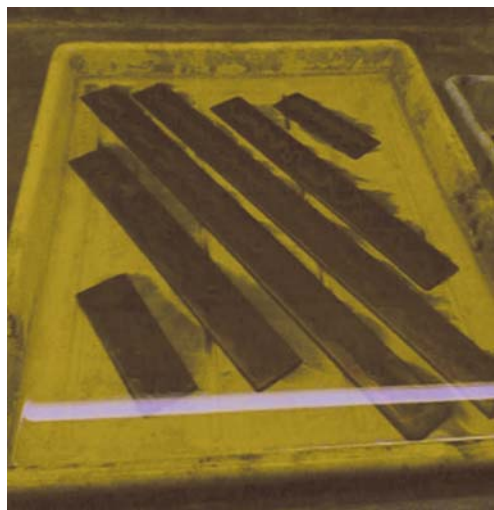
Aplicación del azúcar de las placas laterales.



Se realizó el dibujo con una mezcla de azúcar sobre las placas hasta obtener resultados satisfactorios, posteriormente se cubrió de barniz. Se trata de una técnica indirecta (aguatinta sin dibujo lineal en la que se aplicó una técnica pictórica similar al uso del pincel), aplicando la mezcla de azúcar, trazando con cálamus y pincel los rasgos que se deseaba que el ácido atacara. Una vez seca se aplicó el barniz a toda la placa en una capa uniforme para impermeabilizarla. Al haber trazado con la mezcla azucarada y someter al lavado con agua, en las zonas correspondientes a los trazos de los signos el barniz se desprendió dejando descubiertos sus espacios, por los que entraría el ácido a atacar el metal desnudo y efectuar el mordido consiguiendo una incisión indirecta.



Se dejaron secar y posteriormente se sumergieron a un baño de ácido mediano (proporción 4/1), el atacado final se consiguió tras una serie de inmersiones con una duración prolongada por varias horas.



El proceso de atacado fue observado cuidando de evitar la formación de burbujas limpiando con una pluma y verificando la profundidad con un cuentahilos hasta alcanzar al resultado deseado, el cual se corroboró al realizar las correspondientes pruebas.



7.5.9. PREPARACIÓN DE LA TINTA

Considerando los elementos representados y los resultados que se busca obtener se seleccionó el color dorado para la caligrafía lateral que rodea y complementa las placas centrales. Por ello se preparó una mezcla de pintura de óleo de color dorado marca *Windsor & Newton* añadiendo a una base de tinta transparente como vehículo y polvo de oro, para enriquecer el color y de ser posible, avejentar el tono. Se aplicó también carbonato de calcio para enriquecer la textura y espesor de la tinta mejorando su adherencia. Se batió la mezcla con espátula hasta alcanzar la consistencia y color deseados.



7.5.10. PREPARACIÓN DE LAS PLACAS

Se procedió al entintado de las placas, aplicando el color con espátula y muñeca. Posteriormente se procedió a retirar el exceso de tinta con papel (de sección amarilla). Una vez listas y limpias se colocaron en sus respectivas posiciones en la cama dispuesta para la impresión, conjuntamente con la correspondiente lámina central, componiendo así la totalidad de cada grabado.

Debido a que las placas se disponen juntas y se imprimen varias en un solo proceso, se reseña de forma conjunta.



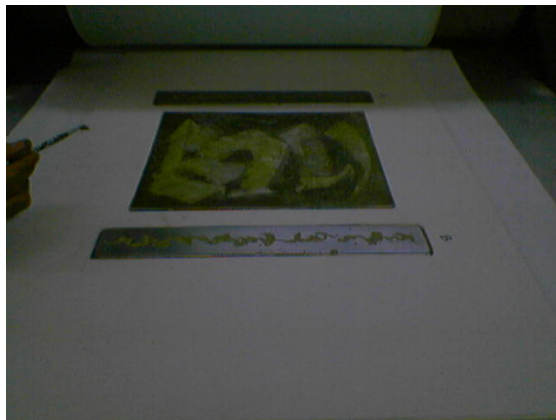
7.5.11. PREPARACIÓN DEL PAPEL

El Papel seleccionado debía tener mucho cuerpo, ser sólido, grueso, poco encolado y estar profundamente humedecido para su utilización sin accidentes obteniendo los mejores resultados. Se consideró que las mejores opciones eran *Liberón antiguo* y *BFK River* (Francés) y se decidió experimentar con dos colores: marfil y sepia que recreaban la apariencia antigua deseada, se cortaron en las dimensiones necesarias. Para su impresión, se procedió a preparar una tina con agua y se remojó en ella durante algunos minutos (el tiempo que se tomó para entintar la plancha), posteriormente se sacó de ahí y se colocó la hoja a imprimir entre papel delgado (revolución) para retirar el exceso de agua. Este papel húmedo sería colocado sobre la cama que contiene las placas, sobre él se coloca un pliego de papel revolución, una lámina de fieltro de gran grosor y sobre esta la plancha de hule espuma.



7.5.12. PREPARACIÓN DE LA “CAMA”

Para la impresión, debido a que las placas centrales y laterales tienen diferente grosor había que colocarlas y mantenerlas ubicadas de acuerdo a la diagramación seleccionada, por lo que hubo que implementar una cama de cartulina batería (integrada por dos láminas: una de grosor importante y otra cartulina delgada adherida debajo, en la gruesa se realizaron los cortes con cutter para albergar las diferentes planchas en los huecos resultantes), calculando el acomodo y la profundidad necesaria (como las placas de solera son más gruesas se eliminó el fondo de la cartulina delgada, pero como las centrales de zinc son más delgadas se conservó el fondo de la cartulina delgada para nivelar, ajustar el grosor y obtener la diagramación de los diseños finales) disponiendo las placas en las posiciones determinadas en el diseño general. Cabe señalar que para cada grabado hubo que elaborar la cama correspondiente, en virtud de que poseen formato distinto y se realizan con placas independientes.



7.6 EXPERIMENTACIÓN

Como parte del proceso de búsqueda y experimentación se describe principalmente la etapa de estampación debido a que la experimentación de las restantes etapas ha sido descrita a través de los diferentes apartados de este desarrollo.

7.6.1. ESTAMPADO

Se dispuso la cama de batería sobre la mesa de impresión, se colocaron las planchas preparadas (entintadas, desentrapadas, etc.) y se retocaron las posibles manchas que hubiera sufrido la cama con talco para evitar que mancharan el grabado final.



Se verificó el registro del papel y se dispuso sobre la misma. Se colocó una hoja adicional de papel revolución sobre el papel de impresión y sobre el se colocó la plancha de fieltro grueso.



También se colocó una placa de hule espuma de un grosor aproximado de 1 pulgada para amortiguar el paso por la prensa y evitar la rotura del papel.

Una vez dispuestos estos elementos y graduada la presión deseada en el tórculo, se procedió a pasar por él cada grabado, en dos ocasiones (de ida y de vuelta). Debido a las diversas características así como la gran presión a la que se han sometido los grabados ha sido muy importante el apoyo, la ayuda y asesoría del Mtro. Gerardo López Padilla, que tiene gran experiencia adquirida durante más de treinta años de trayectoria como grabador.



7.7. SELECCIÓN DE PRODUCTOS OBTENIDOS

Una vez realizadas las pruebas correspondientes debe realizarse la selección de aquellas que por sus características y acabados servirán para integrarse en el libro-caja.

7.7.1. VERIFICACIÓN DE LA IMPRESIÓN

Una vez fuera del tórculo se procedió a levantar cuidadosamente el hule espuma, el fieltro y el papel revolución. Con unas pinzas de papel se levantó el papel grabado en forma lenta, firme y cuidadosa para evitar dejar marcas, no deteriorarlo e ir observando sus resultados. Esta revisión se hace así para evitar daños en los resultados obtenidos.



Se levantó totalmente y se colocó en otra mesa plana cubierta con papel revolución para dejarlo secar. Una vez observados con atención los resultados obtenidos, se revisan los detalles para verificar su buen estado y de ser necesario, para su retoque. Se tomaron las decisiones referentes a la conservación de la prueba como definitiva o continuar la experimentación así como la necesidad de cambiar la gama, el papel o hacer retoques al entintar en algún caso.



Se dejan secar y posteriormente se guardan cuidadosamente hasta su integración en la caja.

Una vez realizada esta selección, debe hacerse la integración de estos elementos en lo que será la consolidación del proyecto final de esta tesis, el libro-caja de artista propuesto, por lo cual a continuación se describirá la forma en la que se conceptualizó y produjo.

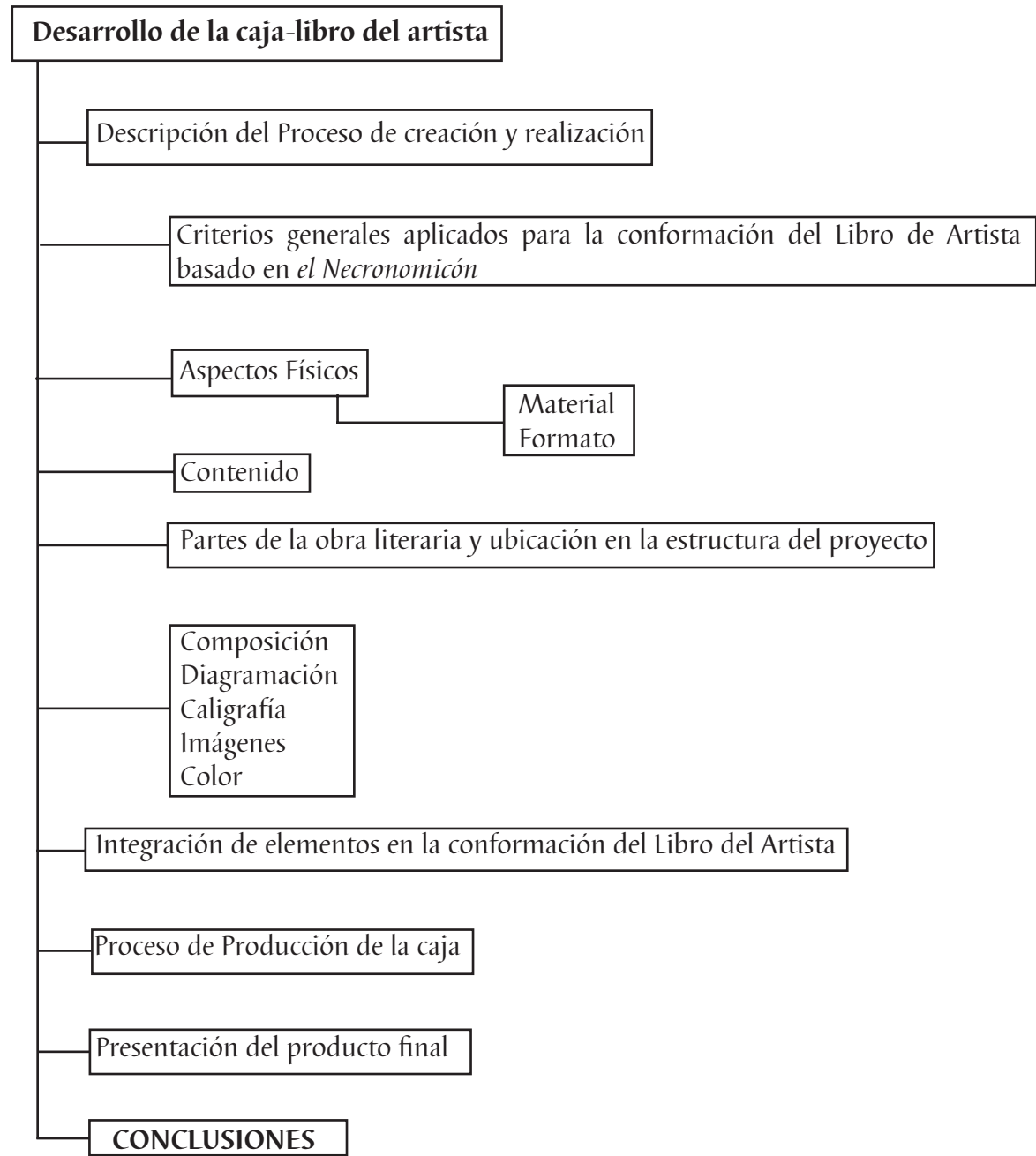


Vertical decorative flourish or calligraphic element.

Large calligraphic word, possibly "Spartano", written in a black, highly stylized script.

8

ESQUEMA DE CONTENIDOS



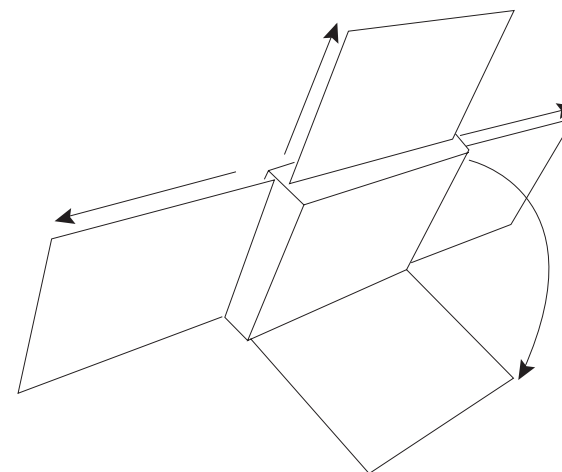
INTRODUCCIÓN

Como parte final de este trabajo, a continuación se describe la forma en la que se integran los grabados que lo motiva.

En este apartado se describe el proceso de creación de la caja que contiene los grabados, en la estructura que conforma la caja libro de artista. Su diseño se produjo después de haber realizado una serie de profundas reflexiones acerca de la naturaleza de la interacción que se buscaba lograr con la obra (que se supone debería simular una obra antigua que hubiera sido conservada a través del tiempo y que finalmente es expuesta para su encuentro con el público). Principalmente se pensó en la posibilidad de montarla de forma que pudiera apreciarse su contenido y sus características generales desde diferentes direcciones, a la vez que pudiera ser abierta y manipulada como un libro (a pesar de su tamaño y peso). Inicialmente se había propuesto la posibilidad de armar la caja como la estructura de un libro que contendría los grabados integrada por un bastidor o tambor central de madera con tapas como un libro y que contara con una base giratoria que permitiera manipularla y así ofrecer diversas perspectivas para su observación, pero se desechó esta idea por el peso que requería y por considerar que limitaría las posibilidades de interacción con el material. Sin embargo, se conservaron algunos de los rasgos propuestos y principalmente la idea de realizarla en madera, ya que se trataba de un material accesible, manipulable y disponible desde la antigüedad, por lo que sería congruente con el proyecto global ayudando a crear la sensación de tratarse de una pieza muy antigua y permitiendo la experimentación en su elaboración.

8. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN Y REALIZACIÓN

Se desarrollaron los planos para la producción de la caja considerando que debía tener la capacidad de permitir la interacción del público con ella: transportándola, disponiéndola o abriéndola a través de la manipulación de sus múltiples caras, permitiendo sacar o meter las diferentes láminas que contienen las imágenes deslizándolas a través de rieles dispuestos en el cuerpo de la caja, permitiendo con ello realizar diferentes lecturas y formas de interacción activa con la misma. Se consideraron diversas posibilidades en estructura y materiales (como la de la base que finalmente fue desechada o la aplicación de técnicas como el sand blast) y tras tomar las correspondientes decisiones se aplicaron en su elaboración. Mientras tanto, en forma paralela continuó la estampación de los grabados y la conclusión de la investigación de la tesis.



Diagramación de la caja.

8.1. CRITERIOS GENERALES PARA LA CONFORMACIÓN DEL LIBRO DEL ARTISTA BASADO EN *EL NECRONOMICÓN*

El Concepto global de la obra se compone de una caja en la cual se disponen los grabados para su observación-lectura-revisión-experimentación por parte de los espectadores. La idea principal es permitir, aceptar o requerir de la manipulación y tránsito del observador alrededor de la pieza para poder leer las diversas imágenes desde diferentes perspectivas y enfoques. La caja-libro se compone también de una tapa principal que la abre y cierra y que presenta a su vez los rasgos propios de un libro aunados a los de una obra de esta naturaleza. Su apariencia es antigua, muestra las huellas del paso del tiempo (apolillado, golpeado, decolorado, desprendimiento del pigmento, decoloración, etc.) pero a la vez sugiere el uso de alguna técnica para lograr los resultados propuestos, de forma que aparente tratarse de alguna obra importante y valiosa conservada desde la antigüedad.

Las “páginas” que integran esta obra (los grabados) se encuentran dispuestas sobre las láminas de madera deslizables y se abren hacia arriba, hacia derecha e izquierda a través de un mecanismo de rieles (que las contiene para evitar que salgan demasiado del marco central, pero que a su vez facilita su desplazamiento de forma que permitan apreciar completamente sus contenidos -protegiendo incluso- las obras montadas en ellas). Los rasgos caligráficos empleados simulan un discurso conformado en un lenguaje que presenta mensajes indescifrables para la raza humana, integrándose con las imágenes mostradas en los grabados que pretenden sugerir formas y colores de lugares inimaginados. De forma complementaria a la conformación de los contenidos de sus interiores, en su exterior la caja muestra los símbolos que *contienen* su mensaje, evitando que cualquier conjuro presente en su discurso pudiera repercutir en forma negativa en el exterior, como se haría en la antigüedad para proteger a aquellos que tuvieran contacto con estas oscuras escrituras. El tratamiento de estos signos permite apreciar lo preciso y detallado de su trazo original, a pesar de su antigüedad y de los accidentes sufridos con el tiempo (en los que se aprecia se ha perdido la brillantez original de los textos grabados en dorado sobre su cubierta protectora-contenedora). A través del trazo de la caligrafía empleada que recrea las escrituras antiguas y de estos elementos es que se pretende crear la apariencia propuesta.

8.2. ASPECTOS FÍSICOS

La Obra en su totalidad se compone de una caja de madera estructurada por un cuerpo principal en forma de cajón o tambor sobre el que se deslizan dos láminas laterales y una superior, sosteniéndose en forma vertical y mostrando las diversas caras



Para la elaboración de la caja se trabajó a tamaño real el proceso de bocetaje.



de los paneles deslizables que la integran. En ellos se encuentran sostenidos los grabados realizados en papel, que pueden sacarse o meterse del cuerpo principal deslizándolos a través de los rieles presentes en la estructura central de la caja. Los contenidos de la obra son protegidos por un par de tapas (de las cuales solo la delantera se abre) y un lomo de forma similar al que se presenta en la estructura física de un libro y sobre la que se pone en pie. Su apariencia puede ser también comparada con la de un portafolios, ya que cuenta con unas manija que permite su transporte y manipulación de forma más fácil, así como trabillas que permiten o impiden el deslizamiento de los paneles a interés y conveniencia del lector.

8.2.1. MATERIAL

Algunos de los materiales empleados en esta obra fueron los siguientes:

Para la estructuración de la caja: madera, clavos, pegamento, bisagras, manija y trabillas.

Para los grabados en papel: Diferentes tipos de papel, tintas.

Para el grabado de la caja: Pirógrafo.

Para el envejecido del papel: Solución de té negro, charolas.

Para el envejecido de la caja: Caja de arena, compresora para sand blast, Martillo y clavos, ácido, Chapopote, trapos para limpiar.

8.2.2. FORMATO

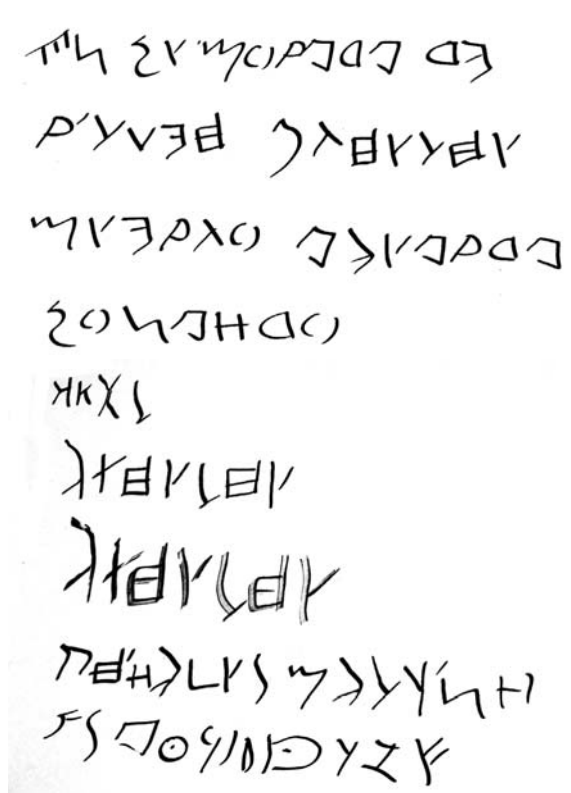
La caja se compone de 7 grabados: divididos en 4 delanteros y 3 traseros, de ellos, 4 grabados se encuentran ubicados en los paneles laterales (uno en cada cara), 1 central y 2 superiores (ambas caras), dispuestos como se aprecia en las imágenes.

Las medidas del cuerpo de la caja según los correspondientes planos para su elaboración, son las siguientes: Las dimensiones totales de la caja son: grosor: 73 cm, altura 110 cm, ancho 236.5 cm, el cuerpo o tambor principal cuenta con un grosor de 16 cm, largo de 84 cm y altura de 59 cm. Las medidas de cada uno de los paneles y de las láminas de papel en las cuales se ubican los grabados se encuentran consignadas en su descripción específica.

8.3. CONTENIDO

Respecto al contenido o mensaje de la misma, se recrea lo que surgió a la inspiración del artista tras la lectura de los relatos, los títulos de los diferentes grabados y su ubicación en los paneles es la siguiente:

A	A	L	Y	V	W	Y
B	B	M	X	X	X	X
C	C	L	H	N	Z	Z
D	D	O	O	O		
E	E	P	P	P		
F	F	Q	Q	Q		
H	H	R	R	R		
I	I	S	S	S		
K	K	T	T	T		



Originalmente se pretendió manejar un alfabeto con reminiscencias semita simulando escritura antigua.



1) Título: **The Call of Cthulhu**¹ *La llamada de Cthulhu*, se ubica en el **espacio central delantero**, dominando la estructura de la composición general vista de frente.

2) Título: **Lápida 1: Guía al mundo de los muertos**, se ubica en el **espacio lateral izquierdo delantero**.

3) Título: **Lápida 2: Manuscritos Pnakóticos**, se ubica en el **espacio lateral derecho delantero**.

4) Título: **Cronología de la tierra**, se ubica en el **espacio superior central delantero**.

5) Título: **Las tres interpretaciones del Necronomicón**, se ubica en el **espacio lateral izquierdo trasero**.

6) Título: **The Dream-Quest of Unknown Kadath** (*En busca de la ciudad del sol poniente o La búsqueda soñada de la oculta Kadath*), se ubica en el **espacio superior trasero**.

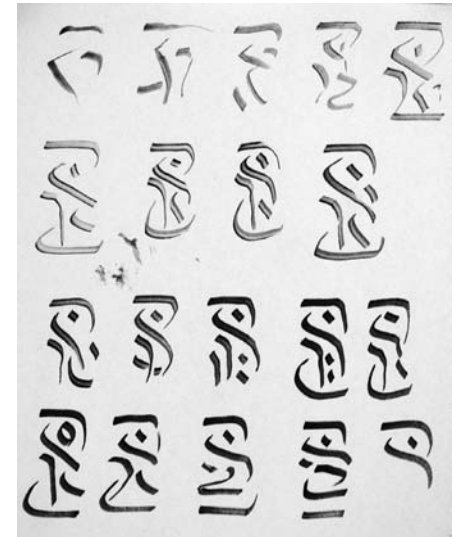
7) Título: **Nameless city** (*La ciudad sin nombre*), se ubica en el **espacio lateral trasero izquierdo**.

A continuación se describen las partes de la obra que influyeron en la creación de los grabados.

8.3.1. PARTES DE LA OBRA LITERARIA Y UBICACIÓN EN LA ESTRUCTURA EN ESTE PROYECTO

Para la creación de este proyecto se retomaron diversos aspectos de las obras de **Lovecraft**, si bien, el eje principal de atención es el **Necronomicón**, también se tomaron en cuenta algunos otros relatos atendiendo a las siguientes razones: debido a su relación con este texto, con las referencias hechas en el texto principal a estos relatos, a la aparición de grabados en los relatos, a la mención de la caja o motivados por los ambientes y personajes que inspiraron a cada grabado.

Por ejemplo, en el caso del primer grabado, titulado "**La llamada de Cthulhu**" su creación se basó en las referencias literarias como: "*Cabeza pulposa tentaculada que coronaba un cuerpo grotesco y escamoso, con alas rudimentarias, ser gigantesco que irradiaba males.*" ¹ Se pronuncia tluhluh.



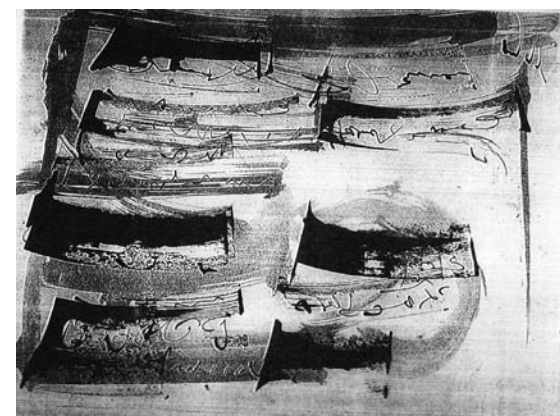
Bocetos de signos gestuales.



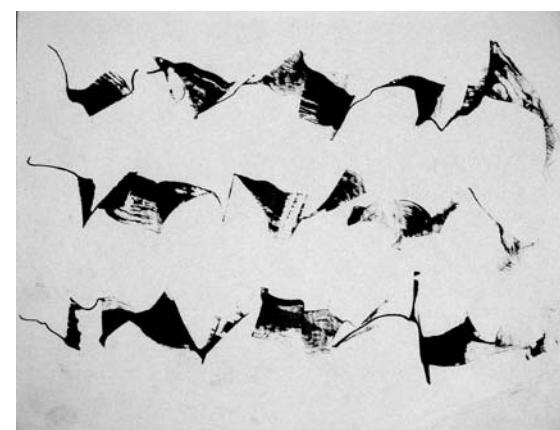
Ciudades ciclópeas de gigantescos sillares y monolitos que se erigían hasta el cielo, rezumaban limo verdoso e irradiaban una áurea siniestra latente de horror, los muros y los pilares estaban cubiertos de jeroglíficos, oscura y rezumante piedra”. También a los siguientes elementos extraídos de los textos: *Estatuilla de veinte cm.*, *Monstruo de contornos antropomorfos*, *Cabeza de octópodo*, *Rostro de masa de palpos*, *Cuerpo de aspecto gomoso y cubierto de escamas*, *Garras prodigiosas en las extremidades traseras y delanteras*, *Alas estrechas en la espalda*, *Apariencia pesada*, etc. Sin embargo, como se encontró en la investigación “*De M.R. James (Lovecraft) debió haber aprendido el arte de no mostrar nunca al monstruo, cuando mucho se muestra una de las orejas y se esconde el resto.*” Por eso, en este grabado solo se sugiere una elipsis, un pequeño rasgo del ser descrito para que sea el espectador quien lo complete de acuerdo a lo que conoce del relato.



Respecto a los **ambientes, personajes y atmósferas** se puede referir que la aparición de los personajes de las obras de Lovecraft en otros libros y viceversa se explica de la siguiente forma: “*Durante todo el verano de 1930 (Lovecraft) le dio vueltas a un relato que no acabó hasta septiembre titulado “El susurrador en la oscuridad”; por esa época los primigenios ya se habían convertido en parte importante de sus debates epistolares con los amigos. Lovecraft les pidió ayuda para ampliar el panteón de las divinidades y servidores que habían ocupado la tierra antes de que el ser humano se desarrollara en ella y estos respondieron encantados. Ashton Smith, Robert Howard, August Derleth, Belknap Long y otros participaron de las invenciones de Lovecraft y añadieron las suyas: Ciudades, Libros prohibidos y monstruos que se añadían a Cthulhu.*”



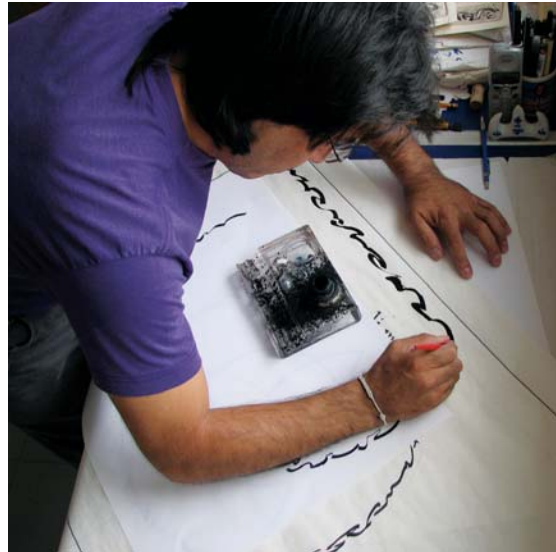
También han influido en forma importante la **descripción de escenarios y creación de atmósferas siniestras**: *el bosque, la noche, una luna espantosa sobre la bruma del pantano, una oscura galería, las apariciones, etc.* El hecho de que se violan las leyes de la naturaleza de forma imposible de sostener racionalmente, las apariciones, que deben ser originales, nunca conocidas, siempre sorprendentes y cada vez más aterradoras. Sus paisajes que corresponden a las costas y e interior de nueva Inglaterra: *Acantilados, Bosques y Valles* en los que sitúa acciones y personajes; *Ambientes oscuros, sombríos de árboles desmesurados, capaces de albergar espíritus, demonios o monstruos venidos de las estrellas, árboles fungosos, fétidos con raíces hundidas en las lápidas de los cementerios para succionar humores de los muertos, hinchidos de veneno que los dota de proporciones descomunales, las granjas y pequeños campos cultivados, ciudades con callejuelas llenas de edificios georgianos, góticos, barrocos, renacentistas sobre sus tejados emergen infinidad de cúpulas y torres acabadas en punta creando postales expresionistas de puestas de sol doradas y sangrientas.*



Bocetos gestuales próximos al resultado final.

A la vez que la “extraordinaria capacidad de realizar la **descripción de los sueños**: Ejemplo: “Las pesadillas de Gilman consistían por lo general en soñar que caía a abismos infinitos de inexplicables colores crepusculares y llenos de confusos sonidos (...) en sus sueños no caminaba, ni trepaba, ni volaba, ni nadaba, ni reptaba, pero siempre experimentaba una sensación de movimiento (...) brazos, piernas y torso siempre le resultaban imposibles de ver, desvanecidos por alguna especie de alteración de la perspectiva (...) Los abismos no estaban vacíos, sino poblados de masas indescriptibles de sustancias llenas de ángulos y de un colorido ajeno a este mundo (...) algunos de los objetos orgánicos tendían a despertar vagos recuerdos dormidos”... etc.

Respecto a la creación y recreación del **lenguaje empleado en los grabados** en papel y principalmente aplicado en la caja, cabe señalar que debido a que muchos de los nombres de los monstruos tenían la terminación *ath* y *oth* (Yuggoth, Azathoth) se cree que para su creación **Lovecraft** se inspiró en **Lord Dunsany**; aunque también se sugiere que proceden del árabe y el hebreo o que se retoman también algunas de la demonología cristiana o las tradiciones hebrea y musulmana: **Behemoth** (el sommelier del diablo, patrón de la gula), **Belcebú** (Beelzebuth, el señor de las moscas, lugarteniente de Satanás), **Ascaroth** (patrón de los espías y los delatores), **Jezbeth** (demonio de prodigios imaginarios), **Dagón** (panadero de los infiernos), etc. Algunos autores sugieren que **Azathoth** viene del sumerio **Azag** (encantador o mago) y del copto **Thoth** (dios egipcio de la magia) o que **Shub Niggurath** procede del sumerio **Ishnigarrab** (el contestador de oraciones), etc. Este aspecto motivó la **creación del lenguaje gráfico** que integra las placas laterales y la experimentación descrita en su proceso de creación. Estos lenguajes se integran en los **manuscritos prohibidos** y **textos malditos** mencionados en las diferentes obras.



Realización de los originales para la caja.



Otros elementos que sirvieron como generadores de ideas son los siguientes:

Bibliografía de Monstruos

NOMBRE	OBRAS EN QUE APARECE
AZATHOTH “El Sultán del caos”	<i>Strange Eons</i> (Campbell), <i>Spaw of Azathoth</i> (Herber), <i>The Philosopher’s Stone</i> (C.Wilson)
YOG SOTHOTH “El uno en todo”	<i>The Dunwich Horror</i> (Lovecraft), <i>Through the Gates of the Silver Key</i> (Lovecraft), <i>The Lurker at the Threshold</i> (Derleth & Lovecraft)
NODENS “El Gran señor del abismo”	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft), <i>The Strange High House in the Mist</i> (Lovecraft), <i>The House of the Worm</i> (Myers)
SHUB-NIGGURATH “La cabra negra de los bosques”	<i>The Whisperer in Darkness</i> (Lovecraft), <i>Out of the Aeons</i> (Heald & Lovecraft), <i>The Lurker at the Threshold</i> (Derleth & Lovecraft), <i>Visions from Yaddith</i> (Carter)
NYARLATHOTEP , “el Caos reptante”	<i>Nyarlathotep</i> (Lovecraft), <i>Fungi from Yuddoth</i> (Lovecraft), <i>The rats in the walls</i> (Lovecraft), <i>The Lurker at the Threshold</i> (Derleth & Lovecraft)
CTHULHU ,	<i>The call of Cthulhu</i> (Lovecraft), <i>The Mound</i> (Heald & Lovecraft), <i>Castle dark</i> (Herber), <i>At the Mountains of Madness</i> (Lovecraft)
Y’GOLONAC	<i>Cold Point</i> (Campbell), <i>Love’s lonely children</i> (Watts)
CTHUGHA	<i>The Dweller in Darkness</i> (Derleth), <i>This Fire shall kill</i> (Bishop), <i>Elysia</i> (Lumley)
HASTUR , “El Innombrable”	<i>The Whisperer in the Darkness</i> (Lovecraft), <i>The Mound</i> (Heald & Lovecraft), <i>The Shadow Out of Time</i> (Lovecraft), <i>The Return of Hastur</i> (Derleth), <i>The Gods</i> (Carter)
ITHAQUA (EL WENDIGO) “El que camina en el viento”	<i>The Wendigo</i> (Blackwood), <i>The Gods</i> (carter), <i>Ithaqua</i> (Derleth), <i>The thing that walked in the wind</i> (Derleth), <i>Born on the winds</i> (Lumley)
ZHAR “La Obscenedad gemela”	<i>The Sandwin Compact</i> (Derleth), <i>The Lair of the Star</i> (Spawn, Derleth & Schorer)
ATLACH-NACH	<i>The Andaman Islands</i> (Herber), <i>Web of memory</i> (Szymanski) <i>The Philosopher’s stone</i> (Wilson)
ZOTH-OMMOG	<i>Out of the Ages</i> (Carter), <i>Zoth- Ommog</i> (Carter), <i>The Transition of Titus Crow</i> (Lumley)
CYAEGHA	<i>Darkness, my name is</i> (Berlin)
GHATANOTHOA	<i>Out of the Aeons</i> (Heald & Lovecraft), <i>The thing in the Pit</i> (Carter), <i>The return of the Lloigor</i> (Wilson)
SHUDDE M’ELL , “El que socava en las profundidades”	<i>The Burrowers Beneath</i> (Lumley), <i>The Statue of the sorcerer</i> (Edwards & Eliot)
SEMILLA INFORME DE TSATHOGGUA “FORMLESS SPAWN”	<i>The Mound</i> (Bishop & Lovecraft)
CTHONIANS	<i>The Burrowers Beneath</i> (Lumley), <i>The Statue of the sorcerer</i> (Edwards & Eliot)
TSATHOGGUA	<i>The Mound</i> (Bishop & Lovecraft), <i>Observations on the Carter Glossary</i> (Cockcroft), <i>The Door to Saturn</i> (Smith) <i>The Seven Geases</i> (Smith)



CHAUGNAR-FAUGN	<i>The Curse of Chaugnar-Faugn</i> (Barton) <i>The Horror from the Hills</i> (Long)
LOS ABOMINABLES TCHO-TCHO	<i>The Andaman Islands</i> (Herber), <i>The Lair of the Star Spawn</i> (Derleth & Schorer), <i>The Course of Chaugnar-Faugn</i> (Barton)
NYOGTHA “Aquel que no debería existir”	<i>Zoth Ommog</i> (Carter), <i>The Stairs in the Crypt</i> (Carter & Smith), <i>Castle Park</i> (Herber)
LLOIGOR	<i>The Return of Lloigor</i> (Wilson)
DAGON Y MADRE HIDRA	<i>Dagon</i> (Lovecraft), <i>The Shadow over Innsmouth</i> (Lovecraft), <i>The Burrowers Beneath</i> (Lumley), <i>The Return of the Deep ones</i> (Lumley)
PROFUNDOS “DEEP ONES”	<i>The Shadow over Innsmouth</i> (Lovecraft), <i>The Burrowers Beneath</i> (Lumley), <i>The Return of the Deep ones</i> (Lumley)
DHOLES	<i>The White people</i> (Machen), <i>Through the Gate of the Silver Key</i> (Lovecraft & Price), <i>Sands of the Time</i> (Herber), <i>Dreams on the house of Weir</i> (Carter)
POLIPOS VOLÁTILES “FLYING POLIP”	<i>The Shadow out of Time</i> (Lovecraft)
LOS PERROS DE TÍNDALOS “HOUNDS OF TINDALOS”	<i>The Hounds of Tindalos</i> (Long), <i>The Transition of Titus Crow</i> (Lumley)
GNOPH-KEH	<i>Polaris</i> (Lovecraft), <i>The Horror in the Museum</i> (Heald & Lovecraft), <i>The Lurker at the Threshold</i> (Derleth & Lovecraft)
OTROS DIOSES “OTHER GODS”	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft), <i>The Others Gods</i> (Lovecraft)
ERRÁTICOS TRIDIMENSIONALES “DIMENSIONAL SHAMBLER”	<i>The Horror in the Museum</i> (Lovecraft & Hazel)
LARVAS ESTELARES DE CTHULHU “STAR SPAWN OF CTHULHU”	<i>At the Mountains of Madness</i> (Lovecraft), <i>The Transition of Titus Crow</i> (Lumley)
BYAKHEE	<i>The Trial of Cthulhu</i> (Derleth)
CAZADORES DEL HORROR “HUNTING HORROR”	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft)
MI-GO “LOS HONGOS DE YUGGOTH”, “FUNGI FROM YUGGOTH”	<i>The Whisperer in Darkness</i> (Lovecraft), <i>At the Mountains of Madness</i> (Lovecraft), <i>The Dweller in the Crypt</i> (Carter)
VAMPIROS ESTELARES “STAR VAMPIRS”	<i>The Star Vampirs</i> (Bloch)
SERVIDORES DE LOS DIOSES OTROS	<i>The Shadow over Innsmouth</i> (Lovecraft)



PRIMORDIALES O ANTIGUOS “OLD ONES, ELDER THINGS”	<i>At the Mountains of Madness</i> (Lovecraft) Representan a la fuerza del mal en la tierra que acechan al otro lado de la conciencia del hombre y se hacen visibles o se manifiestan de cuando en cuando, en sus constantes intentos por reconquistar su poderío sobre la tierra y sus razas. Son nombrados dioses, pero no lo son.
ARQUETÍPICOS (Benévolos)	viven cerca de Betelgeuse, en la constelación de Ormon. No intervienen en la lucha del mal y las razas de la tierra.
SHOGGOTH	<i>At the Mountains of Madness</i> (Lovecraft), <i>The Shadow over Innsmouth</i> (Lovecraft), <i>The Transition of Titus Crow</i> (Lumley)
LA ABOMINACIÓN DE DUNWICH THE DUNWICH HORROR	<i>The Dunwich Horror</i> (Lovecraft), <i>Return to Dunwich</i> (Herber)
ANGELES DESCARNADOS DE LA NOCHE “NIGHTGAUNT”	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft), <i>Dreams and Fancies</i> (Poema) (Lovecraft), <i>The Horror at Oakdeene</i> (Derleth)
GRAN RAZA DE YITH GREAT RACE OF YITH	<i>The Shadow Out of Time</i> (Lovecraft), <i>The Dreamer</i> (Herber)
GUGOS “GUG”	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft),
LÍVIDOS (GHAST)	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft),
SHANTAKS	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft), <i>The fishers from outside</i> (Carter), <i>The seal of R'lyeh</i> (Derleth)
BESTIAS LUNARES MOON BEAST	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft),
ABHOTH LA FUENTE DE LAS INMUNDICIAS	<i>Return to Dunwich</i> (Herber), <i>The seven Geases</i> (Smith), <i>The mind parasites</i> (Wilson)
HABITANTES DE LA ARENA “SAND DWELLER”	<i>The Gable Window</i> (Derleth & Lovecraft)
GULES “GHOULS”	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft), <i>Pickman's Model</i> (Lovecraft)
BYATIS	<i>The Shambler from the stars</i> (Bloch), <i>The Room in the Castle</i> (Campbell), <i>Zoth Ommog</i> (Carter)
VALUSIANOS THE SERPENT PEOPLE	<i>The Shadow Kingdom</i> (Howard), <i>Zoth Ommog</i> (Carter), <i>The seven Geases</i> (Smith)
VOORMIS	<i>The Trail of Isathoggua</i> (Herber), <i>The seven Geases</i> (Smith)
ZOOGS	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft), <i>Hero of dreams</i> (Lumley)
POBLADORES DE LENG INHABITANTS OF LENG	<i>The Dream-Quest of Unknown Kadath</i> (Lovecraft),

Otros aspectos de importancia relacionados con los grabados son los siguientes:

8.3.2. COMPOSICIÓN

Cada grabado se compone de un plano dividido en tercios. En el espacio central se ubica la parte principal de la composición, representada por el grabado en color de la imagen sugerida por cada uno de los relatos. Las laterales se encuentran ocupadas por las láminas de caligrafía realizadas en un lenguaje basado en signos de significado desconocido, realizadas en forma monocroma en color dorado. Estas partes se complementan entre sí integrándose en la composición general que se mantiene como una constante en todos los grabados que integran la obra.

8.3.3. DIAGRAMACIÓN

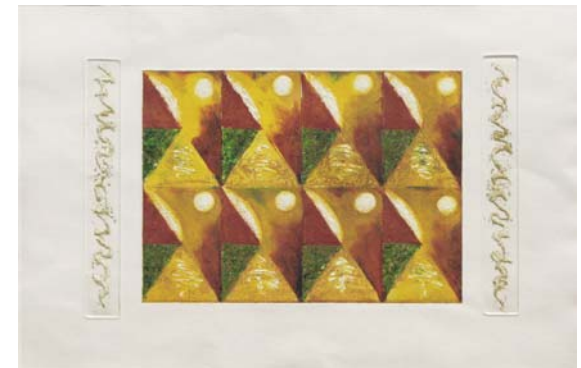
La división de los espacios se realizó de la siguiente forma: el espacio en el plano se divide en tercios desiguales, dos laterales de la misma amplitud y uno central, mayor a los anteriores. Su división se obtuvo por ley de los tercios.

8.3.4. CALIGRAFÍA

Como ya se dijo no se basa en forma alguna de escritura conocida, solo se inspira en las escrituras más antiguas conocidas y en los rasgos de tipo oriental, pero sin llegar a imitar concretamente a ninguna de ellas. En este apartado se presentan los bocetos realizados como parte de la búsqueda de los signos con los que se buscaba representar la escritura antigua que complementaba las imágenes.

8.3.5. IMÁGENES

Las imágenes de cada una de las láminas se han realizado de la siguiente forma: cada grabado se ha inspirado en un aspecto diferente de los relatos y se ha desarrollado una imagen que se inspira en los personajes, lugares, ambientes y atmósferas relatados por el autor, vinculándose a los temas que les dan nombre.



Vista previa al proceso de envejecimiento de tres grabados.

1) Título: **The Call of Cthulhu² La llamada de Cthulhu.**

Ubicación: Central frontal

Dimensiones: Medidas totales de la lámina de papel: 78.5 x 53.5 cm, 29.5 x 24 cm ocupados por el grabado central y 34 x 5 cm inferior, 34 x 5 cm superior. Las Medidas totales del panel de madera: 82 ancho x 57 alto x 1.05 grosor.

Tema: Este primer grabado pretende motivar al espectador a buscar el sentido en el signo gestual caligráfico predominante, de forma que se perciba el umbral al mundo del Necronomicón que describe Lovecraft. En él se representa al principal primigenio que otorga su nombre al grabado. Por tratarse de uno de los personajes principales que habita en un lugar difícilmente imaginable: *ubicado en una isla con templos ciclópeos, de una perspectiva indescribable*; por ello se trazan unas formas geométricas que sugieren las estructuras mencionadas imposibles de recrear en nuestra dimensión y realidad. Aparece el personaje referido, Cthulu emergiendo de este ambiente en el que se encuentran inscripciones muy antiguas en las paredes de su templo. Algunos rasgos como cabeza de cefalópodo, alado y con garras. Su templo es lamoso, verde al emerger de las profundidades del mar.



Los grabados 2 y 3 representan los textos inscritos en los templos.

2) Título: **Lápida 1: Guía al mundo de los muertos**

Ubicación: Izquierdo delantero

Dimensiones: Medidas totales de la lámina de papel: 76 x 52 cm, 39 x 21 cm ocupados por el grabado central, 56.5 x 05 cm del inferior y 55.5 x 5 cm del superior. Medidas del panel de madera: 82 ancho x 57 alto x 1.05 grosor.

Tema: Muestra una tabla rota, cuyo texto flota sobre una zona oscura. La composición incluye la tabla de piedra medio rota en la que se visualiza la escritura fragmentada que parece provenir de un texto incompleto, aparenta que fue trazado un escrito sobre otro.



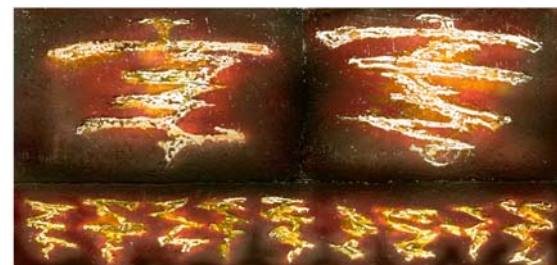
² Se pronuncia tluhluh

3) Título: *Lápida 2: Manuscritos Pnakóticos*

Ubicación: Derecho delantero

Dimensiones: Medidas totales de la lámina de papel: 78 x 52 cm, 39 x 21 cm ocupados por el grabado central, 56.5 x 05 cm del inferior y 55.5 x 5 cm del superior; medidas del panel de madera: 84 ancho x 57 alto x 1.05 grosor.

Tema: Se trata de un acercamiento de algunos signos de los que se encuentran representados en los muros, puede percibirse en la estructura la división de un muro de uno de los templos mencionados en los diferentes relatos.



4) Título: *Cronología de la tierra*

Ubicación: Superior central delantero

Dimensiones: Medidas totales de la lámina de papel: 76 x 52 cm, 39 x 21 cm ocupados por el grabado central, 57 x 5 cm del inferior, y 55.5 x 5 cm superior, medidas del panel de madera: 82 ancho x 57 alto x 1.05 grosor.

Tema: Algunos de los relatos suponen la caracterización de la evolución de la tierra desde sus épocas más remotas en que los primigenios habitaban los espacios.



5) Título: *Las tres interpretaciones del Necronomicón,*

Ubicación: Izquierdo trasero

Dimensiones: Medidas totales de la lámina de papel: 78 x 51.5 cm, Tres placas, cada una mide: 12.5 x 21 cm, en su conjunto integran el grabado central, los grabados caligráficos miden 14 x 5 cm cada uno. Medidas del panel de madera: 82 ancho x 57 alto x 1.05 cm grosor.

Tema: Las tres divisiones de este grabado suponen las fórmulas olvidadas que permitían contactar con entidades primigenias, resucitar muertos, viajar a otras dimensiones, etc. basadas en el famoso texto de Al-hazred que aparece en el **Necronomicón**: “*That is not dead wich can eternal lie/ and with strange aeons even death may die*”, la primera: “*Que no está muerto lo que yace eternamente/ y con el paso de los evos aún la muerte puede morir*”, de Francisco Torres Oliver, en *la Ciudad sin nombre*. La traducción de Aurelio Martínez Benito en *la Llamada de Cthulhu*, es correcta: “*Que no hay muerto que yazga eternamente,/ y con ciertos eones puede morir la muerte*”, finalmente, la de Rafael Llopis en *El que acecha el umbral*, relato que acabó Derleth, conserva la rima, pero mejoraría con la adición de un “*Que*” inicial: “*No está muerto el que reposa en la eternidad, pues cuando llegue el tiempo hasta la muerte morirá*”.²



² Gómez Teodoro, *H.P. Lovecraft*, Ed. Océano, Barcelona, 2002, p. 183.

6) **The Dream-Quest of Unknown Kadath** (*En busca de la ciudad del sol poniente* o *La búsqueda soñada de la oculta Kadath*)

Ubicación: Superior central trasero

Dimensiones: Medidas totales de la lámina de papel: 76 x 52 cm, 52 x 18 cm ocupados por el grabado central, 56 x 05 cm del inferior y 55.5 x 5 cm superior. Medidas del panel de madera: 82 ancho x 57 alto x 1.05 cm de grosor.

Tema: La estructura de este grabado incluye algunos elementos como el sol poniéndose, la tierra en el horizonte y los signos del relato.

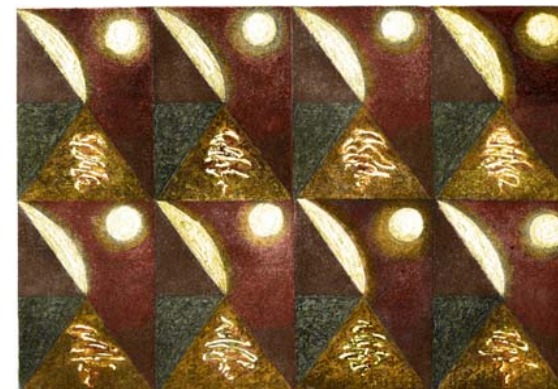


7) **Nameless city** (*La ciudad sin nombre*)

Ubicación: Derecho trasero

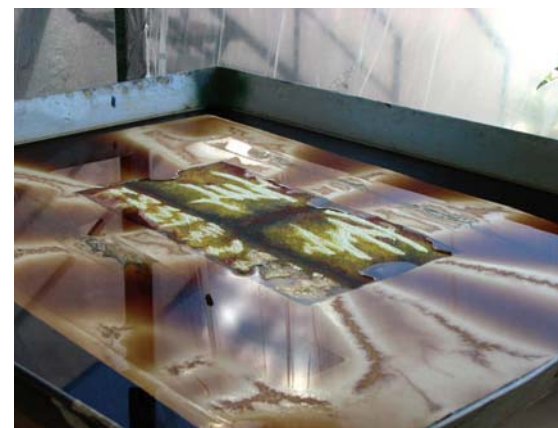
Dimensiones: Medidas totales de la lámina de papel: 78 x 51.5 cm, 44.5 x 32 cm ocupados por el grabado central, 36 x 5 cm del izquierdo y 36 x 5 cm del derecho. Medidas del panel de madera: 82 ancho x 57 alto x 1.05 cm grosor.

Tema: En este grabado se muestran las formas de las construcciones



8.3.6. COLOR

Inicialmente se había considerado trabajar los grabados centrales con una gama de colores que oscilaban entre los marrones y el negro, pero tras la experimentación digital y principalmente al realizar la estampación se encontró una mayor riqueza expresiva en una gama más variada que incluye amarillo, verde, rojo, azul oscuro, negro, blanco y humo para las placas centrales y dorado envejecido para las laterales. Se considera que con ello se ha conseguido dotar de mayor expresividad y riqueza a los grabados. Una vez obtenidos los resultados deseados se consideró que era apropiado aplicarles algún tratamiento para envejecerlos de forma paralela a lo realizado con la caja, por ello se les aplicó un baño de té negro, sumergiéndolos en una charola con este líquido concentrado. Tratando de rescatar las calvas de los grabados, por lo que no era simplemente sumergirlos sino tratar de controlar en parte el efecto logrado con el proceso (que también implicó cierta experimentación).



Al entintar cada ocasión las planchas podría considerarse que esta labor se basa en unos rasgos plasmados en un guión fijo (de forma similar a la actuación de un rol en una obra teatral) pero que sin embargo ofrece en cada ocasión la oportunidad de reinterpretar el propio trabajo, dotándolo de diferentes matices que pueden inclusive modificarse de acuerdo a nuevas percepciones que se tuvieran sobre el tema (considerando y respetando la idea principal seguida en su creación y el hecho de que existirá un número limitado de reproducciones creadas a partir de esas planchas), por ello han constituido una búsqueda compleja pero ampliamente disfrutable.

8.4. INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS EN LA CONFORMACIÓN DEL LIBRO DEL ARTISTA

Los grabados se integran en las diferentes caras de las partes que forman la caja bajo los siguientes criterios de ubicación: El primer grabado *La llamada de Cthulhu* se ubicó en el panel central por tratarse del personaje principal y tema central de algunos relatos, además de que el tratamiento del grabado permite apreciar a través del signo el fondo que constituye el universo lovecraftiano. Los grabados frontales detallan ciertos escritos evocando un paisaje en el que la forma sugiere el surgimiento u origen del universo, la creación, etc. En este contexto, los tres primeros grabados se unifican por el formato y por ello se ubican al frente, mientras que los traseros se dedican a la recreación de ambientes, paisajes, etc. Debido a sus características plásticas y por la diversidad de temas se consideró más adecuado ubicarlos en la parte trasera ya que podían producir una lectura más diversa, enriqueciendo la experiencia de interactuar con la obra. Provocando un ritmo en la lectura que puede ser alterado según la dirección de la misma, ya que al producirse en forma frontal se obtiene cierta uniformidad que se rompe al realizar la lectura lateral, trasera o circular, como los ritmos de los diversos componentes de la naturaleza. El discurso entre todos ellos puede sujetarse a tantas interpretaciones como el espectador quiera darles.

8.5. PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LA CAJA

Inicialmente se bocetó la caja y se enviaron las propuestas para su interpretación y armado por un experto ebanista que desarrolló con la asesoría del autor la selección de los materiales y el armado de la misma. Este trabajo se ha realizado considerando que se tratara de un libro-caja, por ello se encuentra conformado por tapas y lomo como en una obra de esta naturaleza. Una vez armada la caja se consideraron diferentes posibilidades y variantes de tratamientos para enriquecerla, envejecerla, etc.



Original mecánico y vistas de la caja antes de grabarse con arena.

Por lo que se comenzó el proceso de bocetos de los signos caligráficos que se aplicarían en sus exteriores, considerando nuevamente su integración en un lenguaje gestual de apariencia milenaria y de origen indefinido, así que se experimentó hasta lograr los resultados deseados, mismos que se trazaron sobre papel y se transfirieron sobre la madera de la caja, de forma que pidieran tallarse, grabarse y pintarse sobre la misma. Para complementar el concepto del libro objeto se desarrollaron una serie de imágenes, debido a la naturaleza del tema y considerándolo adecuado a la misma (no hay que olvidar que el *Necronomicón* es un libro especial que presenta algunos conjuros para invocar seres malignos) se produjo entonces un texto en latín en el que se enuncia un conjuro con la finalidad de actuar como candado que retiene el contenido de la caja y cualquier posible energía negativa en su interior. Para esto se elaboró un archivo digital y se imprimió en *plotter* para poder aplicar los signos y así atacar la superficie de la caja con la técnica de *sand blast*. Se realizaron en vano varios intentos de aplicar la técnica y ante la carencia de condiciones (por ejemplo, una cabina que contara con las dimensiones adecuadas para introducir la caja completa y trabajarla) entonces se produjo una cabina especial de mdf para poder aplicar este tratamiento.



Una vez atacada la madera se procedió al tratamiento de envejecimiento y entintado de la misma. Para producir la apariencia de madera muy antigua se seleccionaron y aplicaron diversas técnicas: el cepillo de cerdas de metal, el taladro con un cepillo redondo de cerda de metal, así como sacabocados y clavos para el apolillamiento. Una vez desgastada y apolillada se procedió al entintado. Para el entintado primero se aplicaron tintas para madera pero debido a que se obtenían tonos muy oscuros que producían resultados lejanos a los esperados, se decidió entonces aplicar el chapopote y desentrarlo con thinner produciendo una mancha libre y accidentada que teñía la madera circundante. Cabe mencionar que en el canto de los paneles deslizables se aplicó un tratamiento de pirograbado para trazar los signos, ya que la madera no mostraba aun la antigüedad deseada debido a su apariencia uniforme y homogénea, este tratamiento también se aplicó en el panel central.



Vista interior de la cabina de *sand blast* y etapas del envejecimiento de la caja

Al finalizar estos acabados se comenzó la aplicación del dorado en los signos trazados en la estructura externa de la caja (la tapa y la contratapa), este proceso implicó inicialmente la aplicación de un fondo de pintura acrílica roja y después de pintura acrílica de color oro, ya que aunque inicialmente se deseaba aplicar pan de oro, por razones de economía se decidió aplicar estos materiales. Debido a que una vez aplicado, el dorado daba una apariencia muy uniforme y reciente se le aplicó nuevamente color rojo para producir apariencia de gofrado antiguo. Se colocaron entonces las trabillas para fijar los paneles ubicados en los rieles y broches para alhajeros que permiten cerrar la caja, además de las manijas que ayudan a deslizar cada panel. Se procedió entonces a la colocación de cada grabado en su ubicación, fijando las láminas con pegamento en aerosol, con lo que quedó concluida la caja.

8.6. PRESENTACIÓN DEL PRODUCTO FINAL

Como ya se ha dicho, se consideró inicialmente elaborar una caja inspirada en las que se mencionan en los relatos de **Lovecraft** como contenedoras de obras gráficas y literarias de cierta importancia en los relatos. Debido a ello es que esta tesis trata inicialmente sobre la producción y desarrollo de una obra gráfica relacionada a la producción literaria y posteriormente se complementa con la descripción de la forma en que se concibió y realizó la producción de la caja que integra los grabados mencionados. En este apartado se considera un aspecto final: su exhibición.



Como puede apreciarse en las imágenes y en su presentación física, la caja-libro de artista conformada por los grabados dispuestos en ambas caras de los paneles deslizables que integran este conjunto permiten a su lector maniobrar y cambiar la composición de diversos discursos que pueden leerse intercambiando las caras visibles de la obra u observándola desde diferentes perspectivas; abriéndola en cada una de sus partes e inclusive cerrándola en cada una o en su totalidad.



La exhibición de esta obra, de forma conjunta con esta tesis corresponde a su primera finalidad, sin embargo, se considera que como otras posibilidades de continuar jugando y experimentando con ella y sus contenidos, la caja puede ser expuesta en galería, en una estación del transporte urbano, en una plaza pública, etc. y que además los grabados que la integran pueden ser reimprimos en diversas interpretaciones cambiando incluso la gama de colores original con la que han sido concebidos y ser expuestos por separado, permitiendo aún mayores posibilidades de interacción, pero vinculándose siempre con la idea que les dio origen: la obra de Lovecraft. La última palabra se encuentra en las manos del lector que la observa.



CONCLUSIONES

“EN TIEMPOS DE LA REINA ISABEL I DE INGLATERRA EL ASTRÓLOGO DE LA CORTE JOHN DEE Y SU ASISTENTE –QUE POSEÍA FACULTADES DE *MÉDIUM*– EDWARD KELLY, VIAJARON A LA CORTE DEL REY RODOLFO (EN PRAGA), CON EL FIN DE INTENTAR CONVERTIR EL PLOMO EN ORO. EN ESA ÉPOCA KELLY RECIBIÓ MENSAJES DEL ÁNGEL DEL UMBRAL OESTE POR MEDIO DE RUNAS Y TEXTOS EN *ENOCHIAN* (EL IDIOMA DE LOS ÁNGELES); SE TRATABA DE INFORMACIONES SOBRE EL *NECRONOMICÓN* ORIGINAL. NO SE ENCONTRÓ NINGUNA ILUSTRACIÓN DE ESAS MONSTRUOSAS DIVINIDADES. ESTE *NECRONOMICÓN* (AL-AZIF) SE HA CONSERVADO PARCIALMENTE Y ALGUNOS FRAGMENTOS SE ENCUENTRAN EN EL MUSEO BRITÁNICO EN LONDRES” (H.R.GIGER, TÄSCHEN, ALEMANIA, 2004, P.40). CABE SEÑALAR QUE SI BIEN EXISTEN DIVERSAS VERSIONES DE ILUSTRACIONES VINCULADAS A ESOS TEXTOS, RECREADAS POR AUTORES DE DIVERSAS PROCEDENCIAS Y CALIBRES, NO SE CONOCEN VERSIONES DE TIPO ABSTRACTO (SINO FRAGMENTOS) POR LO QUE ESTA PROPUESTA APORTA UNA NUEVA DIRECCIÓN PARA LA INTERPRETACIÓN DEL TEMA.

Una vez concluidos los procesos técnicos finales aplicados a la conformación de la propuesta gráfica, es pertinente hacer un alto para verificar los resultados obtenidos como parte de este ejercicio que implicó la reflexión, investigación, proyectación, desarrollo, experimentación y búsqueda de ciertas soluciones descritas en este documento.

Con la presentación conjunta de la investigación que presenta y argumenta en forma escrita los procesos de creación, desarrollo, experimentación y conclusión de esta obra se pone de manifiesto la forma en la que el autor-lector-artista plástico, grabador-calígrafo-*homo ludens* propone ciertas posibilidades de variantes de interacción con su obra y cumple los objetivos originalmente propuestos y descritos en la introducción.

Entre otros aspectos,

- Se estudiaron y aplicaron en lo posible los aspectos derivados del conocimiento de la obra de Lovecraft como motivo principal de este trabajo,
- Se aplicaron los conocimientos de las áreas de formación básica y especializada de su autor,
- Se retomaron los elementos, técnicas, instrumentos, etc. propios de la caligrafía, el diseño, el grabado y el diseño de libros alternativos para realizar la propuesta,
- Se desarrolló y presentó en este contexto la investigación que fundamenta el proyecto en su parte teórica, práctica y que permite sistematizar y organizar sus aportes y características generales,
- Se realizaron las correspondientes reflexiones vinculadas a los procesos de conceptualización y producción de la obra propuesta así como de sus resultados,



- Se presentan de forma conjunta los productos obtenidos de estos procesos en esta tesis y en el correspondiente examen de grado.

De manera general, puede considerarse que se han cumplido los objetivos y expectativas fincados por su autor y propuestos para esta tesis que se presenta al grupo de especialistas integrantes del sínodo para la evaluación de sus resultados y el enriquecimiento con sus valiosos comentarios y aportaciones, a la vez que se ofrece a la experimentación de los espectadores para su lectura y crítica.

ANEXO 1. PLANCHAS

PREPARACIÓN

El material ideal es una placa de **cobre**¹ (u otro metal de acuerdo al proyecto que se va a realizar) de grosor constante de 1.5 a 2 mm. bien laminada, perfectamente pulida y libre de cualquier huella de corrosión mediante un nuevo pulido. A esta placa deberá biselársele el perímetro para evitar cortes en el papel y al grabador.

Tras el biselado de los bordes, se debe desengrasar muy bien toda la superficie frotándola con una mezcla de cal lavada y alcohol aplicada con un paño. Después, se lava con agua, se saca húmeda y se revisa que el desengrasado sea uniforme en toda la superficie. De lo contrario se continúa decapándola, sumergiéndola ocasionalmente algunos minutos en una solución acuosa de sosa (1/20) y enjuagándola después a fondo. No se requiere que la plancha tenga un pulido brillante ya que en ese caso el barniz se adhiere mal, puede despegarse y la punta se desliza con dificultad. Por ello se sumergirá en una solución acuosa al 3% de ácido nítrico que la volverá mate y deberá enjuagarse a fondo después de esto.

Las placas de **cinc** (más blandas) pueden servir para la ejecución de trabajos más sencillos, porque en ellas el mordido se produce más rápidamente. No se recomienda su uso cuando se quiere completar una plancha a buril o con otra técnica que requiera un soporte resistente. Cuando la plancha de cinc esté destinada a un gran tiraje se deberá acerarla después del encobrado (el acerado será totalmente necesario cuando se requiera para realizar un grabado en color, sin él algunos colores podrían salir mal).

Las planchas de **acero y latón** soportan bien tiradas grandes pero casi no se ocupan porque son demasiado duras y cualquier detallado posterior o corrección sería imposible.

¹ Es mejor el cobre más claro que es más resistente que el rojo, ya que mientras más rojo sea, es más blando y más lentamente lo corroe el mordido del ácido.

ANEXO NO. 2 FORMAS DE ELABORAR BARNIZ

Los barnices se pueden comprar ya preparados e incluso se puede pedir que se barnicen las planchas a especialistas del área, sin embargo, todo grabador debe conocer los procesos y saber realizarlos. El grabador puede producir uno propio con las siguientes fórmulas:

Una receta común incluye 12 g. de Cera virgen, 12g. de Betún de Judea, 100 g. Aguarrás como diluyente de ambos. Antes se añadía a la cera los mismos gramos de almáciga o mástic pero la dificultad de encontrar actualmente estos productos aconseja utilizar parafina en su lugar. Si se aplica este material deberá inicialmente derretirse la cera y la parafina en baño maría, después se añaden 50 g. de aguarrás y finalmente el betún pulverizado con el resto del aguarrás. Se mueve lentamente la mezcla hasta diluir totalmente sus elementos, obteniendo un líquido negruzco semi espeso que deberá depositarse en un frasco de cierre hermético. Para conseguir el barniz sólido se hace la misma mezcla pero sin el aguarrás, el espeso líquido resultante se deja caer sobre agua fría para que solidifique y se amasa en forma de bolas que se utilizan después envueltas en una muñeca de tela.

Existen diversas recetas de barniz como las aplicadas por célebres artistas: la fórmula de **Rembrandt** incluía: 30 grs. de cera virgen, 15 g., de almáciga o mástic y 15 grs. de asfalto calcinado, la de Abraham Bosse¹ (1645) se compone de 50 grs. de cera virgen, 30 grs. de almáciga en lágrimas y 15 grs. de asfalto o betún de Judea.

La de **Jacques Callot** que incluía: 150 grs. de cera, 75 g. de asfalto calcinado, 75 g. de almáciga (en invierno solo 30 g.), 30 g. de resina, 30 grs. de cola de zapatero y 15 grs. de esencia de trementina (aguarrás). Estas formulas varían principalmente en la preparación, ya que algunos prefieren fundir la cera primero, añadir la almáciga y remover con la espátula hasta que se funda, añaden entonces el asfalto y lo mueven hasta la perfecta fusión de los tres. Otros proceden a la inversa, funden primero el asfalto, luego la almáciga y finalmente la cera. La fusión se verifica en ambos casos en vasija de barro vidriado.

Algunos grabadores cambian las proporciones de las fórmulas según la estación del año en que vayan a utilizar el barniz: Para **verano** 40 grs. cera amarilla, 40 grs. almáciga y 20 grs. asfalto. En **invierno**: 60 grs. cera amarilla, 15 grs. almáciga, 30 grs. asfalto y 15 grs. succino, otra variante incluye 50 grs. cera de abejas, 40 grs. asfalto de Siria, 10 grs. pez de Borgoña, 20 grs. de Resina y 3 grs. de sebo.

¹ Rembrandt y Callot usaban un barniz blando de fórmula semejante al de Bosse, pero ambos variaban las proporciones de ingredientes o sustituían el asfalto por ámbar.



Barniz(blando) suave inglés²: 260 grs. cera virgen, 130 grs. de asfalto, 65 grs. de ámbar, 65 grs. de almáciga, hecha a fuego poco vivo, porque podría quemarse, este barniz no sirve para el estío.

Otra fórmula (**París**) 40 grs. de cera virgen, 40 grs. de asfalto o pez griega, 20 grs. de pez negra y 10 grs. de pez de Borgoña derretido a fuego lento de la misma forma que el de Bosse.

Barniz de M.T. 50 grs. de cera virgen, 60 grs. de Pez de Borgoña, 10 grs. de resina, 40 grs. de asfalto y 80 grs. de trementina.

Cualquier fórmula que se elija, cuando están fundidos y mezclados los ingredientes se vierte en un molde de forma semiesférica o conoidea con las puntas redondeadas y de un diámetro máximo de 4 cm. por una altura similar. Si no se cuenta con moldes se echa en agua sobre un mármol para que enfríe, pero antes de que lo este totalmente se moldea, dándole las formas descritas.

Para su aplicación se emplea una *muñeca* (pueden adquirirse hechas o confeccionarse en el taller, aunque debido a que el tejido exterior se debe cambiar continuamente es preferible prepararlas personalmente). Para ello se corta un círculo de cartón de ocho o nueve cm. de diámetro, sobre el se coloca algodón en rama para que haga de almohada, ambas cosas se envuelven en un tejido fino de hilo o seda, cuyo vuelo se recoge, muy ceñido sobre la parte posterior del cartón, atándolo con un bramante de modo que se forme una agarradera. El tejido lo sustituyen algunos por tripa de buey, porque su huella deja el barniz con un grano imperceptible. Este recurso solo se recomienda en casos de trabajos extremadamente finos ya que regularmente basta con la de tela. La *muñequilla* se debe guardar en un sitio cerrado para preservarla del aire y polvo en cuanto se haya utilizado para evitar que se reseque el barniz que le queda adherido o que se le incrusten partículas extrañas que dejen sus huellas en barnizados posteriores. Sujeta la plancha por la entenalla para moverla con libertad y sin quemarse se calienta sobre el hornillo con la superficie pulida hacia arriba moviéndola para que el calor se reparta por igual. En general, se calienta más de la parte central por lo que no hay que exponerla a la acción directa de la llama. Estará suficientemente templada cuando tocando uno de sus ángulos con el barniz, este se funda sin desprender humo. Conseguido el temple preciso, se separa la plancha del fuego y rápidamente se cubre por completo de barniz (que previamente se habrá cubierto con un tejido fino, semejante al de la muñequilla para que lo tamice), pasándolo suavemente de

² No confundir con el que se utiliza para la técnica a modo de lápiz.



un lado a otro en líneas paralelas, con el lado curvo tocando la plancha. Inmediatamente se golpea acompasadamente toda la superficie con la muñeca hasta que el barniz forme una capa tenue lisa y unida. Si la muñeca fuera usada anteriormente se calentará para reblandecer el barniz en ella depositado, si estuviera duro o fuera demasiado se aconseja cambiar la tela y hasta el algodón si está impregnado. El barniz de bola mientras está blando es semitransparente, mate y compacto cuando esta frío.

Ahumado

Su función principal es ennegrecer el barniz (para resaltar el dibujo) igualar y endurecerlo.

Se utiliza una vela, lámpara de petróleo o cualquier otro elemento que al arder desprenda humo negro. Sobre él, encendido, a una distancia de diez cm. para que ahume pero no queme el barniz, se coloca la plancha con la superficie barnizada hacia abajo y se mueve la placa o el generador de humo para ennegrecer toda su superficie. Se comienza regularmente por los bordes, porque se enfrían antes que el centro. Terminado el ahumado se deja caer sobre el dorso de la plancha un chorro de agua, con lo que se enfría rápidamente y el barniz queda más sólido y brillante. También puede dejarse enfriar por sí mismo, sobre un mármol o parado verticalmente para evitar que le caiga polvo. Es conveniente dejarla reposar así cuando menos 24 hrs. antes de grabarla.

Barniz Duro

Se da sobre la lámina de cobre una mano de aceite de linaza, se empareja, se pone la lámina a fuego bajo para que el aceite se deseque suavemente³. El aceite de linaza es la base de los célebres barnices duros de grabadores como

Abraham Bosse

Cinco onzas de pez griega o en su defecto, de Borgona, Cinco de resina de tiro o Colofonia, en su defecto, resina común. Se hacen derretir en un puchero nuevo, bien vidriado y limpio a fuego medio. Después de bien disueltos e incorporados se añaden cuatro onzas de buen aceite de nueces o linaza, mezclando todo sobre el fuego durante media hora y dejándolo cocer hasta que después de frío haga hilo como el almíbar pegajoso tocándolo con el dedo, en cuyo estado se retirará y estando tibio se colará a través de un lienzo a una vasija vidriada y se guardará en una botella de vidrio grueso, bien tapado. Este barniz puede durar hasta veinte años con aumento de su bondad⁴.

³ Rueda, *Secretos raros de artes y oficios*, Barcelona, 1827.

⁴ Gutierrez Larraya T., *op. cit.*



Jacobo Callot (Barniz de Florencia)

Un cuartenón de aceite graso y bien claro, hecho con buen aceite de linaza, semejante al que utilizan los pintores se pondrá a cocer en una cazuela o puchero pequeño bien vidriado, junto con otro cuartenón de almáciga en rama bien pulverizada, removiendo constantemente hasta haberlo disuelto. Después se cuela a través de un lienzo fino y limpio y se embotella en un recipiente de cuello largo para tapanlo y aplicarlo a las planchas.

Modo de aplicación del barniz duro sobre la plancha

Se pone la plancha sobre un braserillo u hornilla a fuego medio, retirándolo cuando el cobre este medianamente cálido y mojando entonces en la vasija del barniz un palito, paja o pluma; se pasará por el cobre ordenadamente y con separaciones idénticas. Se depositan gotas o porciones del mismo sobre la plancha, para extenderlo se utilizarán muñecas de algodón (de acuerdo al tamaño de la plancha), con ellas se golpea el barniz en toda su extensión de forma pareja, pero sin poner demasiado porque sería muy difícil de cocer. Terminada esta operación, se ennegrece el barniz del mismo modo que el de bola, para darle consistencia y secarlo se cuece colocando de nuevo la plancha sobre el fuego con la superficie barnizada hacia arriba y moviéndola continuamente para que el calor se distribuya por igual hasta que eche humo. Entonces se le aparta del fuego y para probar si está a punto se toca con un palito, si no se adhiere a la madera, ni se desprende de la plancha, está cocido y seco. En el caso contrario, no ha endurecido suficientemente y se debe continuar la cocción. No se debe sobre cocer porque puede quedar excesivamente seco y entonces se descascarilla. Terminada la cocción y si la plancha estuvo demasiado tiempo expuesta al calor, se rocía el dorso con agua para evitar que continúe. Se utiliza la entenalla para toda esta operación. Para retirar estos barnices duros, una vez mordida la plancha, se utiliza carbón de sauce mojado con agua, frotando siempre en la misma dirección, como cuando se pule el cobre o con trapos húmedos en sosa cáustica (cuando se emplea este producto se debe enjuagar bien la plancha con agua corriente).

Otras fórmulas citadas para este procedimiento⁵:

Rembrandt	J. Callot
50 grs. de cera de abeja	60 grs. de cera
15 grs. betún de Judea	50 grs. de almáciga
15 grs. de almáciga en láminas	6 grs. de betún

⁵ Krejca, op. cit., p. 92.

A. Bosse B. 50 grs. de cera C. 30 grs. Almaciga D. 15 grs. betún	T.F. Simon 100 grs. de cera 75 grs. parafina 75 grs. pez de Borgoñona
J.L. Raab 60 grs. cera 50 grs. betún 60 grs. almaciga 10 grs. pez de Borgoñona 2.5 grs. trementina de Venecia	J. Kubas 50 grs. de cera 45 grs. de betún 10 grs. de copal 4 grs. de hollín

Se puede partir de esta preparación, teñir el barniz duro con negro de humo añadido a la mezcla al final de la cocción. Tras la cocción de todos los ingredientes se deja reposar la mezcla y se filtra con un colador grueso sobre una piedra litográfica enjabonada o sobre una placa de vidrio, donde se corta todavía medio viscoso, en cubos o bastoncillos. Otra forma de proceder consiste en verter el barniz en un recipiente de agua fría y trabajarlo cuando aún está pastoso.

Aplicación del barniz

Una vez limpia, desengrasada y mate la plancha, se calienta en forma regular colocándola sobre una fuente de calor (lámpara de gas, petróleo, hornillo eléctrico) y se pasa el bastoncillo de barniz por diferentes lugares. El barniz se funde lentamente al contacto con la placa caliente, mientras se distribuye por toda la superficie con un rodillo de cuero, dejando una capa fina, regular y continua. El cilindro del rodillo debe estar recubierto por cuero pegado y no cosido para evitar marcas sobre el barniz, también se puede usar un rodillo de goma dura, como el que utilizan los fotógrafos para el glaseado de las pruebas. Otra forma de aplicarlo consiste en extenderlo por medio de pequeños toques con una muñequilla de cuero. En todo caso debe cuidarse de no calentar demasiado la plancha porque el barniz puede quemarse, volviéndose frágil y disminuir su resistencia al ácido, ya que si se produce una salida de humo y el barniz comienza a hervir en la plancha deberá retirarse de la superficie con trementina y recomenzar la operación. Todos los instrumentos empleados para estas tareas deben conservarse totalmente protegidos contra el polvo, que podría dañar el barniz.

Cuando se ocupe un barniz que no haya sido teñido con negro de humo durante su preparación, la superficie quedará con una capa traslúcida amarilla parda, tonalidad que casi no permite distinguir con precisión las líneas grabadas con la punta, por lo que habrá que ennegrecerlo volviendo a poner la placa sobre una lámpara de petróleo, teniendo cuidado de mantenerla suficientemente alejada de la llama, desplazándola sin parar con un movimiento circular para no quemar el barniz hasta conseguir hacerla uniforme, entonces se pasa el reverso de la placa por el chorro de agua fría, al enfriarse en forma brusca, el barniz adquirirá brillo de espejo.

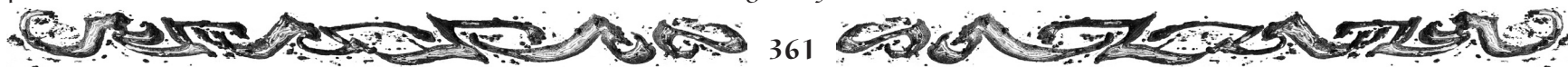
Barniz a Pincel

El llamado barniz líquido es barniz duro disuelto en disolvente volátil. Es más fácil de extender y se aplica en frío, vertiendo una cantidad de solución del frasco en el centro de la placa, extendiendo rápida y ligeramente con un pincel largo y flexible. Se utiliza para cubrir grandes superficies, para reparar, corregir o completar, su secado debe realizarse en un lugar protegido contra el polvo y una vez seco debe dejarse sin ennegrecer. Algunas fórmulas son las siguientes:

I. Bergmann
3 grs. cera, 2 grs. betún, 2 grs. pez de Borgoña, 25 grs. esencia de trementina
Delechamps
10 grs. de cera, 20 grs. de betún, 80 grs. de esencia de trementina
Aguarrás rectificado 400 grs. Cera virgen 48 grs. Almaciga 40 grs. Asfalto 50 grs. Negro de humo 10 grs. Se funden a fuego suave, habiendo pulverizado previamente el asfalto y la almaciga. Para ayudar a la fusión y compenetración de las sustancias conviene agitar con un palito durante toda la operación. Se extiende sobre la superficie pulimentada de la plancha, con brocha o pincel de pelo suave, de forma que quede parejo, para evitar que entorpezca el trabajo.
Aguarrás rectificado 480 grs. asfalto 60 grs. y cera blanca muy pura de 25 a 30 grs. La fusión y mezcla son semejantes a la anterior.

Barniz de retoque

Sirve para cubrir partes que ya han sido mordidas a satisfacción, cuando piensa someterse la plancha a otro baño para ahondar algunas zonas. Antes de someter la plancha nuevamente a la acción del corrosivo, deben cubrirse las partes que no deberán ser atacadas por él, si se realizará la inmersión total se deben cubrir los márgenes y el dorso también.



Deben cuidarse los puntitos y descascarillados que pudiera haber en la superficie para evitar el contacto con el mordiente, para eso se puede aplicar a pincel una de las siguientes fórmulas.

Veneciano

Aguarrás 100 grs. Cera 20 grs. Trementina 10 grs. Parafina 10 grs. Algunos lo preparan disolviendo Trementina de Venecia en esencia de trementina y espesándolo con un poco de negro de humo.

Fórmula de Rueda

Cera, Trementina, Manteca de cerdo y Aceite común a partes iguales, fundidos conjuntamente a fuego suave.

Betún de Judea 120 grs. Cera 30 grs. Aguarrás rectificado 1000 grs. Se funden los componentes sólidos después de haberlos pulverizado y se añade el aguarrás. Algunos agregan una pequeña dosis de almáciga. Debe guardarse en frasco bien tapado y se conserva mucho tiempo. Si se endurece, puede añadirse aguarrás. También puede utilizarse una simple disolución de asfalto en aguarrás o gasolina, o partes iguales de aguarrás y xilol. La proporción aproximada es de 8 partes de sólido por diez de líquido.

Barniz de remorder

Si después de mordida la plancha, levantado el barniz y sacada la prueba se considera necesario remorderla se utiliza un compuesto de trozos de barniz de bola y esencia de espliego en cantidad proporcionada, combinados por fundido en baño maría. Para aplicarlo, se coloca sobre un vidrio grueso y si la consistencia es excesiva se añaden unas gotas de esencia de lavanda, batiéndolo con una espátula. Se extiende con un rodillo semejante al que se utiliza para entintar en xilografía o uno recubierto de cuero y se pasa después por la plancha para cubrirla (la consistencia debe cubrir la superficie pero no las tallas). Terminada la aplicación se calienta ligeramente, entonces el barniz pasará de mate a brillante con lo que la plancha estará lista para someterse al ácido.

Barniz de betún

350 grs. de betún de Judea disuelto durante 24 hrs. en 250 cm³ de benzol anhidro. Se agita la solución y se filtra en un frasco hermético de vidrio coloreado. Justo antes de usarlo, se echa una parte pequeña en una copela. Para retrasar el secado se pueden añadir unas gotas de bencina o tolueno.



Barniz de Goma Laca

250 grs. de láminas de goma laca disueltas durante 48 hrs. e³00 cm³ de alcohol desnaturalizado. Este barniz solo se disuelve lentamente y es muy difícil de eliminar tras el mordido, además de no ser tan resistente al ácido.

El **grabado al ácido** debe suceder rápidamente a la terminación del dibujo, sino la oxidación del metal descarnado puede ser la causa de un mordido irregular. Esta operación es tan importante como el trabajo con la punta, su elección y aplicación puede enriquecer y completar el dibujo con la gradación de los valores creadores del modelado, el espacio, las sombras y las luces.



ANEXO 3. MÉTODOS DE GRANEADO

Existen otras formas de dotar a la plancha con el grano necesario para la aguatinta, ninguna de ellas se compara con las clásicas, pero sus resultados pueden ayudar a obtener otros efectos deseados.

Se puede producir un grano fino y denso sumergiendo la plancha previamente cubierta con una fina capa de vaselina mecánica en polvos de resina. Los polvos se pegan a la plancha, se expulsa el excedente mediante un ligero golpe y se cuece el grano como de costumbre.

Si no se dispone de betún o colofonia, se puede granear la plancha usando un barniz duro que se aplica en ella como para el grabado a punta pero sin ennegrecerlo. Se recubre con una hoja de papel de lija de grano medio y se pasa la plancha por la prensa de talla dulce con presión de tirada normal. Se repite esta operación unas seis veces cambiando el papel de lija cada ocasión, al final, toda la superficie del barniz estará punteada con un grano denso y uniforme. Los tiempos de mordido son más largos en este tipo de grano de carácter inverso (puntos negros sobre fondo blanco).

Otra forma es espolvorear una capa de barniz duro, fundido, en la superficie de la plancha, con sal común tamizada a través de un colador fino. Una vez que el barniz está seco, se elimina el exceso de sal con un ligero golpe y se sumerge la plancha en agua, los granos que atraviesan el barniz se funden y descarnan el metal con finos punteados irregulares.

Otro método que emplea el mismo principio de picoteado de barniz duro requiere recubrir la plancha barnizada con una solución acuosa de azúcar y jabón (1/1) y se espolvorea esta capa pegajosa con sal o sarro a través de un colador. Una vez seco, se cubre la plancha con una fina hoja de cartón rígido y se pasa por la prensa. Los granos agujerarán el barniz y se disolverán en el agua, dejando la placa picoteada por un grano irregular. La ventaja es que se puede granear una parte limitada del dibujo (por ejemplo, en combinación con el grabado a punta) aplicando con pincel la solución viscosa solo en las áreas que se desea obtener el efecto “degradé”. En algunos casos especiales es posible realizar el grano mediante impresión: se entinta con rodillo un papel o tela de textura rugosa y se imprime sobre la plancha pasando todo por la prensa. Se espolvorea la tinta



fresca con polvos de betún, cuyo excedente se elimina soplando. Se calienta la plancha para fundir el betún que se incorpora a la tinta y proporciona un grano de motivo negativo resistente al ácido.

Para obtener un grano de textura positiva, se pasa por la prensa una plancha bañada en barniz blando y cubierta por un papel o una tela. La superficie rugosa del material descarna el metal según el mismo principio que en el caso del barniz blando, pero proporcionando una superficie de grano uniforme.



ANEXO 4. MORDIDO DE LA PLANCHA¹

Para grabar en la plancha el dibujo rayado en el barniz es necesario utilizar un mordiente que corroe el metal en los lugares que han sido descubiertos por la punta. Existen diversas fórmulas.

De Ácido nítrico (*acidum nitricum*)

El mordiente más clásico para el **cobre** y el **cinc** es el ácido nítrico, también llamado **aguafuerte**, de este toma su nombre este procedimiento. También se utilizan percloruro de hierro, ácido crómico y ácido clorhídrico adicionado con clorato de potasa.

El ácido nítrico puro es un líquido transparente, denso e incoloro que ataca en forma enérgica todos los metales menos el oro y el platino, desprende vapores sofocantes y nocivos al contacto con el aire, su olor es picante e irrita las mucosas nasales. Debe conservarse en frascos de vidrio que cierren herméticamente. Para aplicarlo al grabado debe ser muy puro y ser rebajado con agua, vertiéndolo poco a poco en ella hasta lograr la graduación deseada. No debe hacerse a la inversa (el agua en el ácido) porque se produce un brusco descenso en la temperatura que puede hacer estallar el recipiente que lo contiene y salta en gotas que producen llagas muy dolorosas en la piel. Para impedir la oxidación y en ennegrecimiento del dibujo grabado se recomienda añadir a la solución, tras el enfriamiento, 48 grs. de alumbre molido en solución de 1500 cm³ de agua hirviendo y después filtrado.

Se compra en una concentración de 15 a 20° Bé para el cobre, aguándolo con agua destilada en relación de ½ a 3. Para conocer la graduación de la solución se pone una probeta de vidrio y se introduce en el líquido pesa ácidos. La línea de flotación de este señala la intensidad en la graduación. Si no se tiene probeta puede usarse cualquier recipiente vidriado de boca ancha en el que el líquido alcance suficiente altura para que el pesa ácidos pueda flotar. Entre 15 y 18 *grados Baumé*, el mordido es lento y suave, a 20 grados B. es más intenso pero aún moderado y de 22 a *grados B.24* es rapidísimo. No debe sobrepasarse esta graduación porque las tallas se ensanchan y quedan remosqueados. Respecto a sus resultados, cabe señalar que a los 15 grados produce tonos claros, a los 20 medios y a los 25 vigorosos. La temperatura óptima de aplicación es de 18°C aproximadamente. Este mordiente tiene varios inconvenientes como la efervescencia, que puede provocar burbujas² que ataquen los bordes del barniz y resten pureza a las tallas o el desprendimiento de vapores nitrosos que además de muy desagradables son muy nocivos.

¹ Gutierrez Larraya Tomás., *op. cit.*, p.103 y ss.

² estas deben ser removidas con una pluma de ave (oca, por ejemplo), ya que impiden la realización uniforme del mordido.



De Percloruro de hierro (ferrum chloratum)

También llamado cloruro férrico y sesquicloruro de hierro. Su aspecto de piedras amarillentas que generalmente están húmedas por ser una sustancia muy delicuescente. Se disuelven en agua destilada para obtener la graduación máxima de 46 *grados Baumé*³. A esta se añade agua para obtener baños a 41, 38, 37,36 y 35⁴ grados Baumé. Las soluciones actúan mejor a una temperatura de 24°C (a temperatura más baja el ataque es más lento) y más diluidas son más mordientes, por eso siempre se inicia por los mordidos más débiles y se producen las diluciones en ese orden. Su mayor ventaja es que profundiza sin ensanchar las tallas.

La solución de reserva se prepara disolviendo unos 2 Kg. de sal cristalina molida en un litro de agua destilada. Después de cierto tiempo, esta solución pierde fuerza, lo que se advierte también por el color, que pasa de naranja a verde por el efecto del cobre en solución. Durante el mordido, una capa de cloruro de cobre se deposita lentamente sobre la plancha, se enjuaga de vez en cuando con una pluma o una muñequilla de algodón. El percloruro de hierro es un mordiente relativamente lento, pero su actividad no desprende gases nocivos. Ahueca las líneas en profundidad sin ensancharlas demasiado y deja el borde de las tallas neto. Por el contrario, es difícil seguir el desarrollo del mordido, ya que el dibujo se colorea simultáneamente de negro. Se remedia esta dificultad eliminando el depósito mediante una pasada rápida de la plancha en una solución acuosa de ácido nítrico. Durante el trabajo se protegerán las manos con guantes de goma y se procurará evitar toda absorción o penetración del ácido en el organismo. Este producto es el que se utiliza para el **huecograbado fotomecánico**.

Del ácido crómico

Existen dos fórmulas básicas, una se utiliza con el ácido crómico ya preparado y en la otra este surge por la combinación del ácido sulfúrico y el bicromato de potasa. Se utilizan las siguientes proporciones: 620 grs. de agua, 60 grs. alcohol, 60 grs. ácido crómico o la segunda que incluye: 800 grs. agua caliente, 150 grs. de bicromato de potasa y 350 grs. de ácido sulfúrico. Su acción es más lenta que la del ácido nítrico pero las tallas quedan muy puras.

Del ácido clorhídrico y clorato

880 grs. de agua, 100 grs. de ácido clorhídrico y 20 grs. de clorato de potasa. En el agua tibia se disuelve el clorato y luego se añade lentamente el ácido clorhídrico. Ninguno de los tres tipos de mordiente no nítrico produce efervescencia y sus emanaciones son menos molestas y dañinas. Este último produce tonos negros perfectos pero tiene el

³ Se mide con el areómetro de Baumé, que es un tubo de vidrio graduado, lastrado con plomos en la base que se sumerge en la solución, el nivel del líquido indica el grado de concentración en la escala graduada.

⁴ Krejca propone una concentración de 32 a 34 Bé, *op. cit.* p. 100.



inconveniente de formar *cardenillo* que es preciso eliminar de vez en cuando con una disolución o saturación de sal común (cloruro sódico) en vinagre. Un lavado a base de ácido acético (o vinagre) y sal es muy conveniente aplicarle a la plancha si se utiliza como mordiente el percloruro, después de haber quitado por completo el barniz y el mordiente, sea cual sea. Cabe señalar que todos los mordientes actúan con mayor energía y rapidez en el tiempo caluroso y seco que en húmedo y frío.

Escala de tiempos de mordido

Se utiliza un trozo de metal de 5 cm por 12 cm de largo del mismo metal que la placa principal y se cubre por el mismo grano. Sobre esta placa se recubren progresivamente con barniz de asfalto unas seis secciones de 2 cm. de ancho y se van atacando con tiempos de exposición que se doblan en cada ocasión (2,4,6,8,15,30,60 seg. para una plancha de grano muy fino o 3,6,10,20,40,80 seg. para grano más grueso). A continuación, esta placa se entinta y se imprime sobre un papel con las indicaciones de los respectivos tiempos. Esta escala debe conservarse, ya que se puede utilizar si posteriormente se utiliza grano de la misma calidad.

Mordido

Esta parte del proceso es igual de importante que el trazado del dibujo ya que aquí se subraya la labor de la punta. Si quedara deficiente podría estropear completamente la estampa o no plasmar los valores correctos. El mordido efectúa y sustituye la tarea del buril en la talla dulce y de la punta en el grabado a punta seca, sin embargo es difícil especificar la acción de los corrosivos para su aplicación, la mejor forma de aprender a usarlos es la práctica.

Para someter la plancha a la acción del ácido se utilizan **cubetas** semejantes a las de la fotografía (de gres resistente a los ácidos, vidrio, gutapercha, loza o barro vidriado, preferentemente las de hierro esmaltado) También se pueden encontrar cubetas especiales tapadas en parte por sus extremos en sentido de lo ancho, para que al balancearlas no salga el mordiente, son muy prácticas pero relativamente caras.

Pueden fabricarse de cartón grueso cubierto de lona a la que se le habrán aplicado varias manos de barniz de recubrir. También se utiliza madera, directa e igualmente barnizada o forrada, como la de cartón, con lona preparada de la misma manera o cubierta con dos o tres manos de pintura al óleo o recubierta en el interior de vidrio, las juntas entre los trozos de vidrio se rellenan de cera y se barnizan con barniz de recubrir, compuesto de betún de Judea, aguarrás y xilol.



Si la plancha es muy grande y no se tiene una cubeta de su tamaño o solo se quiere grabar una parte, se rodea el espacio conveniente con un pequeño muro de 3 o 4 cm de altura (hecho de cera mezclada por fusión con aguarrás, en proporción de una parte de este por cinco de cera)⁵, para que retenga el líquido corrosivo debe quedar bien adherida a la plancha, por lo que en su interior y exterior se pasará una llave o artefacto semejante ligeramente caliente o se aplicará un poco de barniz de recubrir. En uno de sus ángulos, en la parte alta se hace un canal o labio para verter con facilidad el mordiente después de su empleo.

Es conveniente utilizar guantes de goma para utilizar el ácido y para sacar la plancha de la cubeta sin meter las manos o utilizar unas pinzas de metal barnizado o esmaltado, dobladas en dos ángulos opuestos, uno de sus extremos se posa en el fondo de la cubeta para colocar encima la plancha de grabado y el otro se apoya en el borde. Basta apretar ligeramente este extremo para que bascule la pieza y levante la plancha. Para el mismo fin se pueden tener al lado de la cubeta unos cordeles sobre los que descansará la plancha. Para sacarla del líquido basta coger los extremos de los cordeles y tirar hacia arriba. Este procedimiento además de económico es muy práctico, pues no hay que tocar para nada la plancha, que se puede trasladar con los mismos cordeles para lavarla.

Antes de someter a la plancha al ataque del ácido se deben cubrir las partes que no se desea atacar (dorso, márgenes, puntos o superficies desnudas) con barniz de recubrir. También se debe lavar bien la plancha, dejarla escurrir y enjuagarla con papel secante antes de meterla al baño mordiente, el que debe cubrirla con un espesor de dos o tres cm. para evitar que se fijen en la superficie las burbujas que se forman a causa de la corrosión y que pueden dañar el grabado. Con el mismo fin y para que el grabado sea parejo se debe balancear la cubeta o plancha si se hubiera hecho el reborde de cera. Las burbujas pueden eliminarse barriendo la superficie con una pluma de ave.

El primer mordido tiene por objeto comenzar a abrir las tallas en el cobre y debe ser parejo, uniforme y por lo tanto gris. Su duración en general puede ser de 5 a 8 min. Se aplican 10 a 15 min. Para tonos medios, 20 para los oscuros y 25 o 30 para los negros intensos.

Una vez terminado el primer mordido (igual para los posteriores) se lava la plancha con agua corriente, se seca con papel secante o por sí misma y se revisa con la lupa para verificar si el mordido ha sido suficiente. Si los resultados aún no fueran satisfactorios,

⁵ Krejca sugiere la elaboración de la barrera de cera con la siguiente fórmula y procedimiento, se cuece previamente la mezcla siguiente: 6 partes ponderales de cera de abeja, 7 partes de pez borgoñona o betún, 3 partes de trementina y 4 partes de grasa de buey. Una vez enfriada ligeramente la mezcla, se vierte en un recipiente con agua tibia, en el que se trabaja en cintas delgadas que se pegan alrededor de la plancha mientras todavía son moldeables, *op. cit.* p.103.



después de algunos minutos puede dársele otro baño breve, si fuera suficiente para algunas zonas y otras no, se cubren las adecuadas con barniz y se le aplica otro baño. Esta operación puede repetirse las veces que se considere necesario para matizar la estampa como se desea.

Algunos grabadores combinan el rayado con el mordido, retocando a través del rayado las partes que desea más oscuras, atacándolas con el mordiente, lavando y secando. A continuación se rayan los tonos un poco menos oscuros y nuevamente se muerde, lava y seca. Así sucesivamente hasta llegar a las líneas claras. Este procedimiento es poco recomendable porque presenta la dificultad de interpretar el resultado que se desea obtener por partes y debe preverse la intensidad de todos los mordidos, que serán el resultado de la suma entre ellos.

Para asegurar un mordido regular del aguafuerte sobre el metal, puede hacerse un mordido preliminar: Se sumerge por un instante la placa de cobre en una solución de percloruro de hierro debilitada por el uso y conservada para ese efecto. Un método más eficaz consiste en exponer la plancha durante unos diez minutos a los vapores desprendidos por un grueso papel secante mojado en una solución al 20% de ácido nítrico, estando el papel colocado sobre el barniz grabado y cubierto por una placa de vidrio.

Sea cual sea el proceso empleado, una vez obtenidos los resultados deseados se retira el barniz del modo más apropiado de acuerdo al que se aplicó y se estampa una prueba de ensayo llamada técnicamente **prueba de estado**. En vista de sus resultados se juzgará si el trabajo está o no concluido o si deben realizarse retoques. Si hubiera que hacerlos, se emplea barniz de remorder (si no hubiera que dar fuertes mordidas, pues si así fuera sería mejor emplear el de bola o pincel). Igualmente se puede usar barniz blanco y solo si se trata de mordidas parciales, para enlazar o entonar algunas partes con otras, se recurre al llamado pequeño barniz. Una vez realizados los retoques, se humedecen con saliva las rayas que se hayan trazado y se pasa sobre ellas un pincel húmedo en ácido nítrico o del mordiente que se emplee. La aplicación del mordiente con pincel puede hacerse también antes de quitar el primer barniz y de estampar la prueba de estado para acentuar el mordido de algunas partes con el fin de intensificar su tono. Cuando se considera que se ha obtenido la profundidad deseada en la talla se lava la plancha con agua clara y corriente.



El barniz blanco tiene la ventaja a causa de su transparencia, de que permite ver todo el trabajo antes de ejecutarlo, lo que facilita los retoques. Puede sustituirse por cera blanca sola o combinada con una pequeña cantidad de almáciga en lágrimas para darle mayor dureza y resistencia. Se extiende de la misma forma que el barniz de bola sobre toda la plancha y se rayan los detalles que se considera necesario añadir. Si se desea se pueden añadir retoques con punta seca o buril, con la plancha desnuda o recubierta si es que el grabador considera que con ello su trabajo ganará belleza y calidad. Sin embargo, para lograr una unidad en sus efectos, es conveniente utilizar las técnicas por separado. Para la supresión o suavizado de detalles se emplea el bruñidor.

Antes de proceder a la estampación definitiva se lava la placa primero con la mezcla de ácido acético y sal y después con agua lo más pura posible.

Acentuación de los caracteres del dibujo

Cuando se desea subrayar la linealidad del dibujo sin preocuparse de la graduación de los valores ni de la representación de los volúmenes, se somete la plancha totalmente grabada a un ataque único del ácido, durante el tiempo deseado. Un mordido único permite también modular el dibujo en el que todos los trazos no son totalmente idénticos, en el caso en que los trazos finos solo rayen el barniz sin perjudicar la placa, mientras que los trazos más realizados han sido grabados con aguja en profundidad. En efecto, el aguafuerte actúa más rápidamente donde el metal ha sido tallado. Sin embargo, desde un punto de vista técnico estos procedimientos están lejos de emplear todas las posibilidades del grabado al ácido. Se preferirá a menudo un tratamiento más dinámico, más matizado, de los trazos como el que se obtiene con varios mordidos sucesivos.

Cuando se ha decidido adoptar la técnica del mordido con aplicación progresiva de barniz, se sumerge la plancha grabada en el baño de ácido durante el tiempo necesario para que las líneas más delicadas se ahonden lo suficiente. Se aclara a continuación la plancha a fondo, se seca con papel secante y recubren las zonas suficientemente talladas con betún aplicado con pincel. Una vez que el barniz de cubrimiento está seco, se sumerge de nuevo la plancha en ácido para grabar los trazos de segunda fuerza. Se repite esta operación hasta que las partes más oscuras del dibujo alcanzan el grado deseado de profundidad. De vez en cuando se controla el estado del mordido inspeccionando las líneas con lupa tras eliminar una porción del barniz con un algodón empapado en benzol. Si es necesario proseguir el grabado, se recubre la zona despejada con una nueva capa de barniz.



Cuando se adopta la técnica inversa (consistente en completar el dibujo a medida que se le trata con el ácido) se empieza por grabar únicamente los contornos y las partes más realizadas. Se pasa la plancha por el baño de ácido realizando solo un mordido parcial (nunca completo). Una vez aclarada y secada la plancha, se continúa grabando dibujando los trazos más ligeros. Se vuelve a sumergir en el baño de ácido y se procede a un nuevo mordido parcial, esta vez sin recubrir las partes ya tratadas. Se repite este tratamiento hasta el grabado de los trazos más finos, sin recurrir nunca al barniz protector.

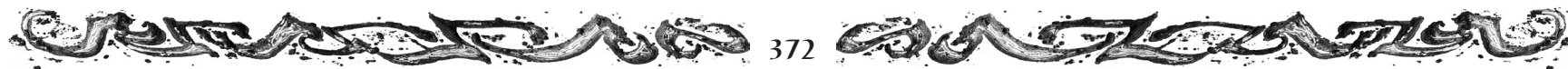
No se puede determinar exactamente el tiempo que la placa deberá pasar en el baño, la duración dependerá de las intenciones del artista, del metal de la placa, del ácido empleado, de la composición del metal, la concentración, temperatura y frescura del ácido. Lo recomendable es seguir cuidadosa y atentamente el mordido del ácido.

Otra opción es colocar en el baño un trozo de metal al cual se le habrán realizado previamente una serie de trazos. De vez en cuando se retira el barniz de una parte de ese trozo-testigo para controlar el desarrollo del mordido. Se obtiene a sí una gama continuada de trazos, cuya profundidad y anchura aumentan con la duración del baño. Estableciendo una relación de estos datos se obtiene un cuadro que puede servir para trabajos posteriores.

Por regla general, se puede decir que los intervalos son de un minuto cuando se graba **cinco** con *ácido nítrico*, de aproximadamente cinco minutos cuando se graba el **cobre** con el mismo ácido y diez minutos cuando se graba **cobre** con *percloruro de hierro*. Cuando se quiere acentuar la impresión de espacio o reforzar los contrastes se recomienda no hacer demasiados baños, sino dejar las planchas más tiempo.

Tras el último baño se aclara bien la plancha con agua corriente y se seca a fondo. A continuación se retira el barniz de la plancha con un paño o cepillo empapado en benzol o bencina, tanto por el anverso como por el reverso. Cuando el barniz de cubrimiento es a base de goma laca se disuelve con alcohol. Se puede entonces proceder a la primera tirada de ensayo o primer estado.

Cuando el primer estado responda completamente a la idea del grabador, se puede considerar que el trabajo sobre la plancha ha terminado y hacer entonces la tirada. Sin embargo, la mayoría de las veces hay que corregir y completar el grabado. Cuando se trata de correcciones mínimas se efectúan en seco sobre la plancha grabada, repasándolas con la



punta o buril, las tallas demasiado profundas pueden matizarse con raspador o bruñidor. Si las correcciones son más importantes hay que barnizar de nuevo la plancha, después de haber entintado los trazos como para una tirada) y vertido sobre la plancha polvo de betún y de blanco de Briançon del que se quita el exceso con la palma de la mano. Se barniza de nuevo con rodillo, sin ennegrecer esta vez el barniz o ahumándolo un poco, de forma que se vean a la vez el trabajo ya hecho y los trazos nuevos.

Si se descubre que el conjunto del dibujo fuera poco profundo y requiriera nuevo mordido se recubre la placa con una fina capa de barniz especial *de remorder*, aplicado con el rodillo de goma liso sobre una superficie ligeramente recalentada. La fórmula de este barniz es la siguiente: 500 g. de tinta tipográfica o calcográfica, 15 grs. de cera de abeja y 10 grs. de estearina, fundidos simultáneamente. Este barniz se extiende primero en todas direcciones sobre una placa metálica limpia y luego sobre la plancha grabada, cubriendo toda la superficie pero sin cegar las tallas. A continuación se sumerge la plancha en un baño de ácido débil. Cuando sea necesario profundizar nuevamente algunas partes del dibujo, se puede aplicar sobre el barniz cortado una mezcla de ácido fuerte y una pequeña cantidad de goma arábica (extendida con pincel).



ANEXO 5. PAPEL

La estampación de la plancha se realiza casi sobre cualquier clase de papel que recibe por presión la tinta alojada en los surcos de la placa, aunque considerando la calidad y duración que se desea obtener, se recomienda conocer las clases y calidades existentes para poder hacer la mejor elección posible, ya que el ciclo de vida del papel depende de su composición, de su estructura y de la cola que lo aglutina. No solo por los resultados en cuanto a su presentación sino para obtener el mayor rendimiento del grabado y el resultado más perfecto. El papel para imprimir en talla dulce debe ser de la mejor calidad, flexible, blando, poco encolado y bastante absorbente, su pasta debe ser fina y suave, sobre todo para el grabado al humo. Los más recomendables son los elaborados a mano (de pasta de trapo extendida sobre un tamiz metálico) con bordes totalmente irregulares, entre ellos destacan: el papel de Holanda marca Van Gelder (verjurado o vitela), el papel sin cola (graneado, liso o verjurado) y para pruebas ricas y lujosas, el de manufactura imperial de Japón (de fibras muy largas) y China, aunque también pueden utilizarse algunos que sean similares; respecto al tono, los preferidos son blanco o marfil.

Los papeles llamados **de cuba** se fabrican con trapos hervidos y macerados con mazos de madera que los trituran hasta conseguir una pasta homogénea a la que se añade cola. Esta pasta se levanta de la cuba por medio de un bastidor formado por una tela de hilo metálico, se deja escurrir y se vuelca sobre fieltro y se cuelga para que se seque. La huella que deja en el papel la trama metálica y la marca del fabricante pueden apreciarse a trasluz para diferenciarlo de otras clases de papel. Su estructura flexible lo hace idóneo para estampación calcográfica, ya que le permite penetrar en los surcos en busca de la tinta. Existen marcas como *Guarro, Ribes y Arches*, provenientes de España, Francia, Holanda, Inglaterra, Norteamérica o Italia. Los papeles que se utilizan frecuentemente para dibujo a lápiz compuesto o acuarela (Ingres) también son adecuados. Todo papel de calidad con un humedecido que regule la cantidad de cola y consiga la flexibilidad necesaria sirve para la estampación en hueco.

El papel, antes de ser empleado deberá ser humedecido para ablandar sus fibras y hacer que penetren con facilidad en las incisiones, para ello se sumerge en una tina o se moja a fondo con una esponja. El exceso de agua se retira con papel secante, se recomienda frotar la superficie del papel con un cepillo suave que elimine cualquier irregularidad del encolado para darle regularidad y textura al papel. Si es posible, se recomienda preparar todos los



papeles que se van a imprimir al mismo tiempo, amontonándolos interponiendo hojas de papel fino sin encolar y luego se colocan entre dos placas de vidrio o cinc, prensándolas con peso medio. Se retiran de la pila cuando estén húmedas. (los papeles encolados requieren mayor tiempo de humectación), y envolverlos en finalmente se puede plástico para que conserven la humedad mientras llega su turno para ser estampados.

Se sitúa la hoja de papel húmeda sobre la plancha de forma que los bordes coincidan con las marcas de la hoja que sirve de soporte, al entintar la plancha y ensuciarse las manos se corre el riesgo de ensuciar el papel, por lo que se recomienda frotarlas con talco antes de iniciar la tarea. También se puede utilizar una tira fina de cartón doblado con la que se pinza el papel para colocarlo sobre la plancha y para retirarlo. La parte inferior del cartón debe sustituirse cuando se haya ensuciado.

Si se trata de un tiraje importante pueden surgir problemas por que los paños se hayan impregnado con mucho agua, sobre el papel húmedo se debe colocar una hoja de papel secante o filtro antes de recubrirlo.

Se despega con cuidado la prueba impresa levantándola por una esquina y tirando de ella suavemente con movimiento oblicuo. Se coloca inmediatamente entre dos hojas de papel filtro y tras unas horas se cogen las pruebas todavía húmedas, se amontonan y comprimen bajo una placa pesada o prensa de encuadernar. Se dejan ahí hasta que se sequen por completo de forma que no encojan. Cuando las tallas son profundas y dejan in importante relieve de tinta, se secan al aire libre hasta que endurezcan por completo, se remoja el papel y se seca de nuevo bajo la prensa.

Cuando se interrumpe la tirada durante cierto tiempo, hay que limpiar la plancha a fondo con benzol, ya que la tinta seca en las tallas podría hacer difíciles las tiradas posteriores. Si por descuido se endurece, solo se podrá eliminar con una brocha de grama empapada en éter etílico e incluso sumergiendo la plancha durante algún tiempo en una solución de sosa.

Defectos de las pruebas

Existen diferentes tipos de problemas que pueden surgir al estampar las pruebas, para su resolución debe atenderse cuidadosamente a los factores que pudieran causarlos, atendiendo a que ninguno de los elementos de este proceso es aislado, por lo que un problema puede ser causado por la suma o la relación de algunos de estos elementos:



Una impresión insuficiente puede deberse a un entintado débil de la plancha, a un papel demasiado seco, a la insuficiente presión de los rodillos, a un endurecimiento de los tejidos usados, a un mordido demasiado o muy poco profundo, a un desempolvamiento de la plancha entintada, a barniz mal limpiado, etc.

Si el papel se rasga, generalmente es a causa de la tinta (es demasiado pegajosa o se ha oxidado por sobre exposición al aire, se ha empleado un diluyente inadecuado, se entintó la placa demasiado caliente, el papel era muy fino o estaba demasiado húmedo). Si la prueba se engrasa por el dorso o si el papel retiene demasiada tinta es porque está muy aguada, está diluida con un producto inadecuado o el papel es demasiado fino para el relieve que lleva.



ANEXO 6. LAS TINTAS DE IMPRENTA

Antiguamente, la tinta para talla dulce se hacía con hueso (negro de hueso) o con sarmientos (negro de posos), la fabricación moderna utiliza negro de gas calcinado, amasado con aceite de linaza de la mejor calidad, cocido. Su consistencia es de pasta sólida, blanda como mantequilla pero no pegajosa. Una vez seca, no debe producir brillo. Debe destaparse el bote con cuidado de no estropear los bordes, tratando de evitar que le entre aire, no debe dejarse destapado sin razón y cuando se cierre debe cubrirse el borde con cinta adhesiva. Para sacar la tinta se ocupa una espátula y para que se oxide lo menos posible se puede cubrir con una arandela de cartón aceitado. Cuando la tinta se compacta se le añade un poco de aceite claro. Se puede aclarar el negro profundo de la tinta para darle un tono pardo, mezclándola con óleo en tubo (tierra de Siena quemada, pardo Van Dyck, etc.)

Actualmente, la fabricación de las tintas utilizadas para la impresión de los grabados consiste en la homogeneización por mezcla mecánica de pigmentos en polvo o de tintes con un aditivo apropiado (aceite de lino refinado). La mezcla pastosa obtenida debe amasarse varias veces.

Los colores se dividen en:

- a) inorgánicos o pigmentos de origen mineral, ya sean naturales (Siena, sombras, ocre, tierra verde) o sintéticos (azul milori, ultramar, amarillo de cromo, verde óxido de cromo)
- b) orgánicos o pigmentos de origen no mineral, es decir, colorantes solubles de origen natural (cochinilla, índigo) o colorantes sintéticos (alquitrán, anilina).
- c) En la práctica se utilizan una serie de colores normalizados:
 1. Rojo azulado
 2. Rojo medio
 3. Rojo - amarillo,
 4. Naranja,
 5. Amarillo - rojo,
 6. Amarillo medio,
 7. Amarillo - verde,
 8. Verde,
 9. Azul - verde,



10. Azul medio,
11. Azul milori
12. Azul – rojo,
13. Violeta

Todos los tonos coloreados pueden atenuarse adicionando un medio blanco transparente. Entre los colores citados, nueve son transparentes y cuatro semi – opacos. Para obtener tintas opacas se recurre al blanco de cinc, de cerusa y al litopón. La cromotípia en tres colores emplea los siguientes colores básicos: rojo azulado, amarillo – verde y milori, azul celeste.

La cromotípia en cuatro colores les añade un gris o un pardo neutros o incluso un negro. Los colores empleados en grabado son la mayoría de las veces de origen sintético. Son relativamente estables, tanto puros como mezclados. Sin embargo, se evitará mezclar un color plumbífero (amarillo de cromo, blanco de cerusa, minio) con un color de azufre (bermellón, ultramar, amarillo de cadmio, litopón) ya que tales mezclas ennegrecen.

Las tintas de imprenta negras se obtiene a partir de hollines resultantes de una combustión deficitaria en aire, de diversas sustancias: la calcinación de polvo de hueso (negro de marfil, negro animal o negro de París), de sarmientos (negro de posos o de Frankfurt), de desperdicios de corcho (negro de corcho o de España) o de granos de diversos frutos (negro de pepitas), permitía antiguamente obtener negros concentrados de alta calidad, estables, de matiz cálido, particularmente adaptados al grabado en cobre. En la actualidad se utilizan hollines resultantes de una oxidación del acetileno o de la destilación del gas natural (el más fino es el negro de carbono – carbon black). Los artistas actuales disponen de un amplio surtido de tintas de imprenta, cuyas propiedades se adaptan a las diferentes técnicas de impresión (negro para el grabado en cobre, para la tiza, la pluma o la ilustración; negro para la aplicación con muñequilla, negro para reporte, etc.)

Pueden comprarse la tinta negra en tarro y las de color en tubos. Basta con tener los colores fundamentales para acceder a través de su mezcla sobre el mármol a una amplia gama. Para realizar delicados tonos pastel deben mezclarse los colores sobre un medio blanco. Para el aguadulce puede mezclarse la tinta con un poco de óleo del color seleccionado. Para extender estos colores se emplea barniz especial para tirar tallas dulces, incluso aceite de linaza. Los colores se introducen en frío en las tallas grabadas con una muñequilla. La plancha siempre se limpia con una muñequilla de tela limpia o con la palma de la mano.



Cuando los diferentes tonos solo representen pequeñas superficies alejadas entre sí se podrán tirar varios colores a la vez sobre la misma plancha. Si un dibujo no es muy profundo se pueden tirar las planchas una tras otra, sin esperar. Se entintan todas a la vez y se tiran rápidamente sobre la tinta precedente aún fresca.

Sin embargo, es más seguro tirar cada color tras el secado y perfecto endurecimiento de los relieves del color precedente. En este caso, se tiran siempre a la vez todos los ejemplares del mismo color. Antes de la siguiente impresión debe humedecerse de nuevo el papel. El orden de pasada de los colores va en función de la concepción global del resultado. Normalmente se empieza por el amarillo, luego el color del trazo, luego del azul y finalmente el rojo. El papel utilizado en este tipo de trabajo debe ser muy sólido. Con cada color se prensa tanto en un sentido como en el otro, teniendo en cuenta su flexibilidad en estado húmedo.

Para consulta de diversas recetas para elaborar tintas de galo-tanato de hierro, férrica, de oriente, férrica al campeche, para archivos, marrón, roja, etc. Consúltense la obra de Claude Mediavilla, Caligrafía, Del signo caligráfico a la pintura abstracta, de Ed. Campgrafic, Valencia 2005 en sus pp. 45 y ss.



ANEXO 7. ESTAMPACIÓN O IMPRESIÓN DE GRABADOS EN HUECO O CALCOGRÁFICOS

Se había dividido el proceso de producción de los grabados en dos etapas igualmente importantes, por un lado, la preparación de la plancha y por el otro, la estampación de la misma. Ambas partes son complementarias y ninguna está completa o es mejor que la otra, por lo que a continuación se revisarán a profundidad los aspectos que refieren a la estampación de la plancha, la reproducción de lo plasmado en ella y la impresión del papel a través de su estampación.

Una misma lámina puede producir resultados muy diversos en manos de diferentes grabadores, la estampación es en cierta forma la interpretación de lo que se encuentra en ella, por ello se recomienda que sea el mismo artista el que ejecute esta tarea o por lo menos supervise el proceso. Salvo en pequeños detalles, la estampación de hueco grabado se realiza de la misma forma independientemente del proceso empleado para la elaboración de la placa. Este trabajo exige atención, cuidado y esmero y se adquiere la habilidad necesaria con la práctica.

De forma general, se considera que una vez grabada la placa se procede al entintado, aplicando tintas especiales llamadas calcográficas, que son más suaves que las empleadas en artes gráficas. En una superficie lisa (cristal, mármol o plástico rígido) se deposita cierta cantidad que se recoge con un tampón de cuero o tartana, con el que se reparte la tinta por toda la superficie de la plancha, cubriendo todos los surcos. Para ello será necesario calentar la plancha durante la operación. Después se limpia la tinta sobrante con una seda o tarlatana hasta que desaparezca de la superficie pero dejando la de las incisiones. Se concluye la operación pasando papel periódico en suaves movimientos rotatorios, o con la palma de la mano empolvada ligeramente de talco, para conseguir con ello los blancos puros.

ENTINTADO

El entintado es una tarea delicada que requiere atención, pues de ella depende en gran medida la calidad del tiraje, por ello será necesario limpiar bien las artes de la plancha que se va a imprimir para no desvirtuar los valores grabados en la plancha. Aunque cabe señalar que hay grabadores que han dejado veladuras en algunas partes y conseguido atractivos resultados denominados **entrapado** entre los grabadores. Es importante conocer el grado



de dureza a la luz que poseen ciertas tintas que se van a utilizar en la estampación ya que de ello dependerá la duración y vida del grabado. Existe una escala de valores del 1 al 10, que implica la resistencia a la luz, por lo que se sugiere utilizar principalmente los grados del 5 al 10 con la finalidad de tener una mayor duración.

La tinta que se ocupará debe ser de la mejor calidad posible, comercialmente se puede encontrar en varios colores, pero para estampas monocromas o bicromas se consideran más apropiadas el negro, el bistre, la tierra de siena tostada y el azul de Prusia, no solo por su tono sino también por su fijación y rendimiento. A ellas se añade el “verde americano” que es un verde terciado de negro que puede prepararse por el grabador mezclando los dos colores. Las tintas se diluyen, si es preciso, con barnices calcográficos denominados según su condición (fuerte, graso y de linaza crudo). Para la limpieza de los blancos grandes e intensos se ocupa blanco de España limpio de impurezas que puedan rayar la plancha y dañar las pruebas o planchas.

Se requiere también tarlatana para quitar la tinta sobrante y muselina para limpiar la plancha después de pasar la tarlatana. Algunos utilizan en su lugar lienzo muy usado y limpio, de lino.

El infiernillo de alcohol o gas se cubre por lo regular para el entintado con una caja de palastro puesta boca abajo y con abertura lateral para introducir el infiernillo y permitir el ingreso del aire necesario para la combustión.

La tinta se extiende en la plancha para que penetre en las tallas con una muñequilla de cuero con mango de madera o con una a modo de cisquero, de tejido enrollado, que en su parte superior se ciñe para formar una agarradera. Esta se utiliza para planchas muy grandes y tiradas grandes, para el trabajo habitual se emplea la otra.

Se entinta moderadamente con rodillo, haciendo que penetre la tinta en las tallas, especialmente en las hondas, lo que se logra con mayor facilidad con la muñeca.

Si se requiere mezclar colores o se debe adicional barniz se baten sobre mármol, vidrio o piedra litográfica con espátula de forma de cuchillo o de cola de milano.

PRENSA

La presión necesaria para que el papel se introduzca en los surcos y tome la tinta depositada se consigue con una prensa especial para estampar grabados en hueco llamada **tórculo**. Esta prensa está formada por dos soportes laterales sobre los que descansan paralelos en un plano vertical, dos cilindros de acero macizo: el superior es movido por un volante y el inferior tiene giro libre. Entre ellos discurre una gruesa plancha de hierro pulida o madera muy dura que se llama **platina**. Los cilindros se acercan o separan por medio de dos tornillos – por lo común, con el volante-, que actúan perpendicularmente al eje de los cilindros y están situados respectivamente sobre cada extremo del cilindro superior y en la parte alta de dos montantes laterales, la presión se ejerce por medio de los dos cilindros que imprimen fuerza sobre la platina. Para accionar la máquina, se emplea un manubrio en aspa de cuatro o más brazos, unido al eje del cilindro superior llamado volante que se mueve a mano con un movimiento giratorio y lento, el cual acciona el cilindro superior que arrastra la platina sobre el inferior haciendo una presión uniforme. En la actualidad existen tórculos accionados a motor y a mano, así como los perfeccionados que combinan engranajes que multiplican y uniforman la marcha.

El proceso de la **impresión pura**, es decir la que atiene a los medios de ejecución y expresión propios del grabado en hueco y no recurre a artificios ajenos a la esencia del grabado. Inicialmente se prepara el papel, cortándolo al tamaño proporcionado a la plancha, dejando un margen amplio a su alrededor. Por lo menos 15 min. Antes de estampar, se humedecen por las dos caras las hojas de papel a utilizar con un ligero sobrante. Se amontonan y se cubren con un tablero que tenga peso encima. Si al ir a utilizarlas tuvieran exceso de agua, se colocan un instante entre papel secante para quitarlo. Después se pasa una brocha sobre el lado que el verjurado es menos visible, (es el que lado se va a imprimir) tratando de afelparlo ligeramente, para acentuar la intensidad de los negro Si se ocupan papeles de China o Japón deben mojarse hoja por hoja en agua dejándolos escurrir un par de minutos y no se les debe pasar la brocha, la estampación se deberá realizar sobre su cara mate.

Entintado

La plancha absolutamente limpia en su superficie y las tallas se coloca sobre la caja de palastro y se calienta a fuego suave. Se pone tinta en la mazorca o muñequilla y se extiende en cantidad sobre un cristal de donde se recoge con ella y se frota en círculos sobre la plancha caliente, golpeando ligeramente para que penetre bien en las tallas. En ocasiones, especialmente cuando se entinta por primera vez una plancha, las tallas no se



llenen bien y se debe recurrir a un trapo usado muy blando que se sobrecarga de tinta y con pequeños movimientos giratorios se logra que penetre por completo. Actualmente también se entinta con rodillo, de forma parecida a la aplicada en la estampación xilográfica, pero más cargado de tinta y aplicando mayor presión. Una vez entintada se retira el excedente de tinta con la tarlatana que se suavizó previamente frotándola con las manos. Luego, para dejarla más limpia se utiliza la muselina y finalmente se frota con la parte inferior externa de la mano. Para que esta produzca mayor efecto es conveniente frotarla con blanco de España, cuidando que no le queden adheridos partículas gruesas de polvo. Finalmente, se limpian los bordes con un trapo saturado en blanco de España o humedecido y luego empolvado con el mismo producto, quedando así lista para la estampación. Si se trata de talla dulce, punta seca o grabado al humo se estampa sin mayores retoques. Igualmente si se trata de un aguafuerte, obteniendo lo que se llama una “**prueba natural**”, pero como las líneas quedan muy limpias, decididas, algo recortadas, algunos las envuelven, para lo que enrollan un trozo de muselina u otro tejido fino, como un esfumino, y lo pasan ligeramente sobre la plancha, rozando apenas las tallas, con lo que al estamparse sus bordes quedan ligeramente esfumados. Esta operación puede hacerse sobre toda la plancha solo en algunas partes para que resulten más vagos y resalten contrastando en ella. El entintado puede no ser monocromo, sino a dos colores, llenando unas partes con un tono y el resto con otro, distribuyendo el color con gracia y eligiéndolo con acierto para que combine o armonice.

Una vez preparados los elementos se procede a la estampación. Se ajusta la presión al grueso de la plancha, del papel y los fieltros, además de considerar la condición del grabado para darle mayor o menor presión. Esto se va perfeccionando con la práctica, generalmente se imprime una prueba, se verifica y corrige esta presión. La presión debe dificultar (no impedir) el avance de la platina como si fuera un freno. Debe cuidarse que el cilindro superior esté bien nivelado, o sea, paralelo a la platina, de lo contrario, la presión sería diferente en los lados y la estampa sería impresa de forma irregular.

Entre el cilindro superior y la platina se colocan un par por lo menos, de bayetas o pedazos de fieltro fino para que la presión, aunque sea potente, sea a la vez blanda o elástica.

Se echa lo más atrás posible la platina y centrada sobre ella se coloca la plancha entintada y ligeramente caliente con la cara hacia arriba, se deposita sobre la platina sobre un papel blanco del mismo formato del que se va a estampar, para marcar el emplazamiento que deberá tener la plancha durante toda la edición. Sobre la plancha, con sumo cuidado, se colocará el papel a estampar procurando igualar los márgenes, y se cubrirá por un papel secante algo mayor que la estampa (que absorberá el agua del papel), uno o dos fieltros de

2 mm. y un fieltro de 5 mm. de grosor. Este conjunto forma una “cama” o capa blanda que ayudará al papel a penetrar en los surcos grabados de la plancha a arrancar la tinta depositada en ellos.

Se pone en movimiento el cilindro superior haciendo girar el volante, sujetando con cada mano un aspa y alternando de una en otra, ejerciendo presión sobre el conjunto de fieltros, secante, plancha, etc. arrastrándolo lentamente entre los cilindros. Una vez fuera de la acción de los cilindros se levantarán los fieltros volviéndolos sobre el rodillo, el secante, que se retira completamente y finalmente el papel ya estampado con mucho cuidado para que no roce, ni se rompa al tirar a causa de haberse adherido a la plancha. Sabiendo ajustar la presión y el calor pueden obtenerse efectos variados. La plancha fría y con poca presión produce un resultado (clara, blanducha, desvaída) distinto que caliente y con mucha presión (potente, intensa, firme). Además, se recomienda calentar suavemente la plancha antes de la estampación para darle fluidez a la tinta. Si la plancha tiene márgenes sin grabar será necesario limpiarlos con un trapo y añadirles polvo de talco. Durante la estampación, el papel debe tomarse con unas pinzas de cartulina o metal, para no marcarlo con los dedos. Una vez finalizado el tiraje se depositará el papel estampado sobre una superficie plana o se colgará hasta su total secado.

Tiraje de Pruebas

Parece que los procedimientos de entintado, preparación del papel, prensa y tiraje no han cambiado durante los siglos, sino que se han mantenido como un rito. En ellos existe siempre la vibración y el calor especial de la mano humana a diferencia de los procesos mecánicos y fríos.

Cabe señalar que las planchas se “fatigan” con el uso, por el continuo frotamiento y presión a la que se somete, por eso es importante limitar la tirada a un número razonable de pruebas de calidad. Este número depende en gran medida de la técnica elegida, de la profundidad del grabado, del metal del que está hecha la plancha. Una plancha de cobre promedio soporta unas 200 tiradas y una de cinc de 100 a 150. Una vez que se ha tirado la prueba se numera y eliminan las marcas defectuosas. La última que se realiza es una prueba testigo, con la plancha inutilizada debido a la rayadura transversal.



ANEXO 8. COLECCIÓN Y CONSERVACIÓN DE GRABADOS

“A la alegría de admirar un grabado se añade con frecuencia la de poder poseerlo. La estampa, al ser por su destino un objeto de difusión, tiene un precio de venta que le permite ser adquirida por la mayoría. Porque poseer, es la posibilidad de conversar en todo momento con el artista. Él libra su alma en una frágil hoja de papel, ha elegido, entre las numerosas técnicas, aquella en la que su temperamento se expresa mejor para hablarnos directamente”

“El hombre alerta es aquel que después de haberse informado y cultivado, escoge según su corazón. Jamás ha habido tanto apasionamiento por la estampa como durante el siglo XVIII y jamás se le ha desdeñado tanto como a fines de siglo (....) Los que prefieren no fiarse más que de su gusto personal, jamás se equivocarán sobre la procedencia de lo que compran si adquieren trabajos de artistas que les son contemporáneos. Jamás periodo alguno ha sido más brillante por el número, la cualidad y la diversidad que éste. Los salones o las sociedades de artistas revelan cada año nuevos talentos. Jamás este arte ha sido tan viviente como ahora.”¹

A través del mundo existen numerosos coleccionistas de este arte, individuos e instituciones oficiales y privados reúnen y cuidan de las mejores obras de esta área. Su actividad comprende desde la posesión de algunos grabados a la integración de extensas colecciones, entre estas se encuentran todas las variantes posibles. Algunos solo se interesan por el grabado moderno, otros prefieren a los grandes maestros o se interesan por temas o técnicas determinados. Si se interesa en la preservación de estas obras es necesario considerar los requerimientos de la conservación de las estampas para evitar que se dañen o se pierdan.

Se recomienda fijar las hojas que se encuentran libres en un passe-partout de cartón muy sólido con una ventana de tamaño superior al de la plancha impresa. La posición de la ventana sobre la hoja se determina por consideraciones estéticas, lo ideal es que los márgenes superior y laterales posean el mismo ancho, mientras que el inferior puede ser mayor. Se coloca el grabado en el marco, de forma que aparezca toda la plancha y la firma del artista, se pega con cuidado a la placa del fondo con cinta adhesiva situada en el reverso de los ángulos superiores. Para disminuir la entrada de polvo es conveniente cubrir la placa con una fina hoja de poliamida transparente (colocada entre las dos partes del passe-partout).

¹ Bonfils, Robert. Iniciación al grabado, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984, p.92.



Estos cartones de montaje se fabrican en varios formatos diferentes, por lo que es posible comprarlos hechos. Si se debe clasificar un número importante de grabados se guardan de 10 en 10 o 20 en 20 en cajas de cartón con un formato interior exactamente igual al del passe-partout, cuya fabricación puede encargarse a un encuadernador. De esta forma los grabados se encontrarán a salvo de accidentes mecánicos y de los nocivos efectos atmosféricos, químicos o biológicos.

En el interior de cada cartón de montaje debe adherirse una etiqueta con todas las especificaciones sobre el origen del grabado, la técnica empleada, la fecha, el título de la plancha, etc. Cuando se facilitan las dimensiones de un grabado, generalmente se trata del formato de la plancha impresa, ya que el del papel solo se menciona excepcionalmente. La primera cifra indica siempre la altura (un grabado de 30x40 permite saber que se trata de un grabado a lo ancho, apaisado). Los grabados especialmente grandes pero que cuentan con buen margen pueden guardarse entre cartones rígidos para mapas geográficos, que se envolverán en papel fino y muy limpio.

Algunos importantes gabinetes públicos o privados marcan las estampas de su propiedad con tampones especiales, con o sin su tinta, en el reverso o cerca del borde del grabado. Si se requiere transportar las estampas se colocan de preferencia en grandes cartapacios de dibujos sólidos, intercalando hojas de papel fino. Los grabados de grandes dimensiones deben transportarse enrollados al revés o en tubos de cartón.

Probablemente la mejor forma de conservar el grabado es enmarcarlo y colgarlo, ya que permite disfrutar de él. Se enmarcan los passe-partout con marcos de metal o madera natural o de color con vidrio para protegerlos del polvo que puede dañarlos. Se debe evitar exponer el grabado en algún lugar en que incida sobre él la luz directa, que puede poner amarillo el papel y estropear sus colores.

Identificación

Si se posee grabados que carecen de indicaciones sobre el autor, fecha y técnica empleados se tienen algunos problemas, identificar el autor es una cuestión difícil ya que requiere de un conocimiento de las relaciones artísticas e históricas, así como un minucioso estudio comparativo. La determinación de su edad, si se conoce el autor y la integración de esta obra en su producción general, es relativamente fácil. El estudio de las pruebas antiguas puede implicar un análisis auxiliar de sus filigranas².

² Las letras y símbolos de forma lineal simple, son las huellas dejadas por un hilo metálico trenzado en tamiz de la forma que recibe la pasta del papel. La pasta vertida se vuelve más fina en el lugar de la filigrana hasta hacer el papel transparente. Antiguamente cada fabricante de papel de cuba (a veces también de papel mecánico) empleaba su propia filigrana que garantizaba la calidad y procedencia. Actualmente avala la antigüedad histórica del papel, ya que aún admitiendo que una hoja haya podido imprimirse mucho tiempo después de haber sido fabricada, su edad constituye una indicación sobre la época de su tirada. Krejca, *op. cit.* p. 195.



Clasificación

Es importante también poder identificar la técnica con la que se han creado las estampas, cosa que no siempre es fácil. Se utiliza una lupa o en un caso muy difícil se emplea la macrofotografía de un detalle. A continuación, se comparan las conclusiones del estudio con las características de las diversas técnicas. Lo primero es verificar que se trate de una estampa. Una inconstancia de los materiales, una tinta o color lavado y absorbido por el papel, un cúmulo de tinta con una huella de pincel traicionarían un dibujo original al igual que ciertos desórdenes en la expresión gráfica o los elementos gráficos imposibles de realizar a través de ciertas técnicas.

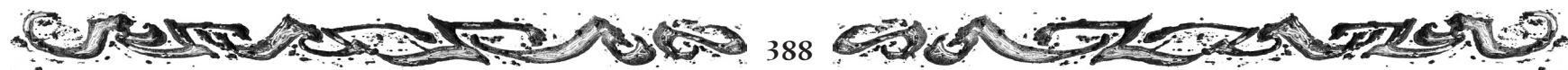
Igualmente es importante determinar si se trata de una prueba original o de una reproducción. Generalmente basta con analizar la descomposición de los medios tonos mediante una rejilla autotípica o una trama de heliograbado, para saber que la imagen proviene de un proceso de reproducción fotomecánico. Si no fuera el caso, se estudia el carácter del grano, la huella de la cubeta o el borde de la piedra, la estructura de la madera impresa, etc.

Se trata de determinar la forma de impresión que se utilizó en el trabajo de la plancha de impresión con la que se produjo esa estampa. Con algunas técnicas se obtienen resultados muy apreciados, por lo que es difícil diferenciarlas. Los procesos que son fáciles de confundir son los siguientes:

Grabado en piedra – xilografía, linografía,
Xilografía – linografía, cartulina para raspado, grabado litográfico,
Zincografía original a pluma – xilografía, zincografía
Original a lápiz o al crachios – litografía a lápiz,
Calcografía – aguafuerte, grabado o aguafuerte litográfico, grabado en acero,,
Grabado punteado – aguafuerte o litografía punteada,
Manera negra – manera negra litográfica,
Grabado o aguafuerte a la manera de lápiz – litografía a la tiza,
Aguafuerte lineal – grabado en metal sobre piedra litográfica,
Barniz blando – litografía a la tiza,
Aguafuerte con lavis – lavis litográfico,
Litografía – algrafía, offset,
Serigrafía – linografía, litografía a pluma o a la tiza, pochoir.



También se pueden confundir todas las técnicas de impresión en relieve con impresiones de clichés zincográficos a la pluma o las técnicas de impresión en hueco con el heliograbado de reproducción o las técnicas de impresión en plano con el offset o la fototipia.



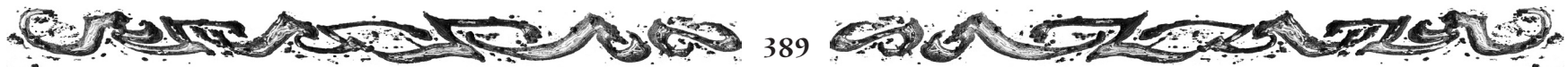
ÍNDICE DE IMÁGENES

Capítulo 1

1. El Libro ayer, hoy y mañana, Salvat, España, 1973, p. 12.
2. Ruscha, Ed, *Every building in the sunset strip*, 1966, Los Angeles County Museum of Art Library Special Collection, en Robert Atkins, Art Speak, Abbeville Press, New York, 1997, p. 53.
3. Jean George, La escritura archivo de la memoria, Ed. Aguilar Universal, España, 1990, p. 39.
4. Hufton Susan, Step by step, Calligraphy, A complete guide with creative projects, Sterling Publishing Co, Inc., New York, 1995, p.15.
5. El Libro ayer, hoy y mañana, Salvat, España, 1973, p. 27.
6. Blanchard Gerard, La Letra, Enciclopedia de Diseño, Ed. CEAC, 1990, España, p.142.
7. El Libro ayer, hoy y mañana, Salvat, España, 1973, p. 81.
8. Blanchard Gerard, La Letra, Enciclopedia de Diseño, Ed. CEAC, 1990, España, p. 161.
9. Blanchard Gerard, La Letra, Enciclopedia de Diseño, Ed. CEAC, 1990, España, p. 152.
10. Blanchard Gerard, La Letra, Enciclopedia de Diseño, Ed. CEAC, 1990, España, p. 158.
11. Blanchard, G. *op.cit.* , p. 75.
12. Blanchard Gerard, La Letra, Enciclopedia de Diseño, Ed. CEAC, 1990, España, p. 76.
13. Blanchard, G. *op.cit.* , p. 77.
14. Blanchard, G. *op.cit.* , p. 78.
15. Blanchard, G. *op.cit.*, p. 79.
16. Blanchard, G. *op.cit.*, p. 80.
17. Blanchard, G. *op.cit.* p. 81.
18. Blanchard, G. *op.cit.*, p. 41.
19. Meggs, Phillip B. Historia del Diseño Gráfico, Ed. McGraw Hill, México, 2000, p. 78.
20. Galarza, Joaquín, Amatl Amoxtlí, El Papel, el libro. Ed. Tava, México, 1990, p. 180.
21. Galarza Joaquín, Amatl Amoxtlí, El Papel, el libro. Ed. Tava, México, 1990, p. 172.
22. Jost Amman, *Ilustración de grabado en madera para Ständebuch (Libro de los oficios) en Meggs, Phillip B. Historia del Diseño Gráfico*, Ed. McGraw Hill, México, 2000, p. 64.
23. Jean George, La escritura archivo de la memoria, Ed. Aguilar Universal, España, 1990, p. 134.
24. Jean George, La escritura archivo de la memoria, Ed. Aguilar Universal, España, 1990, p. 153.

Capítulo 2

1. *Páginas del Ars Moriendi* del año 1466, Meggs, Phillip B. Historia del Diseño Gráfico, Ed. McGraw Hill, México, 2000, p. 61.
2. Dawson, John, *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*, Ed. Blume, España, 1982, p. 122.
3. Dawson, John, *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*, Ed. Blume, España, 1982, p. 50.



4. Dawson, John, *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*, Ed. Blume, España, 1982, p. 102.
5. Dawson, John, *Guía completa de grabado e impresión, técnicas y materiales*, Ed. Blume, España, 1982, p. 55.
6. Dawson, John, *op. cit.*, p. 57.
7. Dawson, John, *op. cit.*, p. 60-61.
8. Dawson, John, *op. cit.*, p. 82.
9. Dawson, John, *op. cit.*, p. 83.
10. Dawson, John, *op. cit.*, p. 82.
11. Dawson, John, *op. cit.*, p. 82.
12. Dawson, John, *op. cit.*, p. 82-83.
13. Dawson, John, *op. cit.*, p. 83.
14. Dawson, John, *op. cit.*, p. 84.
15. Dawson, John, *op. cit.*, p. 84.
16. Dawson, John, *op. cit.*, p. 63.
17. Dawson, John, *op. cit.*, p. 85.
18. Dawson, John, *op. cit.*, p. 12.
19. Dawson, John, *op. cit.*, p. 83.
20. Dawson, John, *op. cit.*, p. 78.
21. Dawson, John, *op. cit.*, p. 94.
22. Dawson, John, *op. cit.*, p. 95.
23. Dawson, John, *op. cit.*, p. 95.
24. Susan Jameson (1944-¿) *Long Meg* (1979) Dawson, John, *op. cit.*, p. 95.
25. Dawson, John, *op. cit.*, p. 86.
26. Salvador Dalí (1906-1989), *Retrato con firmas* (1989), Dawson, John, *op. cit.*, p. 87.
27. Dawson, John, *op. cit.*, p. 87.
28. Dawson, John, *op. cit.*, p. 87.
29. Dawson, John, *op. cit.*, p. 87.
30. Dawson, John, *op. cit.*, p. 90.
31. Dawson, John, *op. cit.*, p. 88-89.
32. Dawson, John, *op. cit.*, p. 88-89.
33. Dawson, John, *op. cit.*, p. 89.
34. John Taylor Armis (1887-1953), *Momento Vivere*, Dawson, John, *op. cit.*, p. 88.
35. Dawson, John, *op. cit.*, p. 89.
36. Dawson, John, *op. cit.*, p. 92.
37. Dawson, John, *op. cit.*, p. 92.
38. Dawson, John, *op. cit.*, p. 93.
39. Dawson, John, *op. cit.*, p. 93.
40. Dawson, John, *op. cit.*, p. 93.
41. Pablo Picasso (1881-1973), *La Cierva*, aguatinta al azúcar, Dawson, John, *op. cit.*, p. 92.
42. Dawson, John, *op. cit.*, p. 93.
43. Dawson, John, *op. cit.*, p. 96.



44. Dawson, John, *op. cit.*, p. 147.
45. Dawson, John, *op. cit.*, p. 146.
46. Dawson, John, *op. cit.*, p. 146.
47. Dawson, John, *op. cit.*, p. 147.
48. Dawson, John, *op. cit.*, p. 97.
49. Dawson, John, *op. cit.*, p. 97.
50. Dawson, John, *op. cit.*, p. 97.
51. Dawson, John, *op. cit.*, p. 97.
52. Dawson, John, *op. cit.*, p. 98.
53. Dawson, John, *op. cit.*, p. 98.
54. Dawson, John, *op. cit.*, p. 99.
55. Dawson, John, *op. cit.*, p. 99.

Capítulo 3

1. Thomson George, Digital calligraphy, Watson-Guption Publications, New York, 2003, p. 138.
2. Mediavilla Claude, Caligrafía, Ed. Campgráfico, Valencia, 2005, p. 42.
3. Kastin, Judy, 100 Keys to great calligraphy, North light books, USA, 1996, p. 14.
4. Mediavilla Claude, Caligrafía, Ed. Campgráfico, Valencia, 2005, p. 294.
5. Morgan Margaret, Color Decoration & Illumination in Calligraphy, Techniques and projects, Dover Publication, New York, 1995, p. 73.
6. Couch, Malcolm, Creative Calligraphy, The Art of Beautiful Writing, Smithmark, New York, 1996, p. 120.
7. Mediavilla Claude, Caligrafía, Ed. Campgráfico, Valencia, 2005, p. 39.
8. Mediavilla Claude, Caligrafía, Ed. Campgráfico, Valencia, 2005, p. 126.
9. Droguin, Marc, Medieval Calligraphy, Dover, New York, 1980, p. 10.
10. Brookfield Karen, La escritura, Santillana-Altea, México, 1994, p. 8-9.
11. Goffe Gaynor, Taller de Caligrafía, Köneman, Londres, 1999, p. 18-19.
12. Harris, David, The Art of Calligraphy, ADK Pushing Book, Londres, 1995, p. 76.
13. Jean, George. La escritura, Archivo de la memoria, Aguilar Universal, España, 1990, p. 85.
14. Couch, Malcolm, Creative Calligraphy, Smithmark, New York, 1996, portada.
15. Jean, George. La escritura, Archivo de la memoria, Aguilar Universal, España, 1990, p. 86.
16. Goffe Gaynor, Taller de Caligrafía, Köneman, Londres, 1999, p. 176.
17. A diferencia de la caligrafía del lejano oriente (China) todos los demás sistemas de caligrafía se realizan con instrumentos de borde plano. Aquí vemos algunos de ellos.
18. Mediavilla Claude, Caligrafía, Ed. Campgráfico, Valencia, 2005, p. 16.
19. Mediavilla Claude, Caligrafía, Ed. Campgráfico, Valencia, 2005, p. 30.
20. Mediavilla Claude, Caligrafía, Ed. Campgráfico, Valencia, 2005, p. 35.
21. Gail and Christopher Lawther, You can learn Lettering and Calligraphy, North Light Books, USA, 1987, p. 23.



22. Hardy Wilson Diana, Enciclopedia de Técnicas de Caligrafía, Acanto, España, 1996, p. 13.
23. Hardy Wilson Diana, Enciclopedia de Técnicas de Caligrafía, Acanto, España, 1996, p. 13.
24. Hardy Wilson Diana, Enciclopedia de Técnicas de Caligrafía, Acanto, España, 1996, p. 22.
25. Morgan Margaret, Color Decoration & Illumination in Calligraphy, Techniques and projects, Dover Publication, New York, 1995, p.18 Hardy Wilson, p.186 y 187.
26. Morgan Margaret, Color Decoration & Illumination in Calligraphy, Techniques and projects, Dover Publication, New York, 1995, p. 19.
27. Morgan Margaret, Color Decoration & Illumination in Calligraphy, Techniques and projects, Dover Publication, New York, 1995, p. 76.
28. Hardy Wilson Diana, Enciclopedia de Técnicas de Caligrafía, Acanto, España, 1996, p. 66,
29. Hardy Wilson Diana, Enciclopedia de Técnicas de Caligrafía, Acanto, España, 1996, p. 74.
30. Hardy Wilson Diana, Enciclopedia de Técnicas de Caligrafía, Acanto, España, 1996, p. 75.
31. Angel, Marie, Pintura para Calígrafos, Blume, 1985, p. 90.
32. Hufton Susan, Step by Step calligraphy, Sterling Publishing Co, Londres, 1995, p.
33. Angel, Marie, Pintura para Calígrafos, Blume, 1985, p. 9.
34. Harris David, The Art of Calligraphy, A practical Guide to the skills and techniques, DK Publishing Books, 1995, Londres, p. 40.
35. Folsom, Rose, The Calligrapher's Dictionary, Thames & Hudson, Londres, 1990, p. 111.
36. Martin Judy, Guía completa de Caligrafía, Técnicas y materiales, Herman Blume, España, 1996, p. 90.
37. Marsh Don, Calligraphy, Northlight Books, USA, 1996, p. 35.
38. Marsh Don, Calligraphy, Northlight Books, USA, 1996, p. 30.
39. Marsh Don, Calligraphy, Northlight Books, USA, 1996, p. 26.
40. Denis Brown, Pangure Ban, en Thomson Georg, Digital Calligraphy, Watson- Guptill Publications, New York, 2003, p. 140.
41. Harris David, The Art of Calligraphy, A practical Guide to the skills and techniques, DK Publishing Books, 1995, Londres, p. 120.
42. Schwandner Johan Georg, Calligraphy, Dover Publications, New York, 1958, s/p.
43. Emery Richard, The Creative Stroke, Rockport Publishers, USA, 1992, p. 118.
44. Jean, George. La escritura, Archivo de la memoria, Aguilar Universal, España, 1990, p. 78.
45. Meggs, Phillip, Historia del Diseño Gráfico, McGraw Hill, México, 2000, p. 120.
46. Harris David, The Art of Calligraphy A practical Guide to skills and techniques, DK Publishing, New York, p. 43.
47. Hufton Susan, Step by Step calligraphy, Sterling Publishing Co, Londres, 1995, p. 134.
48. Hufton Susan, Step by Step calligraphy, Sterling Publishing Co, Londres, 1995, p. 135.
49. Harris David, Modern Masters, Crescent Books, New York, 1991, p.16.

Capítulo 4

1. Jean Larcher en Harris David, Calligraphy, Modern Masters. Art, Inspiration and technique, Crescent Books, New York, 1991, p. 91.



2. Jean Larcher en Harris David, Calligraphy, Modern Masters. Art, Inspiration and technique, Crescent Books, New York, 1991, p. 86.
3. Nadhir, Grafología, Ed. Otra dimensión, 2004, p. 43.
4. Nadhir, Grafología, Ed. Otra dimensión, 2004, portada.
5. Foto de Raúl Herrera en Catálogo del Museo de Arte Moderno, INBA, México, Enero-Abril de 1986, s/f.
6. Thomas Ingmire trabajando con sus estudiantes Harris David, Calligraphy, Modern Masters. Art, Inspiration and technique, Crescent Books, New York, 1991, p. 95.
7. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 22.
8. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 14.
9. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 70.
10. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 71.
11. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 99.
12. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 86.
13. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 108.
14. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 109.
15. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 121.
16. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 134.
17. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 157.
18. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 147.
19. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 164.
20. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 169.
21. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 185.
22. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 187.
23. Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 69.



- 24.Heller Steven, Escrito a mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Gustavo Gili, España, 2004, p. 88.
- 25.Arte Abstracto y Arte Figurativo, Salvat, España, 1973, p. 114.
- 26.Abdelkebir Khatibi & Mohammed Sijelmassi, The Splendour of Islamic Calligraphy, Thames & Hudson, UK, 2001, p. 218.
- 27.Arte Abstracto y Arte Figurativo, Salvat, España, 1973, p. 41.
- 28.Arte Abstracto y Arte Moderno, Salvat, España, 1973, p. 51.
- 29.Mai, Markus, Writing, Urban calligraphy and Beyond, Die Gestalten Verlag, Berlín, 2004, p. 039.
- 30.Mai, Markus, Writing, Urban calligraphy and Beyond, Die Gestalten Verlag, Berlín, 2004, p. 033.
- 31.Thomson George, Digital calligraphy, Watson-Guption Publications, New York, 2003, p. 141.
- 32.Emery Richard, The Creative Stroke, Rockport Publishers, USA, 1992, p. 157.

Capítulo 5

- 1.H.R. Giger, Taschen, 2004, Alemania, p. 40.
- 2.Gómez Teo, Lovecraft La Antología, Ed. Océano, España, 2003, portadilla.
3. Castañeda González Julio César, Ilustraciones para un cuento de Lovecraft. Reflexiones sobre la Teoría de la Ilustración Visual, Tesis que para obtener el grado de Lic. en Comunicación Gráfica se presentó en la ENAP de la UNAM en 2002, p. 81.
- 4.Gómez Teo, Lovecraft, La Antología, Océano, España, 2003, p. 17.
5. Castañeda González, *op. cit.*, p. 66.
6. Castañeda González, *op. cit.*, p. 110.
7. Gómez Teo, *op. cit.*, p. 52.
8. Castañeda González, *op.cit.*, p. 67.
9. Gómez Teo, *op. cit.*, p. 51.
- 10.Giger, H.R. Necronomicón, Taschen, Alemania, 2004, p. 41.
11. Marcelo Bigliano, Fragmentos Originales del Necronomicón. El Libro del los Nombres Muertos de Abdul Al- Hazred, Ed. Tomo, México, 2001, Portada del texto.
- 12.Simón (comp.), El Necronomicón, Ed. EDAF, España, 1992, Portada del texto.
- 13.Lovecraft H.P. Relatos de los Mitos de Chtulu, Ed. Bruguera, España, 1981.
14. Lovecraft H.P. El Caso de Charles Dexter Ward, Ed, Alianza, España, 1998.
- 15.Giger, H.R., Taschen, Alemania, 2004, p. 40.
16. Lovecraft H.P. Los que Vigilan desde el Tiempo y otros cuentos, Ed. Alianza, España, 2000.
17. Castañeda González, *op. cit.* p. 111.
18. Castañeda González, *op.cit.*, p. 112.
19. Castañeda González, *op.cit.*, p. 113.
20. Castañeda González, *op.cit.*, p. 114.
- 21.The Necronomicón, Trad. Elías Sahar, Ed. EDAF, España, 1992, p. 101.
22. Bigliano Marcelo, Fragmentos originales del Necronomicón, Gpo. Editorial Tomo, México, 2001, p. 38.



23. Bigliano Marcelo, *Fragments originales del Necronomicón*, Gpo. Editorial Tomo, México, 2001, p. 53.
24. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 116.
25. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 119.
26. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 120.
27. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 121.
28. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 123.
29. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 124.
30. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 155.
31. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 168.
32. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 130.
33. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 131.
34. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 132.
35. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 134.
36. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 137.
37. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 138.
38. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 142.

Capítulo 6

1. Castañeda González Julio César, Ilustraciones para un cuento de Lovecraft, UNAM, México, 2000, p. 66.
2. H.R. Giger, Taschen, Alemania, 2004, p. 40.
3. Castañeda Gómez Julio César, *op.cit.*, p. 81.
4. Castañeda Gómez J., *op. cit.*, p. 82.

Capítulo 7

1. Gómez Teo, H.P. Lovecraft. La Antología, Océano, España, 2002, p. 118.
2. Yarza Piña, Antonio. Libro artista Pancho López. México, 1995.
3. Yarza Piña, Antonio. Libro artista Diario Erótico. México, 1994.
4. Yarza Piña, Antonio., *op. cit.*

Glosario

Acerado: Se llama así a la colocación de una delgada capa de acero mediante el procedimiento galvanoplástico, sobre toda la superficie de cobre grabada. Se realiza para prolongar la vida útil de la plancha, que era muy breve.

Acuarela: Tipo de pintura de pigmentos molidos muy finos mezclados con goma arábica que se disuelve fácilmente, que para aplicarse se mezcla con agua, adhiriéndose firmemente en el papel logrando una calidad transparente, adicionada con brillo y color (gracias a la goma).

Acrílico: Pigmentos ligados con goma sintética que se diluye con agua y al secar es impermeable.

Aerógrafo: Pulverizador de aire a presión que se utiliza para pintar.

Anotaciones: Se llama así a los croquis, ensayos de puntas hechos por el grabador al margen sobre el cobre, en el curso de su trabajo. Estas indicaciones se ven sobre las pruebas de los artistas en los primeros estados de sus trabajos, pero se borran para el tiraje definitivo.

Amanuense: Persona que escribe al dictado.

Apaisado: Formato orientado en forma horizontal.

Boceto: Dibujo preparatorio o modelo de escultura en general de naturaleza esquemática que utiliza el artista para determinar la escala, composición o efectos de la luz en la obra final. Representación gráfica en la que se plasma una idea aproximándose en detalles a lo que será la pieza definitiva para su impresión.

Caja: División en la página que contiene el espacio útil para la impresión.

Capitular: Letra mayúscula inicial ampliada que encabeza una columna o página de texto.

Carboncillo: Palillo carbonizado que se utiliza para dibujar, técnica de dibujo en que se emplea dicho palillo.

Color, círculo cromático: El esquema principal que permite comprender las relaciones entre los diferentes colores es el círculo cromático, que se encuentra dividido en doce partes. Según el orden del espectro luminoso descompuesto. Se encuentran tres colores principales: (primarios: 1,5, 9), tres colores complementarios (secundarios: 3,7,11) y seis colores intermedios (2,4,6,8,10,12). Las parejas de valores coloreados situadas frente a frente constituyen los contrastes (1/7, 2/8, 3/9, 4/10, 5/ 11, 6/12). El orden de los colores con sus equivalentes materiales aproximativos es el siguiente:

- 1.rojo, carmín.
2. rojo anaranjado, bermellón.
- 3.Naranja, naranja de cadmio.
- 4.Amarillo -naranja, amarillo de cadmio oscuro.



5. amarillo, amarillo de cadmio claro.
6. verde-amarillo.
7. Verde, verde de cine.
8. azul-verde, verde esmeralda.
9. Azul, azul de cobalto.
10. Azul – violeta, ultramar.
11. Violeta, violeta cobalto.
12. Rojo – violeta, rojo púrpura.

La mezcla de colores físicos constituye lo que se llama síntesis aditiva y la adición de todos los colores del espectro da lugar al blanco. La mezcla de colores materiales en la práctica de las bellas artes procede de forma inversa: la síntesis llamada sustractiva da lugar por adición de dos colores primarios a un color secundario, por mezcla de un color primario y de uno secundario a uno intermedio. La mezcla de todos los colores produce el negro.

Cubierta: Envoltura que cubre los pliegos alzados, pegados o cosidos de un libro, revista, etc.

Diagramar: Hacer una maqueta de la publicación.

Dibujo: Imitación gráfica por medio de líneas y sombras de una determinada imagen y que constituye la base de la ilustración.

Digitalizar: convertir una imagen al código útil para la computadora.

Estados de un grabado: Cada prueba de una misma placa difiere generalmente un poco de las otras, el aporte de tinta y la tirada manual no pueden garantizar una identidad perfecta. En algunas técnicas (grabado en hueco) se pueden obtener con la misma plancha pruebas de carácter muy diferente. Esta es una de las razones por las que cada prueba tiene valor de original. Al lado de estas pruebas definitivas, existen pruebas que representan diferentes estadios de elaboración de la misma plancha. Estas pruebas reciben el nombre de estados (primero, segundo, etc.) y son muy buscados por los coleccionistas, ya que permiten seguir los pasos del artista y solo existe un número limitado de ejemplares. Según la fase del trabajo en la que se haga la tirada, se distinguen:

- a) antes de acabar el grabado: estado de trabajo (abreviatura: P.E.- prueba de estado), prueba de artista (P.A.), antiguamente, esta abreviatura designaba las tiradas ejecutadas por el mismo artista antes de que el impresor realizara el total de la tirada y se acompañaba con un número de orden en cifras romanas.
- b) la contraprueba: tirada de la prueba sobre un segundo papel, que obtiene, invertida, la misma imagen que sobre el papel. Permitía al grabador seguir mejor la progresión de su trabajo.
- c) Avant la lettre (por oposición a avec la lettre) prueba realizada antes de grabar el texto (dedicatoria, dirección, leyenda, etc.) que se situaba bajo el dibujo.
- d) Remarques: pequeños esbozos y ensayos en los bordes de la plancha fuera del grabado (se eliminan antes de efectuar la tirada,
- e) Las primeras tiradas: la plancha tiene ya su forma definitiva y al ser las líneas recientes, la tirada es de buena calidad,
- f) Variantes de dibujo: el grabado se completa con nuevas líneas, medios tonos, incluso después de la corrección,
- g) Variantes del color: tirada realizada con un color diferente o sobre papel de otro color,



- h) Los últimos ejemplares de la tirada: la plancha está ya “fatigada” y la calidad de la tirada baja,
- i) Complemento de tirada, a partir de la plancha original: en el caso de que la primera tirada sea baja y no alcance el límite fijado, el autor puede realizar a continuación nuevas tiradas, hay que distinguir este complemento de la tirada de una plancha antigua sin la participación del autor (retirada),
- j) Prueba de verificación: tras la terminación de la tirada, es conveniente destruir la plancha rayándola con varios trazos y sacando de 1 a 3 pruebas-testigo, se evita así la utilización ulterior de la plancha por alguien no autorizado.

Fijador: Barniz aplicado a los dibujos para protegerlos contra los efectos del tiempo.

Filigrana: Dibujo o marca transparente hecha en el papel al fabricarlo.

Firma de las pruebas: La autorización de la tirada por parte del artista es un factor muy importante que garantiza la autenticidad del grabado. La firma es para el coleccionista el primer elemento orientativo. A mediados del siglo XV aparecen las primeras obras firmadas, se trata de monogramas integrados en el dibujo y grabados en la madera o el metal al mismo tiempo. Cuando se comience a hacer una distinción entre el trabajo del pintor autor del modelo, y el del grabador, será necesario mencionar los dos nombres. Estos se graban justamente en el borde inferior del dibujo. El pintor a la izquierda y el grabador a la derecha. Algunas abreviaturas precisan sus datos, las más empleadas son:

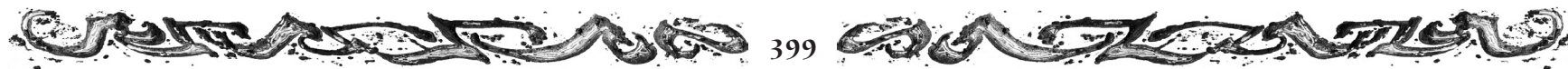
Pinx – pinxit: pintó.
Del. – delin.- delineavit: dibujó.
Comp. – composuit: compuso.
Inv. – invenit: inventó.
Sc. – sculps. –sculpsit: esculpió.
Inc. – incidit : grabó.
f. – fe. Fec. – fecit: hizo.
lith,: litografió.

Frecuentemente se encuentra también el nombre del impresor con la abreviatura: imp. Impressit: imprimió, o incluso la del editor con la abreviatura: e. ex – excudebat, excudit, eventualmente con la indicación e formis (X.Y.). Hacia finales del siglo XIX aparece en las pruebas la firma manuscrita del artista situada bajo el marco. Actualmente se firman con lápiz, se firma y fecha en el ángulo inferior derecho, justamente debajo del dibujo, en el ángulo inferior izquierdo, una fracción lleva en el numerador el número de orden de la prueba y en el denominador, el número total de ejemplares. A veces se añade a este dato el nombre o título del grabado, la indicación de la técnica empleada, el estado, si se trata o no de una tirada del autor, etc. Cuando el grabado forma parte de un ciclo, se debe indicar el título de la serie y el lugar del grabado en ella.

Folleto: Toda publicación unitaria que sin ser parte integrante de un libro consta de más de cuatro páginas y de menos de 50 excluida la cubierta.

Fuente: Conjunto de caracteres de letras y números en una clase o tipo determinado.

Gouache: Técnica pictórica sobre papel o carbón consistente en aplicar color diluido con goma y mezclado con un medio resinoso.



Grabado: Estampa que se produce por medio de una impresión con láminas producidas al efecto.

Grabado en madera: es la impresión tipográfica por excelencia. El método consiste en quitar los blancos en una plancha negra, aprovechando la facilidad de distribuir bellas manchas en la superficie del bloque. A veces el grabador suprime los blancos sucesivamente, no dejando en relieve más que un rasgo puro, vigoroso e igual, donde no aparece ningún valor gris o negro y que suele llamarse con frecuencia grabado blanco. Este género hizo las delicias de los admiradores del grabado veneciano del siglo XV. Su rasgo coincide perfectamente con el de los caracteres tipográficos, que son ellos mismos un grabado en relieve.

Grabado original: Es el directo, que se realiza sin intervención de un colaborador intérprete.

Grabado de traducción: Parece que toda obra concebida por artistas y reproducida sobre un papel por otro mediante el recurso de un procedimiento dado, se llama de esta forma. En cierta medida puede ser considerada un grabado original si el intérprete deposita en la transposición una expresión personal, un oficio renovado y apropiado según los géneros.. Servía de difusión a las obras de los grandes artistas.

Grafito: Mezcla de carbono con arcilla que sirve para la fabricación de lápices.

Gramaje: Forma estándar para designar el peso del papel, se mide en gramos por metro cuadrado.

Impresión: Cada una de las posiciones de presión ejercida por un soporte de impresión (por lo general papel o cartón en hojas o bobinas contra una forma impresora, mediante un órgano de presión plano o cilíndrico.

Jeroglífico: Dícese de la escritura en que por regla general no se representan las palabras con signos fonéticos o alfabéticos, sino el significado de las palabras con figuras o símbolos.

Lápiz: Nombre genérico de varias sustancias minerales que sirven para dibujar, varita de grafito que se envuelve en papel o madera que sirve para dibujar o escribir. Técnica de dibujo que emplea dicho material.

Legibilidad: El grado de visibilidad que hace que los impresos se puedan leer fácil y rápidamente.

Litografía: Arte de dibujar, grabar o imprimir en una piedra preparada al efecto y reproducir por medio de la impresión. Método de impresión planográfica donde la imagen se expone fotográficamente sobre una plancha sensible a la grasa, la cual se lava posteriormente con una mezcla de agua, goma arábiga y ácido que se absorbe por el área de no impresión y se repele por el área engrasada para impresión.

Mantilla: Cilindro recubierto de una tela cauchada utilizado en el offset para transferir imágenes desde la superficie de impresión al papel.

Márgenes y biseles: Son la parte del papel que queda en blanco en torno de un grabado. El tamaño varía según los modos o el gusto del artista. En general, las pruebas que tienen todos sus márgenes intactos son las más buscadas. En el grabado en cobre, el límite de la plancha está indicado por la muesca formada en la impresión, por el bisel de la plancha de cobre. Es necesario suavizar mediante un plano inclinado el borde del metal para evitar que la presión ejercida corte el papel. Esta muesca no es siempre estimada por los bibliófilos en el interior de un libro. Le reprochan que ocasione un



ahuecamiento en la tipografía al dorso de las hojas. Se remedia esto grabando y luego imprimiendo sobre planchas más grandes que la dimensión de las páginas.

Monotipo: Es una pintura al óleo en negro o en colores hecha sobre una placa de cobre no grabada. Se le imprime como una talla dulce mientras el color está todavía fresco. Si se tiene cuidado de hacer limpieza sobre la plancha y raspaduras, se obtienen efectos como el aguafuerte. La primera prueba absorbe la tinta casi completamente, a veces puede obtenerse una segunda, casi siempre muy débil y descolorida.

Monosémico: que posee un solo significado.

Número de ejemplares y límite de la tirada: Si se quiere considerar verdaderamente como original el conjunto de pruebas tiradas a partir de una plancha, el número total de ejemplares no debe sobrepasar cierto límite. Este máximo se establece en relación de la técnica elegida y de la solidez de la plancha: Para punta seca, manera de lápiz y manera negra hasta 50 ejemplares, las mismas técnicas, tras el acerado de la plancha y todos los tipos de aguafuertes, hasta 100 piezas. Otros tipos de grabado en madera o metal, litografía o serigrafía, hasta 200 piezas. La honestidad o seriedad del grabador se reflejan en el respeto a este límite. Aunque en la mayoría de los casos se tiran menos ejemplares de los indicados como permitidos. Cuanto menos tiradas se efectúen, más preciosas serán las pruebas, lo que influye en su valor venal. Cuando se cede el conjunto de la tirada a un editor, debe incluirse también la prueba de verificación, garantía de la destrucción de la plancha y de la imposibilidad de obtener nuevos tirajes de ella.

Óleo: Pintura en que se mezcla el pigmento molido con un aglutinante oleaginoso como el aceite de linaza, de amapola, de nuez o aceites volátiles extraídos de sustancias minerales o vegetales como petróleo o trementina.

Pastel: Pigmentos molidos mezclados con pequeñas cantidades de goma arábiga como aglutinante y confeccionados en forma de varitas, con colores diversos que pueden borrar con facilidad y son relativamente permanentes que se pueden aplicar sobre papel y pueden fijarse al concluir el trabajo para protegerlo.

Pie de imprenta: Inscripción que se inserta en los impresos, que contiene la razón social del taller gráfico y otras indicaciones, en los libros suele colocarse en la página de propiedad, junto al ISBN o en el colofón.

Pigmento: Material colorante preparado que cuando se usa con un agente aglomerante como aceite o yema de huevo forma cierto tipo de pintura.

Pleca: Filete o raya delgada vertical, horizontal o diagonal que se utiliza para marcar finales de capítulo, para separar las columnas de los periódicos, servir de guía al lector, etc..

Puntillado (Stipple): Técnica para grabar importada por el florentino Bartolozzi en Inglaterra en 1764. Consiste en traducir los temas mediante la ayuda de puntos. Fue muy popular y su éxito efímero, los ingleses la llevaron a tal perfección que se convirtió en un género específico inglés. El dibujo y las sombras están formados por una infinidad de puntos más o menos espaciados, ejecutados ya sea sobre el barniz, o directamente sobre la placa. El efecto es dulce y velado.



Prueba Seca o natura: Cuando el impresor en talla dulce seca completamente la plancha con la palma de la mano, no queda tinta más que en los surcos de la talla. La prueba obtenida es de trazo puro y franco sobre un fondo blanco muy limpio. El aspecto seco y limpio que ofrece, le permite al grabador examinar su trabajo antes de todo efecto artificial de limpieza.

Prueba Levantada: Si el artista desea que su composición sea más velada o que deje una ligera tinta luego del limpiado sobre las partes unidas de la plancha, se hace subir la tinta del fondo con una muñeca de muselina acariciando ligeramente la superficie. La tinta se instala en los bordes de las tallas y aumenta la intensidad de los negros. A esta práctica se le llama el levantado.

Pruebas. Identificación: La forma de reconocer una prueba de grabado al hueco, es mirarla con una lupa o cuentahilos, si el trazo es neto y puro es de buril, si es desigualmente roído en sus bordes, es de aguafuerte. En el papel de una prueba que ha sido oprimida sobre la plancha, las tallas entintadas producen un ligero relieve que se siente al pasar los dedos sobre el grabado, pero es especialmente la tinta y la belleza del negro lo que revela la técnica.

Realismo: De la realidad concreta.

Sintaxis: Especificación de las reglas para agrupar ordenadamente a los elementos del discurso en frases y oraciones con reglas que rigen la entonación normal y modifican el tipo de oraciones.

Texto: Composición tipográfica principal de una página a diferencia de las notas, ilustraciones, márgenes, etc..

Xilografía: Impresión tipográfica hecha con planchas de madera grabadas.



BIBLIOGRAFÍA

- Acha Juan, Introducción a la Teoría de los diseños, Ed. Trillas, México, 1996.
- Alonso Fernández Luis e Isabel García Fernández, Diseño de exposiciones, Concepto, instalación y montaje. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Anderson, Alejandra. Artist's Book have come to age, Art New, Mar.1978.
- Angel, Marie, Pintura para Calígrafos, Herman Blume, España, 1985.
- Arnold, Eugene. Técnicas de la Ilustración. Ed. Leda, España, 1982.
- ARTnews, "The American Action Painters", diciembre 1952.
- Arwood, Martin Y Philpot Clive, Artist book since 1970. Arts council of Great Britain, The Hillington Press, 1976.
- Asimov, Isaac. Sobre la Ciencia Ficción. Ed. Sudamericana, Argentina, 1982.
- Atkins, R. Art Speak. A Guide to contemporary ideas, movements and buzzwords, 1945 to the present. 2º ed. Abbeville Press Printers, London.
- Auge, Claude. Nuevo Pequeño Larousse ilustrado, 13ª. Ed. Francia, 1962.
- Ayerra, Marino Y Gugliem Nilda. El Fisiolo. Bestiario Medieval. Ed.Universitaria, B.Aires, Argentina, 1972.
- Belcher Michael, Exhibitions in Museums, Smithsonian Institution Press, ed. En castellano: Organización y diseño de exposiciones, su relación con el museo. Guijón, Trea, 1994, pp.76-86.
- Benítez, Issa María, Carriñon, Ulises, Hellion Martha, et. al. Libros de Artista, España, Turner, 2003. T.I. 360 pp.
- Bergier Jacques, Los Libros condenados, Plaza y Janés, España, 1976.
- Bergier, Jacques. "Los Extraterrestres en la historia" Plaza y Janés, España, 1972.
- Bergier, Jacques. Lovecraft, un gran genio venido de otra parte, p.515.
- Berlo, David. K. El Proceso de la comunicación, Ed. Ateneo, B.Aires, 1975.
- Bernal Fernández Rogelio. Seres híbridos y mitológicos, Tesis, UNAM,México, 1994.
- Blake Wendon, Pintar acuarelas, Demostración técnica paso a paso, Ed. Daimon, Barcelona, 1983.
- Bogis, Lion, Técnica del óleo, Los elementos y métodos para la resolución pictórica del cuadro, Ed. Leda, Barcelona, 1977.
- Bonfils, Robert. Iniciación al grabado, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984.
- Borges, José Luis. Manual de Zoología Fantástica, Fondo de Cultura Económica, 1ª. Reimp.México. 1990.
- Boullosa, Carmen, Catálogo de la Exposición Editoriales alternativas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.
- Burcaw, G. Ellis Introduction to Museum Work, 2ª.ed. The American Association for State and Local History, USA, 1990, p.115.
- Capetti F. Técnicas de Impresión, Ed. Don Bosco, España, 1975.
- Capra, Fritjot. El Tao de la Física, Cárcamo ed. Madrid, 1987..
- Carriñon, Ulises. El Nuevo Arte de hacer libros, Revista Plural, Febrero 1975,p.33.
- Carter, Lin. "H.P. Lovecraft: The gods" y Lovecraft & divers hands: The shuttered room, p.52.
- Casasús, José Ma. Teoría de la imagen, Ed. Salvat. Barcelona, 1974.
- Chatelain, Roger. "La classification des caractères", en Typografische Monatsblätter, No.2, Feb. 1977, p.135 (Traducción de Leonor Unna).
- Cheng, Francoise. Vacío y Planitud, Ed.Ciruela, Madrid, 1993.
- Clark, John, Diseño Tipográfico, Ed. Parragón, Barcelona, 1993.
- Coineau, Ives, Cómo hacer dibujos científicos, Materiales y métodos. Ed. Labor, Barcelona, 1987.
- Costa Joan Imagen Didáctica, Ed. CEAC, Barcelona, 1991.
- Coyler, Martin. Cómo encargar ilustraciones, Ed.Gustavo Gili, México, 1995.

- Dalley Terence, Guía completa de ilustración y diseño, Ed. Blume, Madrid, 1992.
- Davallon, Jean. “¿Nouvelle muséologie vs. Muséologie?” en Martin R. Schärer (ed.) Museum and Community II, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey Suiza, Alimentarium Food Museum, pp.153-154.
- De Buen Unna, Jorge, Manual de diseño editorial, Ed. Santillana, México, 2000.
- De Camp, L. Sprague “Lovecraft”, Ed. Valdelamar, Madrid, 1992.
- De Cusa Juan, Cómo encuadernar un libro, Ed. CEAC, Barcelona, 1990.
- De la Mota Ignacio, Enciclopedia de la Comunicación, Ed. Noriega, México, 1994.
- De La Torre Villar Alberto, Breve historia del libro, UNAM, México.
- De Rueda, Manuel. Instrucción para grabar en cobre y perfeccionarse en el grabado a buril, al aguafuerte y al humo, Madrid, 1761.
- De Sousa Martínez José, Diccionario de Tipografía y del libro, Ed. Labor, Barcelona, 1974.
- Del Barco, Pablo. Concretismo 80, Sevilla, XVI Bienal Internacional, Sao Paulo “Libros de artistas”, Oct.81, Catálogo de exposición
- Derleth A. “El rastro de Cthulu”.
- Díaz Plaja Aurora, Historia del Libro y la Imprenta, Ed. Teide, Barcelona, 1972.
- Dittmar, Rolf. The art of the artist book. Teherán Museum of Contemporary art in affiliation with the Shanbanar Farra Foundation, s/f..
- Dondis, D. La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual. Ed. G.Gili, Barcelona, 2002.
- Enciclopedia de Diseño Gráfico, Ilustración, Tomo I y II, Naves Internacional Ed. España, 1994.
- Enciclopedia Fantaciencia Ego, S.A., España, abril de 1982.
- Enciclopedia Microsoft Encarta 2006.
- Estrada Luis, et. al. Acerca de la edición de libros científicos, UNAM, México, 1988.
- Fabrey, Henry La magia de los acrílicos, Ed. Leda, Barcelona, 1977.
- Fabris, G. Los blancos o contragrafismos en el impreso, Ed. Don Bosco, Barcelona, 1975.
- Fernández del Castillo, Gerardo Kloss, Entre el diseño y la edición, UAM X, México, 2002.
- Fioravanti Giorgio, Diseño y reproducción, Notas históricas e información técnica para el impresor y su cliente, Ed. G.Gili, Barcelona, 1988.
- Folsom, Rose. The Calligraphers´ Dictionary, Thames and Hudson, London, 1990.
- Ford Brian, Images of science, a history of scientific ilustration, Oxford University Press, N. York, 1993.
- Frank, Peter. A Contemporary Artist Book Exhibition, Philadelphia Art Alliance, 1981
- Frendrick, Daniel. The book as art I, Frendrick Gallery, Washington, D.C. 1976, The book as art II, Frendrick Gallery, Washington D.C. 1977.
- Garduño, Flor. Bestiarium. A. Porter. Ed., Suiza, 1987.
- Gibbs, M.S. Artist’s Books. Peregrine Smithbooks, New York, 1985.
- Gilliam Scott, Robert Fundamentos de diseño, Ed. V. Lemus, R.L. B.Aires, 1980.
- Girouid, Michel, Altman Robert y Seviere Michele, Du Livre, Museo de Bellas Artes, Roven, Ene.-Feb.1982.
- Goffe Gaynor y Ravenscroft Anna, Taller de Caligrafía, Könemann, Barcelona, 1999, p.18.
- Gómez Teodoro, H.P. Lovecraft, Ed. Océano, Barcelona, 2002.
- Gómez, Teodoro. H.P. Lovecraft, La Antología. Ed. Océano, España, 2003 y <http://www.geocities.com/jmcg666/necronomicon/nechist.htm>.
- Gutierrez Aceves, Catálogo de la Exposición “Editoriales Alternativas”, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de Marzo de 1984.
- Gutierrez Larraya T., Secretos raros de artes y oficios citado en op. cit. p.68.
- Gutierrez Larraya Tomás. Técnica del grabado artístico, Ed. Molino, Argentina, 1944, p. 62.
- Guzmán, Leal Roberto. Historia de la Cultura, Ed. Porrúa, Méx. 1983.
- Hardy Wilson Diana. Enciclopedia de Técnicas de Caligrafía. Ed. Acanto, Barcelona, 1996, p. 18.



Harris David, Calligraphy, Modern masters. Art inspiration and technique. Ed. Crescent Books, New York, 1991.

Heller Steven y Mirko Ilic, Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.10.

Herde, Walter. The artist at service of the science, Ed. Graphic press, Zurich, 1973.

Hess, Thomas, A Tip from the Bookmaker, New York Magazine, 13 de Junio de 1977, pp.92-93.

Hoffberg, Judith. Libros de Artistas mexicanos en Art Works, Artes Visuales, Museo de Arte Moderno, México, Enero-marzo 1981, pp.32-58.
<http://necrolibro.dreamers.com/necro/hpl.html>.

Hufton Susan, Step by step. Calligraphy. A Complete guide with creative projects. Sterling Publishing Co. New York, 1995, p.12.

Ilustración, Voz en Diccionario AKAL de Estética, Ed. Akal, Madrid, 1998, <http://www.mundofree.com/barbaverde/akal.html>.

Jacob, Esther. Cómo leer un códice, Ed. Trillas, México.

Janiszewski Luc y Moles Abraham, Grafismo funcional, Ed. CEAC, p.253.

Jean, Georges. La escritura, archivo de la memoria. Aguilar Universal, Madrid, 1989.

Jennings, Simon, Guía del Diseño Gráfico para profesionales, Ed. Trillas, México, 1995.

John, Lynn, Como preparar diseños para la imprenta, Ed. G. Gili, Barcelona, 1989.

Johnson, Arthur, W. Manual de Encuadernación, Hermann Blume, España, 1989.

Juárez Hernández S., La caligrafía como opción profesional y académica en la ENAP, Tesis de Licenciatura, ENAP-UNAM, México, 1998.

Jute, André. Reticula: la estructura del Diseño Gráfico, Ed. Rotovisión, 1996.

Kane John, Manual de Tipografía, Ed. G.Gili, Barcelona, 2005.

Karch, Randolph. Manual de Artes Gráficas. Ed. Trillas, México, 1970.

Kartofel Graciela y Manuel Marín. “Ediciones de y en Artes Visuales” Lo formal y lo alternativo. Col. Biblioteca del editor. UNAM, México, 1992.

Krejca, Ales. Las Técnicas del grabado. Guía de las técnicas y de la historia del grabado de arte original. Ed. Libsa, Madrid, 1990, p.10.

Kurtycz, Marcos. Catálogo de la Exposición Editoriales Alternativas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.

Las Bellas Artes Vol.4, Impresionistas y Neoimpresionistas. Arte Moderno, Ed. Cumbre, México, 1981, p.113.

Laszlo, Pierre, La vulgarisation scientifique, Presses Universitaires, París, 1993.

Laurent, Francois Claude, en Blanchard Gérard. La letra, Enciclopedia del diseño. Ed. CEAC, Barcelona. 1988.

Leticia Miranda. Catálogo de la Exposición “Editoriales Alternativas”, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de Marzo de 1984.

Llopis, R, Esbozo de una Historia natural de los cuentos de miedo, Ed. Júcar, Madrid, 1974

Llopis, R. Los mitos de Cthulhu, Ed. Alianza, Madrid, 1992.

Loomis, Andrew. Ilustración creadora. Ed. Hachette, B.Aires, 1980.

López I. Juan J. “Antología de cuentos de misterio y Estudio Preliminar”, Ed. Labor, Madrid, 1985 y www.hplovecraft.com.

López Padilla Gerardo. Programa de Trabajo del Taller de Huecograbado de la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, ENAP, México, 2007.

Loucks, Donovan K. www.hplovecraft.com/creation/sites/rhode/html.

Lovecraft, H.P. El Necronomicón, EDAF, Madrid, 1977, Relatos de los mitos de Cthulu, Tomos 1, 2 y 3. Ed.Bruguera, Barcelona, 1981.

Lovecraft, H.P., Some notes on a Nonentity, (autobiografía) 1933.

Lovecraft, H.P. En las montañas de la locura, Ed. Seix Barral, España, 1981.

Lovecraft, H.P. y otros Los mitos de Cthulhu, Alianza editorial, España, 1978.

Macotela Gabriel, Catálogo de la Exposición Editoriales Alternativas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.

Manuales Parramón, Técnicas de Ilustración. Ed.Parramón, España, 2001.



- Manzano, Daniel. Catálogo de la exposición Libros alternativos, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos y Departamento de Dibujo.
- Mariano Rubio, Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación, s/f, s/d. p.12.
- Marichal, Robert. “De la capital romaine á la minuscule” en Marius Audin, Somme typographique, París, 1948.
- Martín, E. y Tapiz, L. Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas, Ed. Don Bosco, Barcelona, 1981.
- Martin, J. Guía completa de caligrafía. Técnicas y materiales. Quill Publishing Limited, Londres, 1985.
- Martínez de Souza, José. Diccionario de Tipografía y el libro, Ed. Labor, Barcelona, 1974.
- Maure, Marc. La nouvelle museologie –qu’es-ce-que c’est? En Martin R. Schärer (ed.) Museum and Community II, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey Suiza, Alimentarium Food Museum, pp.127-132.
- Mc Lean Ruari, Manual de Tipografía. Ed. Hermann Blume, España, 1987.
- Mediavilla C, Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta, Campgrafic, Valencia, 2005.
- Mercado Pomar, Teobaldo. Semblanza de Lovecraft, <http://www.angelfire.com/zine/cas/teo.html>. Teobaldo Mercado es miembro de la Liga Lovecraftiana y su mail es: kpruzo@yahoo.com.
- Miranda Leticia, Catálogo de la Exposición Editoriales Alternativas, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 8 de marzo de 1984.
- Mode, Heinz Dolf, Animales Mitológicos en el arte, Londres, 1975.
- Moles, A. La imagen : Comunicación funcional. Ed. Trillas, México, 1991.
- Moliner María, Diccionario de uso del Español, Ed. Gredos, Madrid, 1996.
- Mota O. Ignacio, Diccionario de Comunicación, Ed. Paraninfo, Madrid, 1988.
- Moure, Gloria. Marcel Duchamp, ed. Polígrafa, Barcelona, 1988.
- Muller- Brockman, Sistemas de Retículas, Ed. G.Gili, Barcelona, 1982.
- Munari Bruno, Diseño y Com. Visual, contribución a una metodología didáctica, Ed. G.Gili, España, 2002.
- Murray, Ray. Manual de Técnicas, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Museo de Arte Carrillo Gil, Catálogo de Exposición de Felipe Ehrenberg “Pretérito Imperfecto”, México, de 18 de noviembre de 1992 a 17 de enero de 1993.
- Parramón J. Curso complete de Dibujo y Pintura, Ed. Parragón, Barcelona, 2002.
- Parramón J. Técnicas de Ilustración, Ed. Manuales Parragón, Barcelona, 2001.
- Patch Otto, La miniatura medieval, Ed. Alianza, Madrid, 1987.
- Phillpot Clive, Books, Bookwork, Bookobject, Artist’s book. Art Forum, Vol. XX, No.9, Mayo 1982, pp.77-79.
- Prieto Castillo Daniel, Diseño y Comunicación Visual, Ed. Coyacán, México, 1994.
- Proenza Segura Rafael, Diccionario de la Publicidad y Diseño Gráfico, Ed. 3R, Colombia, 1999.
- Ralouy Poudevida A. Breve diccionario Porrúa de la Lengua Española, Ed. Porrúa, México, 1977.
- Renán Raúl, Los Otros libros, Distintas opciones en el trabajo editorial. UNAM, México, 1988.
- Renan, Raúl. Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial, 2ª. Ed. México, UNAM, 1999.
- Rodríguez Diéguez J.L, Las Funciones de la Imagen en la enseñanza, Ed. G. Gili, Barcelona, 1978.
- Rousselot, Ricardo “La caligrafía o el texto dibujado” en: Blanchard Gérard, La Letra, 2ª.ed. Ed. CEAC, Barcelona, 1990, p.49.
- Rubio Mariano, Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación, s/f, s/d.p.5.
- Ruder Emil, Manual de Diseño Tipográfico, Ed. G. Gili, México, 1992.
- Rueda, Secretos raros de artes y oficios, Barcelona, 1827.
- Ruedi, Rúegg, Tipografía básica: diseñar con letras.



- Samara Timothy, Diseñar con y sin retícula, Ed. G.Gili, Barcelona, 2004.
- Sanchez, Vázquez Adolfo. El Lenguaje del arte, UNAM, México.
- Saunders Dave, et. al. Curso Completo de Fotografía, Ed. Blume, Italia, 2002.
- Sheperd Wilson, H. Texto publicado en The Rebel Press, Oakman (Alabama) 1938.
- Simpson, Ian, La nueva Guía de la ilustración, Ed. Blume, Barcelona, 1994.
- Smith, Keith, A. Structure of Visual Book, New York, Visual Studies.
- Solomon Martin, El arte de la tipografía, Ed. Tellos, España, 1988.
- Stangos, Nikos. Conceptos de Arte Moderno, 6ª. Reimp. Alianza, España, 1997.
- Stellweg, Carla. Impresiones, Libros de Artistas, Artes Visuales, No.27-28, Museo de Arte Moderno, México, Enero-marzo 1981.
- Stribley Miriam, comp. The Calligraphy Source Book. The essential reference for all calligraphers, with 100 complete alphabets, pp. 150-153.
- Sven Dahl, Historia del Libro, Ed. Alianza, Madrid, 1982.
- Swan Alan. Cómo diseñar retículas, Ed. G. Gili ,México.
- Swann Alan, Bases del diseño gráfico, Ed.Blume, Barcelona, 1992.
- Swann Alan, Diseño Gráfico, Ed. G.Gili, Barcelona,1992.
- Tannenbaum, Bárbara. Libros de Artistas, Catálogo. Ministerio de Cultura, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, España, 1982.
- Tolkien, El Silmarillion, Ediciones Minotauro, Argentina, Diciembre, 1989.
- Turnbull Arthur y Baird Rusell, Comunicación Gráfica: Tipografía, diagramación, diseño, producción. Ed. Trillas, México, 1990.
- Turnbull Arthur, Comunicación Gráfica, Ed. Trillas, México, 1996.
- Ubia Joseph, Curso de Diseño Gráfico, Vol.3, Ed. Inst. de Estudios Politécnicos, IDEP, Barcelona, 1999.
- Umbrella,Ed Y Hoffberg Judith Circular bimestral dedicada desde 1978 a las publicaciones y libros objeto de artistas.
- Valls, Oriol. Los soportes materiales de la escritura en Blanchard. G. La Letra, pp. 244 y 245.
- Vargas Jaime, Coord, El Libro de Artista. Ediciones de Arte dos Gráfico, Colombia, 1994.
- Villavicencio Enríquez Ma. del Carmen, Publicaciones en la ENAP, en Exposición escrita sobre el tema para Concurso de Oposición para la Asignatura de Taller de Experimentación Plástica I y II (Diseño Gráfico), ENAP, México, 2006, p. 11 y ss.
- Villavicencio Enríquez Ma. del Carmen, Reflexiones sobre el Diseño de Material Didáctico Impreso, Tesis de grado, FFyL, UNAM, en trámite de publicación.
- Voz Ilustración en Diccionario Akal de Estética, Madrid, 1998, <http://www.mundofree.com/barbaverde.com/akal.htm>.
- Wilson, Colin. Estudio del Necronomicón en: [http:// www.Geocities.com/jmcg666/necronomicon/necestudio1.htm](http://www.Geocities.com/jmcg666/necronomicon/necestudio1.htm).
- Wilson, Martha. Libros de Artistas, Catálogo, Ministerio de Cultura, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, España, 1982.
- Wong, W.Fundamentos de diseño bi y tridimensional, Ed.G.Gili,Barcelona, 1981.
- Wood Phyllis, Scientific Illustration, Ed. VanNostrand Reinhold, USA, 1994.
- Wood, Johan Rowland, Handbook of illustration, N. York, 1991.
- Zavala R. Roberto, El Libro y sus orillas: Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas, Ed. UNAM, México, 2004.
- Zimmer, William. Making Books, The Soho Weekly News, 19 julio 1979.

