

36
2ej.



VNIVERSIDAD NACIONAL AVTÓNOMA DE MÉXICO
ESCVELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



EDICIÓN DE UN LIBRO CALCOGRÁFICO

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
PRESENTA:

ALFREDO RIVERA SANDOVAL

MÉXICO MCMXCIV



SECRETARIA
ACADÉMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

TESIS CON
FALSA DE ORIGEN



ALFREDO RIVERA SANDOVAL



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

INDICE

ॐ नमः शिवाय ॐ

ÍNDICE	iii
AGRADECIMIENTOS	vii
INTRODUCCIÓN	1
1. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA EVOLUCIÓN DEL LIBRO	7
1.1 Antecedentes directos del libro.	
1.2 El libro manuscrito.	
1.3 El libro impreso y su evolución artística.	
2. LA ESTAMPA Y EL LIBRO	27
2.1 Los procesos de estampación y su relación con el libro.	
2.2 La xilografía como gestadora del libro impreso.	
2.2.1 El grabado en madera dentro del libro.	
2.3 Aparición del grabado en metal y su aplicación en el libro.	
2.3.1 El aguafuerte y su rivalidad con la xilografía.	
2.3.2 Consolidación de la calcografía.	
2.3.3 El grabado en otros países.	
2.4 Resurgimiento de la xilografía.	
2.5 El uso del color en el grabado.	
2.6 La litografía como método ilustrativo.	
2.7 Devenir de la estampa como método ilustrativo.	

- 3. EL LIBRO Y LA IMAGEN 56
 - 3.1 La imagen y su concepto dentro del libro.
 - 3.1.1 El ornamento en el libro.
 - 3.2 El diseño del libro y su orientación al libro de artista.
 - 3.3 Acerca del desarrollo de la imprenta.
 - 3.4 La escritura y la tipografía y el libro.

- 4. EL LIBRO DE ARTISTA 78
 - 4.1 Fisiología del libro.
 - 4.1.1 El libro en la sociedad.
 - 4.2 Antecedentes artísticos del libro de artista.
 - 4.2.1 Fuentes artísticas para el libro de artista.
 - 4.3 El libro ortodoxo y el libro de artista.
 - 4.3.1 Los libros alternativos.
 - 4.4 Concepto del libro de artista.
 - 4.4.1 Producción del libro de artista.
 - 4.4.2 Finalidad del libro de artista

- 5. EL LIBRO DE FÓSIL. CONTENIDOS 111
 - 5.1 Los grabados.
 - 5.1.1 Los materiales.
 - 5.1.2 Las técnicas del grabado.
 - 5.1.3 Bitácora técnica de cada grabado.
 - 5.2 Grabados complementarios.
 - 5.2.1 Las capitulares.
 - 5.2.2 Las viñetas.
 - 5.2.3 Los numerales.
 - 5.2.4 El monograma.
 - 5.2.5 El sello editorial.

- 5.3 El texto.
 - 5.3.1 Concepto.
 - 5.3.2 La caligrafía.
 - 5.3.3 Impresión serigráfica de la caligrafía.
- 5.4 Encuadernación.
 - 5.4.1 Las pastas.
 - 5.4.2 Las guardas.
- 5.5 Diseño.
 - 5.5.1 Diseño de las páginas.
 - 5.5.2 Las imágenes en el diseño

CONCLUSIONES	141
DE FÓSIL	146
GLOSARIO	183
BIBLIOGRAFÍA	193



Por una serie de circunstancias este trabajo no había llegado a concluirse. Las personas cercanas a mí saben a que me refero. Quizá en circunstancias normales esta página no tendría razón de ser, sin embargo, ahora la tiene. Algunas personas saben que forman parte de este trabajo y no me referiré a ellas, espero su comprensión. No obstante, hay algunas otras a las que no puedo dejar de referirme.

Concluí esta tesis por dos personas que merecen mi reconocimiento: *María Sandoval* y *Raúl Rivera*. **De Fósil** es de ellos y por ellos. Asimismo, debo mencionar a *Claudia*, a *Javier* y a *Carlos*, mis mejores amigos sin cuyo apoyo tampoco hubiese podido concluir el presente trabajo. Gracias por estar cerca.

No puedo dejar de mencionar a dos personas que contribuyeron particularmente con la tesis: en primer lugar *Eligio Calderón*, autor del texto **De Fósil**, amigo y uno de los asesores de este trabajo, y a *Ana Elena*, sin cuya amistad y ayuda tal vez aún no terminase la tesis.

Dejo aparte el asunto de agradecer a mis hermanos, a mis maestros y a "las instituciones que me formaron", porque especialmente en este último aspecto, la lista sería enorme. Vean si no: *Armando*, *Juan Manuel*, *Alejandro* y *Raúl*. *Patricia*, *Gloria*, *Estela*, *Aurora*. *A Christopher*, *a Patrick* y *a Karla*; *a Manolo* y *a José Armando*; *a Emmanuel* y *a Alan*; *a Elisa* y *a Alejandra*; y *a Gustavo*. A mi abuelita. A la Universidad

Autónoma de México -*la Universidad*-, aquí he conocido personajes fundamentales en mi vida. A la Casa de Cultura de Puebla, en donde me inicié y conocí a verdaderos personajes como *Raymundo Sesma* (también recuerdo a

Alberto, qué cosas); desde luego a *Charlie*. A la Universidad de las Américas por haberme corrido (gracias a ello encontré mi vocación); *había buen cine club*, ahí conocí a *Bergman*. Al Centro Escolar *Niños Héroes de Chapultepec*, por lo cual soy cirujero

y no me olvido de los desfiles, ni del Camello con todo y desmayados; ahí conocí a

Carlos y no le gustaban los desfiles.

Al Instituto Tecnológico Regional de Puebla (se supone que soy técnico

en electrónica); ahí conocí verdaderamente a *Carlos* y por supuesto al *Patete*, que diga a *José*

Las A la Universidad Autónoma de Puebla.

no se que largo de Beaumont.

En fin, cada uno sabe que contribuyó y que en mi respuesta está mi agradecimiento.

Alfredo Rivera

Coyoacán 1994



**El bien de un libro consiste en ser leído. Un libro
está hecho de signos que hablan de otros signos, que,
a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean,
un libro contiene signos que no producen conceptos.
Y por tanto, es mudo.**

Guillermo de Baskerville a Adso
Umberto Eco
El nombre de la rosa

INTRODUCCIÓN

ॐ नमः शिवाय ॐ

*Al principio ya existía la Palabra,
y la Palabra estaba junto a Dios,
y la Palabra era Dios.*

Prólogo: Jesucristo, Palabra del Padre (1, 1-18)
del Evangelio según San Juan



Conforme uno se acerca al final de los estudios, va uno orientando su quehacer hacia la posibilidad de la elaboración de una tesis. Dentro de la carrera de Artes Visuales hubo dos talleres que me fueron fundamentales: el de pintura y el de huecograbado. El que me haya inclinado a realizar un trabajo dentro de la gráfica de ninguna manera significa que haya soslayado a la pintura. Para mí simplemente se trata de lenguajes distintos. Antes de ingresar a la ENAP había estado en contacto con la fotografía y especialmente con la serigrafía*. Consideraba que mi fuerte estaba dentro del campo de la estampa. Comencé a pensar en un proyecto de tesis tal que envolviera estas tres áreas afines dentro de la gráfica: el grabado, la serigrafía y la fotografía. Por esa época, asistí a una serie de exposiciones que hicieron que inclinase mi trabajo hacia un fin específico: la elaboración de un libro, un libro tal que amalgamase estas tres áreas. Había visitado **El Ocho** de la catedral de Puebla con sus libros de coro bellamente ornamentados por Luis

* Todas las palabras señaladas con asterisco encuentran su definición en el glosario

Lagarto; la Pinacoteca Universitaria de la Universidad Autónoma de Puebla; la exposición de Tápies en el Centro Cultural Arte Contemporáneo; los libros de Gilberto Aceves Navarro de la colección de **El Archivero** en la Casa Universitaria del Libro y otras más que es inútil mencionar aquí, pero que afianzaron mi idea.

Conforme fui delimitando el tema me di cuenta de que era una tarea enorme tratar de conjuntar las tres áreas mencionadas, por lo que al final decidí solamente hacer uso del grabado en metal para así elaborar un *libro calcográfico**.

Un segundo problema se me presentó: ¿se trataría de un libro visual en el cual sólo las imágenes sustentasen al libro, como lo hacen generalmente las carpetas o plaquettes?, ¿sería un libro en el sentido ortodoxo con texto e imágenes al mismo tiempo? Me incliné por lo segundo, ya que la experiencia en trabajos anteriores hacía más atractiva la tarea para mí. Pero ¿qué texto retomar?, ¿qué autor elegir?, ¿cuál sería la intención: ilustrar o interpretar?

Me había decidido por un cuento de Jorge Luis Borges para mi trabajo. Sin embargo, esto implicaba otro problema: cómo evitar caer en la ilustración y cómo lograr mantener la autonomía del texto y de las imágenes.

Al discutir este asunto con mi amigo Raymundo Sesma, él me sugirió la posibilidad de trabajar con un texto inédito. Claro, ésa era la solución. Sin embargo, no conozco muchos escritores y algunos de los que conozco considero que manejan lenguajes muy distintos al mío. Además, ¿estaría alguno de ellos dispuesto a escribir un texto, ya fuera poema o prosa, a partir de una idea, sin ver nada de mi obra -algo así como escribir por mí-, escribir un texto a partir de mi concepción de los fósiles y su naturaleza?

El propio Raymundo me dio la respuesta al presentarme al escritor Eligio Calderón, quien en alguna ocasión había trabajado con Sesma y otros artistas en libros de esta naturaleza. No sólo eso: siendo el propio Eligio Calderón grabador, no había necesidad de explicar nada en relación con el

libro como objeto artístico, sino conversar acerca de la idea, del porqué del tema, de la finalidad del tema, etc., para que de esa manera se compenetrase con el tema y escribiese un texto.

Hubo un mutuo respeto por lo que cada uno efectúa en su campo, de tal manera que no hubo necesidad de mi parte de intervenir en el texto, ni de su parte en las imágenes por mí realizadas. De este modo, el fundamento de esta tesis estaba dado: no realizar una serie de grabados que ilustrasen a un texto, ni un texto que hiciese una descripción de las imágenes. Cada uno trabajó a partir de la idea, del tema; cada uno aportó sus propios puntos de vista en su área de trabajo.

Quizás en un momento dado yo hubiese sugerido algunos cambios literarios o incluso declinar el apoyo de Eligio si su texto no hubiese llenado mis expectativas. Sin embargo, el poema *De Fósil* resultó altamente meritorio desde mi perspectiva, por lo que la posibilidad de hacerle cambios o alteraciones quedó descartada. Fue algo así como si Eligio Calderón hubiese escrito en lugar mío y yo hubiese efectuado el trabajo gráfico en su lugar. Tanto texto como imágenes tienen sus méritos propios, sus propias cualidades. Algunos meses después Eligio vio el libro concluido y expresó también su satisfacción por el resultado.

Mientras tanto surgía otro problema desde el punto de vista del protocolo de una tesis: ¿cómo justificar la elaboración de un libro de semejante naturaleza? Desde el momento que inicié la elaboración de imágenes, empecé con el proceso que me conduciría a la justificación de *De Fósil*. Me refiero a la lectura de textos tanto de historia del libro, del grabado, el libro de artista y otros textos complementarios y el proceso de fichado de los mismos. Conforme transcurría el tiempo me di cuenta de que el camino más obvio era el de remitirme a las obras del pasado y reconocer su valor y la herencia que nos han dejado. Es por eso que la presente tesis tiene una secuencia específica. Veamos.

El capítulo 1 trata acerca del libro desde un punto de vista histórico, sólo que su orientación no va dirigida hacia un análisis exhaustivo de los modelos del libro. Traté de que lo planteado en este capítulo se abocara al análisis del libro como objeto artístico y cómo influye dentro de las artes del libro en el aspecto del libro de artista. Esa es la razón por la cual no titulo al capítulo "Historia del libro", sino que solamente efectúo una serie de consideraciones acerca de la evolución del libro.

Del mismo modo el capítulo 2 no tiene como objeto repetir aspectos de la historia del grabado que en general conocemos, sino la evolución de los procesos de estampación como medios que conforman o son inherentes al libro. No trato de ponderar a la calcografía sobre la xilografía* o la litografía*, sino que hago una revisión de estos procesos desde la perspectiva de los modos de ver de la civilización al parejo de los avances tecnológicos y de la concepción de la naturaleza y su inserción en el libro como medio difusor de las ideas.

Originalmente el capítulo 3 estaba inmerso en el capítulo 2. Sin embargo, consideré que era importante separar la función de la imagen en el libro de los aspectos -quizá- unicamente técnicos tratados en el capítulo 2. Establezco diferencias entre los aspectos meramente funcionales o de ornamentación de la imagen y aspectos relativos a la condición creativa inherentes a la gráfica.

En el capítulo 4 primero me remito a las cualidades físicas del libro y cómo estas influyen o no en el libro del artista. Retomo lo planteado en los capítulos 1 y 2 para así redondear el concepto y fin del libro de artista.

El capítulo 5 refiere los aspectos meramente físicos y técnicos del libro **De Fósil** a manera de conclusiones. Explico el porqué de cada uno de los elementos que en él intervinieron. En el subtítulo relativo al texto y su concepto planteo el origen y el porqué del tema en el libro.

En las conclusiones, de manera breve, aludo al sentido de la edición de **De Fósil** y sus cualidades, que sintetizan lo planteado en los cinco capítulos precedentes.

Un poco a manera de corolario reproduzco todo el libro **De Fósil** aunque reconozco que dadas las limitaciones en la reproducción facsimilar no es un vivo reflejo de lo que es **De Fósil**, y no sólo me refiero al aspecto conceptual sino al físico. Cualquier libro, es para sentirlo, sopesarlo, verlo, leerlo, vivirlo. Una de las principales cualidades de todo grabado* es sentirlo, palparlo, y muchas de las imágenes en **De Fósil** invitan a tocarse.

Inmediatamente después viene el glosario, que definitivamente no agota -ni lo pretende- todo el vocabulario que se maneja en el área de la estampa, del libro o el libro de artista. Más bien su inserción responde casi a una aclaración de tipo semántico que pretende evitar confusiones dentro del texto.

Al final, la obligada bibliografía, la cual tampoco busca agotar las posibilidades de la historia del libro o del grabado por ejemplo, sino que a través de ella trato de reflejar las lecturas mínimas para una tesis como la presente.



CAPITULO 1

CONSIDERACIONES ACERCA DE LA
EVOLUCION DEL LIBRO



No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No se por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.

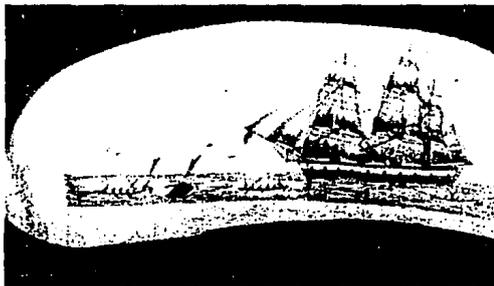
Jorge Luis Borges
El libro de arena

1.1 Antecedentes directos del libro

Desde hace más de 33 siglos, el hombre comenzó a perpetuar sus conocimientos grabando piedra, hueso, marfil, nácar, metal, madera, arcilla; pintando sobre pergamino y papiro, hasta que pudo combinar el uso del papel con la imprenta de tipos móviles. La comunicación fue el motivo por el cual lo hacía. Tal propósito devino en el escribir o transmitir ideas mediante algún sistema de símbolos visuales, generándose la escritura como proceso de comunicación autónomo, hasta llegar al libro como portador de este sistema. Como

modelo, el libro manuscrito del medievo, el libro impreso de Gutenberg o el libro en nuestros días, ha tenido pocas alteraciones en su estructura, aunque muchas en su diseño. Para establecer la antigüedad del libro, debemos considerar un periodo de 3000 años antes de Cristo, aunque hay tan poco material en ese lapso que nos impide establecer una fecha aproximada de su nacimiento.

La escritura y el libro son medios diferentes que confluyen. En cuanto a la escritura, tenemos que los tres sistemas de expresión escrita más antiguos son: cuneiforme, jeroglífico y los ideogramas ya sean chinos o los usados también en la escritura japonesa y coreana. Se tiene conocimiento de la evidencia de la escritura china hacia los tres mil años a.C. Los materiales con que se cuenta como testimonio, son la concha de tortuga, el hueso, cañas de bambú, y muy posteriormente, tablillas de madera las cuales se *grababan* con un estilo. Después vendrá la seda sobre la cual se escribirá con plumas de bambú o con pinceles de pelo de camello. Si bien la seda se caracteriza por ser altamente suave y flexible, su producción era muy limitada debido al alto costo que representaba su elaboración.¹ A pesar de ser producciones



Ejemplo de grabado en hueso con tema marineró

literarias, no se les puede reconocer aún la calidad de libros desde el punto de vista de el soporte que la sostiene.

Los sumerios son considerados como los inventores de la escritura cuneiforme -suceso ocurrido entre el cuarto y el tercer milenio a.C.-, expresión que en su origen fue simbólica, para finalmente devenir en fonética. Fueron los acadios -pueblo semita-, después de romper con la dominación sumeria a fines del año 3000, quienes se encargaron de difundir los caracteres cuneiformes, ya para entonces muy complejos, calculándose en unos 20,000. Existe evidencia de que en el importante centro religioso de Nippur en Sumeria, existió una biblioteca dentro del templo. Aunque el concepto de biblioteca ahora tiene una significación muy diferente, ésta contenía ininidad de tabletas de arcilla que procedían del periodo sumerio, del babilónico y del asirio.² Los caracteres cuneiformes eran muy angulosos, se hacían con un punzón en forma de cuña -de ahí su nombre- sobre barro fresco, que una vez seco, se cocían a fuego.

En Ankara se han realizado excavaciones de la civilización hitita. El apogeo de los hititas corresponde al de su capital *Boghazkoi*, entre 1900 y 1200 a. C. Se han encontrado aproximadamente unas 15,000 tabletas de cerámica con escritura cuneiforme.³

Por otro lado, en cuanto al devenir del libro, es muy posible que el primer material utilizado como soporte para escribir haya sido la corteza de árbol. *Libro* en griego se denomina *byblos* y en latín *liber*, palabras que originalmente significaron corteza precisamente, de ahí la posibilidad de su uso como material escritórico.⁴ También la tela, la seda (como ya dijimos), y el cuero son materiales utilizados antes que el papiro. El cuero una vez alisado, pulido y blanqueado perfectamente, es susceptible de emplearse para escribir sobre él. Pero además el cuero al no ser pegado para formar largas tiras posibilitó su cosimiento, adoptando la forma de lo que ahora tomamos por cuaderno. Surgió así, en su aspecto externo, una incipiente manufactura

² Dahl, 1991: 20

³ Dahl, 1991: 22

⁴ Dahl, 1991: 23

de libro. El agrupar de tal forma el material escriptóreo se le denomina *códex**, término que solemniza ciertos libros importantes o *códigos*.⁵

Papiro proviene de la palabra griega *papyrus*, con la que se denomina a la planta que crecía en el delta del Nilo, y cuyas aguas pantanosas favorecían su crecimiento. El papiro era confeccionado con el tallo de la planta, cuya médula era cortada en tiras finas, las que una vez secas se superponían paralelamente por sus bordes. De manera semejante a la fabricación de papel amate en México, se le superponían tiras perpendiculares, para luego ser golpeadas aún húmedas y así obtener una materia delgada y compacta.



Página miniada de un manuscrito árabe del siglo XIV. El Escorial

tanto fácilmente transportable, además de que las hojas de papiro eran muy suaves y flexibles, cualidad que conservan hasta nuestros días esos antiguos manuscritos.

Esto corresponde igualmente con el año 3000 a.C., época en la que su fabricación estaba plenamente establecida, aunque el más antiguo que se conoce data del año 2400 a. C. Las fajas de papiro median entre 6 y 7 metros,

El resultado eran unas hojas muy fuertes que era necesario encolar para que la escritura no se corriese. Entonces, se les secaba al sol y se les pulía para finalmente pegar hoja con hoja, obteniendo unas largas fajas características de la civilización egipcia.⁶ Con la obtención de este material, lo que fueron las tabletas de arcilla o las incisiones en la roca de los sumerios quedaron definitivamente relegadas para dar paso a una nueva era del intelecto humano. El texto inscrito era por lo

⁵ Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 24
⁶ Dahl, 1991: 12

y al enrollarse conformaban un cilindro de unos 6 cm. de grueso aproximadamente. Para leer su contenido, era necesario ir desenrollando el cilindro para que la escritura se fuese revelando poco a poco, puesto que la escritura estaba contenida en el anverso del rollo, es decir, en la parte interna. La escritura empleada por los egipcios no era la utilizada en las inscripciones, sino una más rápida y simple de leerse. Existían dos clases de escritura: la hierática, que sólo la podían descifrar los sacerdotes, y la escritura demótica, destinada al pueblo.⁷

La escritura egipcia se desarrolla con rapidez y se basa en principios altamente racionales. No obstante estar compuesta por jeroglíficos, éstos exigían del lector un doble esfuerzo, tanto de memoria como de reflexión.⁸ Uno de los libros más representativos de la cultura egipcia es el **Libro de los muertos**. Éste era depositado en los sarcófagos con los muertos como protección durante su travesía al más allá. Datan aproximadamente de 1800 a.C. Estos libros se *ilustraban*. En ocasiones las ilustraciones aparecen coloreadas o presentadas de manera suntuosa y todo parece indicar que los textos eran colocados después de haber sido ilustrados.⁹

El papiro es introducido a Grecia probablemente en el siglo VII a.C. Los griegos llamaban al papiro en blanco *chartes* -palabra que pasa al latín como *charta*- y al papiro ya escrito *biblion*. Para el siglo V a.C., el papiro ya era de uso común; los más antiguos proceden del siglo IV a.C. A los papiros escritos y enrollados les llamaban *kylindros*: *Volumen* era la designación romana, que alude a su sentido de envolvimiento. La palabra griega *tomos*, designa aquel rollo conformado por una serie de documentos unidos unos a otros.¹⁰

La función del libro en primera instancia, fue la de ser depósito del pensamiento y de la sabiduría del hombre. El libro como tal aparece a

7 Dahl, 1991: 13-15

8 De la Torre, 1987: 19

9 Dahl, 1991: 16-17

10 Dahl, 1991: 24



Beato de Liébana, miniatura de los *Comentarios del Apocalipsis*, siglo X

mediados del siglo III a.C., es decir, en la época alejandrina; para entonces era usual entre los pueblos cultos.¹¹ Ptolomeo I Soter funda hacia esa época en Alejandría el palacio o templo de las Musas, el *Museion* o *Mousetion*, el cual albergaba la famosa biblioteca que contenía una de las dos más grandes colecciones literarias del mundo. Ahí se recopilaban todas las obras de la literatura griega, además de traducciones de literaturas egipcia, babilonia y otras de igual importancia. La biblioteca contenía unos 700,000 rollos, siendo el poeta Calímaco, uno de sus más famosos bibliotecarios. Fue destruida cuando César conquistó Alejandría en el año 47 a.C. El *Serapeion* era la biblioteca que reunía otra colección casi tan importante como la de Alejandría. Su denominación deriva de su adscripción al templo dedicado a Serapis y contuvo unos 45,000 ejemplares. Desapareció en el año 39 d.C. cuando los cristianos destruyeron el templo.¹²

¹¹ De la Torre, 1987: 21

¹² Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 31-32

Estas primeras obras literarias se escribían exclusivamente con capitales, es decir, con mayúsculas, sin existir separación alguna entre las palabras. Será hasta la Edad Media cuando aparezcan las letras minúsculas -producto griego-. Para diferenciar los distintos periodos marcados por el texto, se utilizaba el llamado *paragraphos* al comienzo de la última línea del periodo, que no es otra cosa que un rasgo distintivo. Los rollos se almacenaban en receptáculos de madera -*bibliothēkē*-, palabra que después se utilizó para designar colección de libros = biblioteca. Para reconocerlos se les colocaba una etiqueta -*sillybos*- en el borde superior del rollo, la cual tenía escrito el título de la obra -*titulus*, llamado por los romanos-.¹³



Nuevo Testamento, *Los Cuatro Evangelistas*. Pergamino en copto y árabe, 1204-1205

Fue el pergamino el material escritórico cuyo uso se generalizó con el advenimiento de los códices. El pergamino fue utilizado tanto por los egipcios como por los israelitas, los asirios y los persas; no es otra cosa que piel de animal o cuero. Se le atribuye el nombre por Pérgamo, ciudad de Asia Menor y que fue rival de Alejandría. El pergamino se confeccionaba a partir

preferentemente de piel de cordero, una piel tan fina y flexible que compite con el papiro. Sin embargo, es más resistente además de que su escritura podía ser rascada para ser utilizado nuevamente *-palimpsesto*, raspado de nuevo-.¹⁴ No obstante, el pergamino no desplazó al papiro, más aun, se combinaron; el primero fue utilizado como cubiertas* para proteger los rollos, como una primitiva forma de encuadernación*.

Los griegos utilizaron también unas tablillas de madera, las cuales se cubrían con una capa de cera, sobre la que se escriba con un estilo de metal. Al unirse las dos tablillas se tenía una especie de cuaderno conocido como *dipthycha*, aunque con frecuencia eran más de dos las tablillas así conformadas. Cuando las hojas de pergamino se ajustaron como los *dipthycha* - conocidos como codex-, surgió entonces el libro como ahora lo conocemos.¹⁵

En la época del imperio romano, los *dipthycha* eran frecuentemente decorados en sus cubiertas de manera artística, costumbre que se extendió hasta la Edad Media en las encuadernaciones de manuscritos eclesiásticos. Las cubiertas contenían relieves de marfil, con repujados en oro y plata, con piedras preciosas, con perlas y con esmaltes. Este tipo de decoración se utilizó especialmente en los libros litúrgicos. Para el siglo XIV, las encuadernaciones se simplificaron y se realizaban en terciopelo o en cuero simplemente.¹⁶

La decoración adoptó también la variante del repujado. El repujado consiste en grabar* con un cuchillo sobre el cuero húmedo el modelo previamente dibujado, retocándose con punzones o con bruñidores*. Para encuadernaciones no tan elegantes, se utilizaba la impresión en seco sobre el cuero. Se tenían troqueles, con el modelo ya cincelado, los cuales se calentaban y se imprimían sobre el cuero, quedando la decoración en relieve o gofrada.¹⁷

14 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 22-23

15 Dahl, 1991: 33

16 Dahl, 1991: 68-70

17 Dahl, 1991: 70



Ghirlandaio, *Cristo y Pedro*, 1473. Capítular
M miniada

Aunque no era muy frecuente, en los rollos de papiro se podían encontrar ilustraciones -producto de la influencia de los papiros egipcios-. Existen algunos códices del siglo I que contienen imágenes. Algunas se refieren al texto y algunas son simplemente decoración. En ese aspecto, los libros coptos*, que son códices egipcios del siglo VI al VII, contienen *iniciales**, las cuales se utilizan al principio de los capítulos. Las iniciales, o capitulares, eran caracteres de mayor tamaño que el resto, se denominan así porque *initium* significa comienzo, y cuya principal característica es la de estar iluminadas generalmente de rojo.¹⁸

Los códices se volvieron difíciles de manipular, especialmente cuando se doblaba el códice en un sólo cuaderno. Surge así el *tomo*, constituido por varios pliegos -cuadernillos- cosidos a un lomo, confiriéndole unidad a todo el conjunto. Esta nueva manera de ordenación, obliga a la foliación o paginación, muy útil en caso de la pérdida de alguna página.¹⁹

Como ya se mencionó, la seda fue el principal medio escriptóreo en China, anterior a la invención del papel. Éste fue inventado por T'sai Lun en el año 105 d.C. Para su producción utilizó precisamente restos de seda, cortezas vegetales, restos de tela de algodón y fibra de morera. Estos materiales eran macerados y luego puestos a secar en forma extendida. El papel se conoció en Europa hasta la Edad Media, pues los chinos durante casi setecientos años guardaron el secreto de su elaboración. Fue hasta el siglo VIII cuando unos fabricantes de papel chinos cayeron prisioneros de los

¹⁸ Dahl, 1991: 35

¹⁹ Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 24

árabes. Fueron éstos quienes introdujeron el papel a Europa a través de España hacia 1100 de nuestra era. En Suiza, Inglaterra y los países bajos, se empezó a fabricar hasta el siglo XV; en la Nueva España antes de 1580 y en las colonias inglesas a fines del siglo XVII.²⁰

Desde el siglo II ya existían en Egipto comunidades religiosas, es decir, monasterios cristianos o coptos, los cuales poseían colecciones de libros.²¹ Por otro lado, los monjes irlandeses se destacan por su contribución en el arte del libro y la escritura, aunque los vikingos destruyeron la mayoría de los escritos durante los siglos IX y X.²²

1.2 El libro manuscrito

El arte del libro floreció nuevamente en los monasterios cristianos hacia el año 900, ahora con influencias carolingias y bizantinas. El monje, antes de escribir, cortaba primero el pergamino con ayuda de un cuchillo y una regla *-quadratio-*, después satinaba la superficie y luego rayaba las hojas ya cortadas. El rayado lo efectuaba con un punzón cargado de tinta roja o, como posteriormente se haría, con un lápiz de grafito. El escribano o *calígrafo* tenía a su disposición un pupitre inclinado equipado con dos tinteros, uno con tinta roja y otro con negra; con la roja trazaba una raya vertical a lo largo de las iniciales, operación conocida como rubricar. Así con su pluma y un raspador estaba listo para escribir. Al terminar, trazaba varias líneas llamadas *suscripción* o *colofón**, en las cuales escribía las palabras *explicitus est* o simplemente *explicit* y a continuación el *título* del libro.²³ Con frecuencia eran varios hermanos los que trabajaban en un mismo texto, cada uno en un capítulo o cada uno con tareas especializadas como cortar y rayar, escribir o iluminar. El trabajo de los monjes hacía que las bibliotecas monásticas se vieran constantemente enriquecidas.

20 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 30

21 Dahl, 1991: 45

22 Dahl, 1991: 53

23 Dahl, 1991: 57

En los distintos monasterios, empezaron a emplear *filigranas**, es decir, el torcer alambres para formar figuras, nombres o monogramas, las cuales hacen referencia al fabricante y que eran utilizadas durante el proceso de fabricación del papel. Estas marcas, al igual que las dejadas por el tramado de los moldes, pueden apreciarse claramente a trasluz. Actualmente las conocemos como marcas de agua o *foolscap**. Los motivos más utilizados fueron peces, aves, flores o una cabeza de bufón.²⁴

El aspecto de la decoración influyó para que no sólo los monasterios poseyeran manuscritos ricamente ilustrados, también provocó el surgimiento de bibliófilos durante los siglos XIII al XV. Para el siglo XIV el arte de la miniatura ya no estaba ligado exclusivamente a los monjes de los monasterios, sino que ya se había constituido un gremio civil de iluminadores* que no solamente trabajaba para iglesias y monasterios, sino también para príncipes y otros personajes seculares. Su destreza la aplicaban en el decorado de libros de oración o *breviarios** o selecciones destinadas a los laicos. A los devocionarios en forma abreviada se les denomina *horæ* o en francés *livres d'heures*.

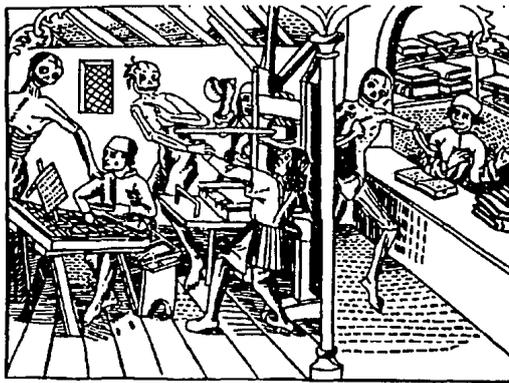
A los libros de horas se les llama así porque contenían oraciones que debían ser leídas a determinadas horas del día. Eran de formato reducido, para facilitar su transporte. Sus ilustraciones presentaban no solamente escenas cristianas, sino también paisajes, escenas de caza, de guerra,



Hermanos Limbourg. *El mes de Junio*.
Miniatura del libro *Trois riches heures du
Duc de Berry*. Pergamino, 1415-1416

costumbristas, ya fueran burguesas o campesinas, mas no siempre en relación directa con el texto.²⁵

En la baja Edad Media, el estilo predominante en el arte del libro, al igual que en el de la escritura, es el gótico. A partir del surgimiento y auge de este estilo en arquitectura, con el arco de ojiva, por ejemplo, la escritura toma de aquél algunos motivos. Las imágenes también experimentan cambios, como el hecho de destacar las figuras de los fondos. En Alemania, los devocionarios se encuadernaban con frecuencia de tal forma que el cuero de las tapas se alargase por su borde inferior para ahí finalmente atarse. A este nudo se le daba una aplicación muy práctica al ser atado al cinturón y poder así llevarlo colgado. Para la época, estas encuadernaciones *de bolsa* eran comunes y corrientes.²⁶



Xilografía de una Danza de la Muerte. Lyon, 1499. (Representación más antigua de una prensa)

25 Dahl, 1991: 77-78

26 Dahl, 1991: 80

tipos móviles confeccionados en madera. La estampa de imágenes de consumo precedió por más de un siglo a la estampa de libros. La plancha de impresión europea más antigua que se conoce, fue hecha para telas y nada tiene que ver con el libro.²⁹ Quizá los tipos móviles presentes en algunos estampados sobre tela provenientes de China y los ensayos del holandés Lauren S. J. Coster hacia 1440, aunado a los cambios políticos y sociales provocados por la Reforma, conducen a Gutenberg a que, hacia 1438, funda los primeros tipos de plomo. Será hasta 1456 que publique en Maguncia su **Biblia de 42 líneas** en dos volúmenes de tamaño folio* con más de 1200 páginas en letra gótica*.³⁰

1.3 El libro impreso y su evolución artística

Se considera que en los primeros cincuenta años de la difusión de la estampa con tipos, fueron publicados cerca de ocho millones de libros en Europa, más de los que se habían producido por los copistas en mil cien años precedentes. Es válido entonces, el considerar lo anterior como el principal motivo de la aparición del *homo graphicus*.³¹

Los más célebres *libros xilográficos* de la primera etapa, son por ejemplo: la **Biblia de los pobres** o **Biblia pauperum** impresa en 1440 a partir de un manuscrito de 1325, el *Ars moriendi* o *El arte del bien morir* y *El Espejo de la redención humana* o *Speculum humanae salvationis*; aunque es conveniente señalar que mediante esta técnica no fueron más de 33 los títulos editados puesto que el grabado en madera era generalmente empleado para estampar bulas.

Posteriormente, Italia secundará el invento alemán. Las primeras impresiones provendrán del centro monástico de Subiaco y de Venecia. Se eligió la letra *romana-antigua** para reafirmar así su postura renacentista.³²

29 Dahl, 1991: 91

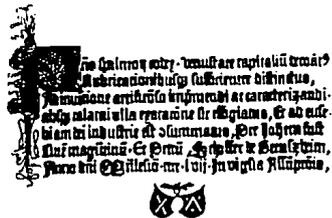
30 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 43-44 y Dahl, 1991: 100

31 Gilardi, 1976: 74

32 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 44

En este mismo siglo se abrieron imprentas en Sevilla y Salamanca.³³ Aldo Manuzio será quien ponga en alto a Italia, ya que él fue su primer gran impresor. Venecia fue el sitio donde, hacia 1490, Manuzio comenzó sus actividades en el área de la imprenta. Para imprimir su *Gramática griega*, en 1495, mandó grabar y fundir tipos de imprenta con el alfabeto griego. Manuzio, además, debe igualmente su fama por haber sido el precursor de la edición de clásicos latinos e italianos. Para estas ediciones, utilizó caracteres totalmente nuevos: la letra *romana cursiva*. Esta tipografía era una variante de la romana y está ligeramente inclinada hacia la derecha; su principal característica es la de ser de pequeño formato (en octavo), ideal para escolares y estudiosos.³⁴ Este tamaño, considerado casi como formato de bolsillo, aparece primeramente en una edición de Virgilio de 1501, creando así, lo que se conoce como estilo *aldino*, el cual llegó a ser plagiado en su totalidad, no obstante contener impreso su emblema editorial*: un delfín enroscado en un ancla.³⁵

Fue Jean Grolier un digno rival de Aldo Manuzio en cuanto a belleza de ediciones, especialmente en el campo de la encuadernación -ediciones conocidas como *encuadernaciones Grolier*-. Grolier utilizaba vitela* para encuadernar, con forro* interior de pergamino y decorado con hierros candentes (*azurés**),³⁶ haciendo de éstas, las más características del renacimiento italiano. Por su relación con Grolier, en la encuadernación editorial de Manuzio, se desarrolla un peculiar estilo, que parece tener origen en los bordados de oro venecianos de la Edad Media.³⁷



Primer colorfón, *Ex libris* de Fust-Schoffer

33 Dahl, 1991: 111

34 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 49

35 Dahl, 1991: 122-124

36 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 51-53

37 Dahl, 1991: 131

*Los incunables** son producto del ingenio del hombre, de la manipulación mecánica. De acuerdo con el método de impresión, son clasificados en tabenarios, xilográficos o tipográficos. Los libros manuscritos miniados del Medievo, gozaban de mayor prestigio, circunstancia que origina que no puedan competir con aquellos. De ahí el porqué el libro impreso quiere parecersele. Imita las iniciales que decoran los manuscritos, incluso deja el espacio vacío al principio de los capítulos, para que después pudiesen ser esas páginas ornamentadas por algún iluminador. Así se entiende que el libro del siglo XV conserve toda esa tradición medieval incluyendo la explicación del libro y su fecha, es decir, el colofón.³⁸

Esa multiplicidad del libro, facilita el surgimiento de la libertad de pensamiento. Aunque el libro caerá en manos del capitalista, quien se dedicará a difundir sólo aquellas obras que tienen salida, acogida, y por supuesto, mayor demanda. Tal es el caso de Biblias, misales o breviarios, cuya principal virtud, y del libro en general, será la de fomentar la consolidación y la unificación de las diversas lenguas europeas.³⁹ Precisamente, uno de los libros más famosos es la *Biblia Poliglota Complutense* (1503-1517), editada en seis volúmenes en Alcalá de Henares, bajo el auspicio del cardenal Cisneros.⁴⁰ O la Biblia de Lutero de la cual antes de 1560 se imprimieron más de un millón de ejemplares, contribuyendo al aumento de grupos letrados y a la unificación lingüística.

Esta proliferación de libros es la causa de que el grabado en madera surja como método ilustrativo e igualmente reproductivo. Será Alemania el país donde se genere la explosión de lo que se considera como edad dorada del grabado en madera. Así por ejemplo, en 1498, aparece en Nurenberg el libro del *Apocalipsis* ilustrado por Albrecht Dürer -Alberto Durero- (1471 -1528). Contiene quince grabados en madera cuyo hito es la total liberación del color, herencia de las miniaturas medievales, al estar impresos éstos en negro exclusivamente.⁴¹ Esta época de mayor esplendor del grabado en

38 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 46

39 De la Torre, 1987: 22-23

40 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 54

41 Dahl, 1991: 133-134



De una edición xilográfica del Apocalipsa de San Juan, siglo XV

madera, predominará en toda Europa, gracias a Erasmo de Rotterdam y al fuerte humanismo presente en las ediciones alemanas.

La Reforma facilitó la democratización del libro. El luteranismo se preocupó fundamentalmente por la vida espiritual del hombre medio. Semillante situación no ocurrió en los países que continuaron adheridos a la iglesia. Sus bibliotecas* subsistieron a pesar de los desórdenes de la época, siendo los jesuitas quienes se preocuparon por construir otras para continuar con la educación humanista que ya se daba

en los países protestantes. No obstante el florecimiento literario originado por la Reforma, en igual medida se inicia la destrucción de libros papistas y viceversa, perdiéndose una cantidad muy considerable de incunables y de manuscritos monásticos, calificados a la sazón como heréticos.⁴²

Durero no es el único artista que enriquece con sus conceptos el arte de la imprenta. Contribuyen también otros como Pfister, Ulrich Buner, Zainer o Koberger. Por ello esta época de la imprenta, y por lo tanto del libro impreso, se engrandece por la inclusión de dibujos y grabados, capitulares y orlas para contribuir al embellecimiento del libro. Se puede decir que durante los siglos XVI, XVII y XVIII, el arte de imprimir se mantiene homogéneo. Con la contribución de los artistas, las técnicas de encuadernación y el desarrollo de nuevas técnicas de fabricación de papel, el libro adquiere seguridad y prestancia. Así las cosas, durante el siglo XVI, se tienen por término medio tiradas de 1000 ejemplares y de 2000 a 3000 en los siglos XVII y XVIII.⁴³

42 Dahl, 1991: 140-141

43 Díaz-Plaja en Salvat Editores. 1973: 46

En otros países de Europa, también evoluciona el arte del libro y de la imprenta. Por ejemplo, en Dinamarca, Lorenz Benedicht, alemán de origen, era grabador xilógrafo; sus orlas, iniciales e ilustraciones se encuentran a la altura del grabado alemán de la época. El fue el primero en emplear los caracteres *Fraktur* en Dinamarca. Editó en 1573 el libro de Tycho Brahe, cuyos descubrimientos científicos -concretamente nuevas estrellas- fueron reveladas a través de él. Este científico consideró tan importante el valor de la imprenta como medio difusor del pensamiento a través del libro, que él mismo se hizo de una imprenta y de un taller de encuadernación, y más tarde de un molino de papel propio, teniendo sus obras como pie de imprenta el apelativo *Uraniburgum*. La obra *Astronomiae instauratae mechanica*, impreso por Brahe, no solamente se encuentra ilustrada con grabados en madera, sino también con grabados en *cobre* -Plantino ya lo había llevado a la práctica en Amberes con éxito-. Y es que la calidad artística de la xilografía declina hacia el final del siglo XVI hasta que en el XVII esta técnica casi no se emplea en el área de la ilustración.“

El clasicismo influyó también en el libro. La simetría y la línea recta retoman su antiguo lugar, aunque no como en el periodo barroco de manera pesada y rígida. Ligereza y elegancia continuaron siendo el principal objetivo, hojas de acanto, guirnalda de laureles, jarrones, se convirtieron en objetos decorativos muy recurrentes, influyendo así mismo en el arte de la viñeta*. Los caracteres romanos fueron rediseñados, buscando imitar la seriedad, la distinción y la regularidad de lo antiguo.“

En el siglo XIX, a partir de 1840, se instalan el gusto británico, el francés, el italiano y el holandés; en general estos estilos mantienen cierta concordancia entre el texto con las capitulares, viñetas e ilustraciones, utilizadas en su ornamentación. Es un hecho que la historia del libro no acabará en el siglo XX. Hay quien opina que el libro será definitivamente desplazado por el cine, la radio y la televisión, y por impresos más ligeros

44 Dahl, 1991: 159, 160

45 Dahl, 1991: 208

como los diarios o semanales. No olvidemos que gracias al lenguaje, la cultura se socializa, se transforma en patrimonio no sólo de una sociedad en particular, sino del mundo; es por ello que la memoria histórica se consolida. Cuando aparece la escritura, y concretamente el libro impreso, éste se convierte en el medio fundamental de progreso sin perder sus raíces originales.



CAPITULO 2

LA ESTAMPA Y EL LIBRO

ॐ:ॐ:ॐ



ॐ:ॐ:ॐ

*...Each grain of Sand,
Every Stone on the Land,
Each rock & each hill,
Each fountain & rill,
Each herb & each tree,
Mountain, hill, earth & sea,
Cloud, Meteor & Star,
Are Men Seen Afar.†*

William Blake
Songs of Experience

2.1 Los procesos de estampación y su relación con el libro

Dentro de la historia de las imágenes de consumo, se considera a la litografía como el parteaguas de los sistemas de reproducción múltiple al establecer diferencias entre el aspecto artesanal y el aspecto industrial. La litografía aparece después de cinco siglos de dominio de la madera y tres después del cobre. Como medio gráfico*-químico-industrial antecede a la fotografía

† [...Cada grano de Arena./ Cada Piedra sobre la Tierra./ Cada roca & cada colina./ Cada fuente & cada riachuelo/
Cada hierba & cada árbol./ Montaña, cuesta, suelo & mar./ Nube, Meteoro & Estrella./ Son hombres vistos a distancia.]
Todas las traducciones de epígrafes o de textos fueron realizadas por Alfredo Rivera.

cuarenta años, sesenta a los primeros procedimientos de impresión fotográfica y ochenta a la fotomecánica industrial: el progreso en la confección de imágenes, se seguirá en adelante para cubrir el incesante aumento de la demanda del mercado.¹ En realidad para la historia del grabado en madera son considerados seis siglos de evolución, ya que cuando aparecieron y se desarrollaron los procedimientos de reproducción fotomecánica, éste pudo recuperar el uso primigenio que tuvo y abandonar para siempre el fin industrial que el inglés Thomas Bewick le asignó en el siglo XVIII.²

El grabado en relieve ha sido practicado desde la más remota antigüedad; pensemos en la talla de huesos con figuras animales, en la incisión sobre piedra en cuevas o incluso en los caracteres cuneiformes, que estrictamente hablando, se trata de objetos grabados. Después se les atribuiría a éstos algún otro uso práctico, así por ejemplo, tenemos los sellos de barro cilíndricos en Mesoamérica para pintarse el cuerpo o papeles, o la talla de sellos en China o India, utilizados para



Niel: *Evangelario de la Santa Capilla*.
Anónimo. Biblioteca Nacional de París



Grabado en metal en relieve de
San Martín, finales del siglo XV

1 Gilardi, 1976: 95

2 Ver *infra*.

estampar tejidos; o en Europa las tallas en hueco de placas esmaltadas llamadas *champlevés*.³ El más antiguo grabado en hueco* que se conoce parece ser el grabado al buril*, del que se servían los orfebres del siglo XIII para la ejecución de nieles*, líneas grabadas sobre el metal y posteriormente ennegrecidas sobre plata o cobre normalmente, o bronce y oro en relicarios, custodias o copones para su ornamentación. Este tipo de decoración aplicada a la orfebrería florentina, famosa durante el Medievo, nos indica que quizá los primeros grabados en metal son de origen italiano. Es precisamente al orfebre Maso Finiguerra a quien se atribuye la paternidad de la talla dulce* debido a su estampa Paz de 1460, conservada en la Biblioteca Nacional de París.⁴

Durante los siglos XVII Y XVIII se adoptó en casi todos los sistemas de reproducción de imágenes, el uso del *grabado*⁵ y principalmente del aguafuerte*, puesto que era más noble y podía obtenerse una mayor riqueza de matices. El carácter lineal de la xilografía le confería pocas cualidades plásticas; era una técnica muy complicada y poco susceptible al refinamiento, por ello fue relegada por el grabado y el aguafuerte. A finales del siglo XVIII, Bewick (1753-1828) inventó el procedimiento del grabado en madera, pero empleando *madera de pie*** y tallándola con buriles de grabador. El resultado fué una técnica casi tan rica en matices como el aguafuerte, lo que permitió que la madera se volviera a emplear en el ámbito de las artes gráficas, para culminar con la fotografía y posteriormente con la fotomecánica.

2.2 La xilografía como gestadora del libro impreso

Debemos el lugar que ocupa la xilografía a la imaginaria popular o, como se le llama en algunos textos, *imagerie populaire*. El término imaginaria popular hace alusión al carácter de las figuras y de su clientela. El uso que se le concede desde sus orígenes, fomentó que como técnica evolucionara. Sin embargo,

3 Bonfils, 1984: 13

4 Bonfils, 1984: 48

5 Como sinónimo de grabado al buril. Consultar glosario

6 Ver infra.

esta primitiva xilografía de los siglos XIV y XV se desarrolló desdeñada por las capas acomodadas, quienes la consideraban como asunto de una clase poco culta y de mal gusto. El grabado en madera, cuya principal cualidad es la de poder emplearse para imprimir directamente, consigue que la imaginería popular alcance una enorme divulgación al iniciarse a gran escala en el siglo XIV la fabricación de imágenes de consumo.

Pero no solamente sirvió como instrumento divulgador de formas de pensamiento religioso. En el siglo XVI desempeñó un papel fundamental en las luchas políticas; en el XVIII se imprimían cancioneros que llegaban a las aldeas más apartadas; en 1789 sirvió para apoyar a las filas revolucionarias hasta que cayó en desuso. En el presente siglo, ya con otros recursos y con otros objetivos, la xilografía recupera su sitio al reconocerle las posibilidades artísticas que tuvo en su origen. Este impulso estético fomentó que el artista buscara en ésta, "...una ampliación e intensificación de sus posibilidades expresivas."

La proliferación del uso de los juegos de naipes que se expandió en Italia desde finales del siglo XIII, dio lugar a la formación de un gremio artesanal de imagineros. Así, por ejemplo, tenemos que el pintor de breves, se convierte en impresor de *breves*. En ese entonces, su oficio era considerado como un arte aplicado que sólo cubría una pequeña demanda de trabajo. Dentro de la imaginería popular, surge la imaginería de preservación -*imagerie de preservation*-, término en cuyo nombre va implícito el objeto fundamental de

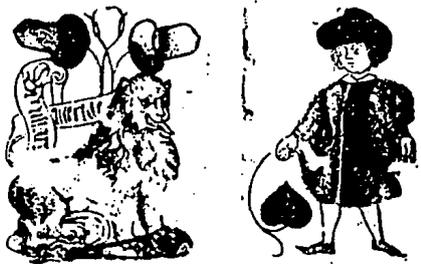
Diez gentes de la ciudad de Nuremberg, atacaron los arboles de Klagenfurth



Hoja volante de Nuremberg de 1556, *Seis lobos atacaron los arboles de Klagenfurth*

7 Bonfils, 1984: 80-81

8 Westheim, 1981: 21



Bernhard Merckle, Dos naipes de tipo *Ansbach*. Xilografías coloreadas a mano, c. 1560. *Dos bellotas y sota de hojas*

su consumo: "...las imágenes constituían una especie de póliza sacra retenida, válida seguramente no como compensación de sus propietarios, sino para rogar por las calamidades: las enfermedades, los incendios, los robos, caídas, dolores de parto... todas las innumerables desgracias que podrían afligir a un desgraciado."⁹ Así por ejemplo, anteriormente aquel artesano que solamente *pintaba* imágenes de preservación como San Cristóbal o como San Sebastián, ahora *imprimirá* imágenes de preservación de los mismos santos y de muchos otros más, lo que demuestra que éstos se atenían en su trabajo, a la mentalidad de la clase media, de la cual ellos mismos provenían.

No se sabe cuándo o en qué lugar de Europa occidental, el hombre empezó a imprimir por vez primera dibujos o imágenes a partir de bloques de madera o planchas de metal. En la antigüedad, era corriente el uso de planchas de madera grabadas para la impresión de tejidos y para el siglo IX en China ya se imprimían textos de esta manera.¹⁰ Se sabe desde el siglo XVIII por el padre Della Valla Passavant, que en algunos manuscritos italianos de los siglos XII al XV, las capitulares ornamentales presentaban una extraña uniformidad en cuanto a tamaño, contorno y detalles que denunciaban ser

9 Gilardi, 1976: 72

10 Bonfils, 1984: 47

obra de alguna clase de sello o molde; hecho comprobado al detectarse la huella dejada por la presión del bloque o *tipo* sobre el documento.¹¹ En cuanto a los naipes existe evidencia de su fabricación en Bélgica, Alemania y Francia, factores que hacen imposible el detectar el lugar donde por primera vez surgen las planchas grabadas.



San Cristobal, xilografía 1423

todo parece indicar que el grabado en madera más antiguo que se conoce es **Le bois Protat**, tallado a fines del siglo XIV; este grabado es una especie de cliché para imprimir telas ya que de un lado presenta un fragmento de una Crucifixión y por el otro una Anunciación.¹²

Lo que sí parece seguro, es que su generalización se debió al procedimiento de imprimir naipes iluminados a mano y no a las imágenes de preservación también llamadas *heiligen* o estampas de santos ya mencionadas. No obstante, tuvo tal éxito la confección de imágenes sagradas o de episodios bíblicos, que aunque no provocaron la generalización del uso de la

¹¹ Casanueva, 1990: 16

¹² Cnfr. Ivins, 1975: 40, 41; Casanueva, 1990: 18; Westheim, 1981: 42 y Lecat, 1986: 159

xilografía como lo hicieron los naipes, sí provocaron el surgimiento del libro impreso. Por ello algunos autores consideran que las xilografías de los libros del siglo XV, ya para entonces plenamente consolidada la xilografía, tanto en el aspecto técnico como en el artístico, son mucho más interesantes como obras, a comparación de aquellas en forma de hojas sueltas.¹³

2.2.1 El grabado en madera dentro del libro

En un principio el grabado en madera quiso sustituir a la miniatura, sin mayores pretensiones creadoras. De hecho en muchos casos no es más que un elemento adicionado, hasta quedar excluido con la aparición dentro del libro de la plancha impresa. Recordemos que el aguafuerte aparece a finales del siglo XV en el sur de Alemania,

y que debido a la incompetencia de los procesos técnicos necesarios para su consecución, no fue acogido desde un principio. Si bien se trataba de una nueva técnica de reproducción, su intención original fué únicamente la de pasar un dibujo a pluma a una plancha con el fin de obtener múltiples copias de ese dibujo, es decir, la plancha se utilizó para obtener de ella imágenes exactamente repetibles. Su fin primordial fué el de amoldarse a las antiguas formas de expresión,¹⁴ por ello se cree que Fust no habría invertido en el

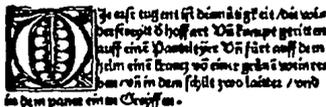


Le bois Protat, Borgoña, finales del siglo XIV.
Biblioteca Nacional de París

13 Ivins, 1975: 42
14 Westheim, 1981: 36

invento de Gutenberg, sin haber tenido la intención de hacer pasar por manuscritos los impresos obtenidos mecánicamente.

La impresión dejada por la madera sobre el papel, permitía que un iluminador diera por terminado ese elemento ornamental al aplicarle color ya que el impreso proporcionaba los contornos del dibujo. Cuando, debido a la demanda, la producción de libros exigió una ejecución más rápida, ocurrió que los grabados empezaron a quedarse sin iluminar, por lo que los grabadores se vieron obligados a buscar que sus impresos tuvieran mayor valor plástico y no solamente el proporcionado por la línea de contorno, esto por supuesto logrado exclusivamente por el negro de las líneas y el blanco del papel. Surge así el *estilo xilográfico*.¹⁵ Nace de la necesidad de búsqueda de mayores cualidades plásticas, no obstante las limitaciones y obstáculos propios de la naturaleza de la madera.



Johann Bärmler. *Humildad*, Das Buch von den
 sieben Todsünden und den sieben Tugenden.
 Aushurg, 1474

El grabado en madera, se mantuvo por siglos, como el único sistema de reproducción de imágenes exactamente repetibles. Se ha calculado que entre 1400 y 1500 se produjeron cerca de seiscientos veinte mil láminas xilográficas en Europa.¹⁶ Las limitaciones técnicas no representaron en un principio obstáculos, al contrario, fueron la simiente que inducirá al artesano a una búsqueda formal. Si el grabador despliega su ingenio en la solución de los problemas de representación, entonces logra evitar quedarse exclusivamente en lo descriptivo o esquemático. Por ello aunque este tipo de

¹⁵ Westheim, 1981: 38-39

¹⁶ Kober, 1981: 10

creación sólo alude a conceptos meramente ilustrativos, y el artista en un principio imprime a su trabajo un fuerte individualismo, no narra ni incursiona en detalles psicológicos. Cuando esto ocurre, los elementos formales de la xilografía como la línea, el color o la superficie carecen de valor propio, en aras de la representación fidedigna e ilusionista.¹⁷ “El pensamiento artístico era un pensar en imágenes, en conceptos plásticos. La nueva era, la del Renacimiento y del Humanismo, lo sustituye por un intelectualismo amorfo que conduce al análisis científico y, en el arte, a un alegorismo formulista o a su correlato, una exposición de hechos estrechamente apegada a la naturaleza.”¹⁸ Esa es la razón por la que en muchos casos, los dibujos de los artistas al traducirse a la xilografía -tarea no siempre efectuada por ellos mismos-, se endurecen, se hacen rígidos. Ese carácter que adoptan los dibujos al traducirse a la xilografía es precisamente uno de los factores del ya mencionado estilo del grabado en madera.¹⁹



Maestro del sur de Alemania.
Santa Dorotea, c. 1410-1420.
Xilografía coloreada

Aunado a lo anterior, conforme se va desarrollando la técnica xilográfica, ésta va perdiendo su carácter individual al limitarse la expresividad, sólo por lograr fidelidad en la representación, sólo por alcanzar corporeidad plástica, olvidándose del valor propio de la línea. Es precisamente esa *deficiencia* de la técnica, la que la distingue del dibujo a pluma o del grabado sin percatarse del valor de ese peculiar sello estilístico. De tal forma que cuando llega el momento en que no solamente se ahuecará la madera para dejar en relieve la

17 Westheim, 1981: 60

18 Westheim, 1981: 77

19 Para ahondar en el concepto consultar Westheim, 1981: 128-142

línea de contorno del dibujo, sino también, ahuecar los pequeños espacios dejados por el tramado que buscaba lograr gradaciones, se provocará fatalmente el entumecimiento de la calidad artística. El tallar pequeñísimos espacios, además de incómodo, es el causante del modo de trabajar artificial,²⁰ ya que se priva al artista de un desarrollo expresivo, convirtiéndolo exclusivamente en un copista. Esa forma de trabajar sin considerar la naturaleza de la madera, forzosamente provocaría su decadencia.

La búsqueda de la diferenciación en la escala de representación a través del rayado, con el fin de lograr una clara representación de los claros a los oscuros -que escasamente se logran en la xilografía-, determinan su caída en favor del grabado en cobre, que sí es susceptible de contener una tupida red de rayas cruzadas, para lograr un efecto pictórico, de tal suerte que esta técnica pasa a ocupar el lugar de la madera, al considerarse como el medio más delicado de expresión gráfica. Por ello, "...la calcografía nace de un proyecto detallado que prefigura el producto: esto es, a partir de un dibujo original, ejecutado aparte o sobre la lámina barnizada antes de la incisión."²¹

2.3 Aparición del grabado en metal y su aplicación en el libro

Se sabe poco de los grabados en metal en relieve de finales del siglo XV ya que son muy escasos. Estos se caracterizan por ser el relieve el que determine la forma a representar, esto es, el relieve intacto sobre fondo mordido o tallado como en la xilografía. Algunas líneas y puntos blancos se lograban utilizando punzones,²² de manera muy parecida a la empleada por plateros cuando llevan a cabo trabajos de cincelado y punteado. Precisamente es la fuerza de la matriz de metal la que hace que ésta no se rompa ni se quiebre como la madera. Por ello las líneas trazadas sobre el metal, pueden ser muy finas y estar muy próximas a comparación de las toscas líneas logradas con el taco de madera. Esto redundaría en una mejor calidad del producto, además de que las matrices

20 Westheim, 1981: 55

21 Gilardi, 1976: 86

22 Ivins, 1975: 67

al ser de metal, favorecen su almacenamiento con el fin de capitalizarlas, para ser reutilizadas en el futuro.²³

Esto influyó en el crecimiento que experimentó el grabado calcográfico a mediados del siglo XVI. Hecho irónico puesto que los primitivos xilógrafos rechazaron el grabado en cobre debido a que en los ángulos de las placas, con frecuencia quedaban restos de tinta que manchaban las hojas cuando eran estampadas. La madera permitía pruebas, si no menos sucias, si indudablemente más claras.²⁴ La xilografía alcanzó el límite de minuciosidad de ejecución alrededor del año 1550, esto en parte debido a, como ya se dijo, las limitaciones de la técnica y principalmente a los procesos de fabricación de papel y al entintado.

No fue mucho tiempo después de Gutenberg que se empezaron a introducir grabados en madera en las páginas, ya fuera intercalados en los textos o como en la mayoría de los casos: ocupando la página completa; a estos libros se les denomina entonces *libros ilustrados*, ya que las imágenes que contienen son *ilustraciones*. Los primeros libros ilustrados se imprimieron alrededor de 1460. Los mejores ejemplos son los libros de horas, verdaderas obras maestras por el equilibrio entre texto e imagen, por su proporción y su precisión, tanto en el diseño de caracteres, como en la estampación de imágenes mediante el uso del grabado en madera. Recordemos que en un principio, esos grabadores eran pintores. Estos se compenetraban tanto en el taller de impresión, que sus obras, destinadas a la ilustración de libros, se impregnan del carácter que la técnica xilográfica les confería.

Este factor permite que el libro impreso se extienda por toda Europa -a excepción de Francia, que aún discutía si debía concedérsele acceso a la Sorbona, lo cual ocurrió hasta 1469-,²⁵ ya que los primeros pintores que incursionan en el grabado, buscaban crear algo con características singulares. Debido a las limitaciones de la técnica, el artista debió buscar soluciones no

23 Gilardi, 1976: 88

24 Westheim, 1981: 103

25 Bonfils, 1984: 59



Erona, de la *Crónica Mundial* de Schedel; incunable ilustrado con grabados en madera, Nuremberg 1493

sólo ingeniosas, sino propias y originales. Lo logra por la manera de abordar el tema, sin olvidarse del medio que la traducirá, provocando en él, un fuerte individualismo. Por ejemplo, la *Crónica Mundial de Schedel*,²⁶ es uno de los más famosos libros ilustrados; se caracteriza por la manera en que nos son presentados dentro de sus páginas texto e imágenes: la elección de caracteres en concordancia con las ilustraciones, las capitulares de mayor dimensión que los caracteres del resto del texto, la belleza de su encuadernación, en conclusión: la armonía lograda entre todos los elementos con el fin de tener como resultado *el libro*.

En Italia el grabado en madera apareció tardíamente en relación con el de Alemania.²⁷ Su principal aportación residió no en el tipo de ilustraciones empleadas en sus libros sino en el refinamiento de su tipografía,²⁸ con tal presencia que inclusive los libros que la contenían muy bien podían prescindir

26 Kober, 1981: 14-15 y Westheim, 1981: 98-99

27 Westheim, 1981: 104

28 Cnfr. Dahl, 1991: c. III

de la ilustración. Los italianos se mantuvieron al margen de la moda y en lugar de emplear caracteres góticos, optaron por la letra romana antigua. Y es que el concepto de la ilustración en los libros italianos, se reducía al de ornamentar, la de ser un factor que no distraiga lo más importante para ellos: el contenido. En Alemania en cambio, la ilustración surgió como una necesidad de tener imágenes explicativas,²⁹ a diferencia de la xilografía italiana, que se subordinó a la estructura de la página, al tipo de letra.

Como ya se dijo, la xilografía, cuando sacrifica su fuerza expresiva, provoca su propio rezago y por lo tanto su fin. Los primeros grabados en madera acusan un fuerte parentesco con las estampas de santos o con las miniaturas de los manuscritos. No obstante, Alberto Durero valoró a la línea xilográfica, no sólo como un contorno que conforma sus objetivos sino le confirió valor, valor de línea. Este hecho se ve reflejado en las quince láminas que elaboró para ilustrar el **Apocalipsis**, en éste Durero llegó a un refinamiento tal que revolucionó la técnica, confiriéndole al grabado xilográfico nuevas posibilidades expresivas. Ocurrirá un cambio en la mentalidad de los artistas de la época, el grabado en madera deja de ser un medio sustitutivo de miniaturas, pasando a ocupar un puesto de tanto valor como éstas. Un antecedente del cambio de concepción y la influencia de Durero lo percibimos en la Biblia ilustrada más famosa: la **Biblia de Colonia** (1478). Sus estampas sirvieron de modelo para muchas otras, pero no estilísticamente sino temáticamente. Estas se convierten en viñetas de acuerdo con el gusto italiano, para después volver a influir en las estampas alemanas y francesas.³⁰

Al grabador primitivo lo que le importaba era el transmitir una idea justa y cabal del asunto a representar, la técnica xilográfica fué únicamente el medio para lograrlo. La visión de la época se fué transformando, centrándose exclusivamente en la destreza técnica y la interpretación,³¹ sin preocuparse por su significación intrínseca. A pesar de la diferente manera de trabajar de Durero, muchos grabadores no comprendieron o no se percataron del cambio

29 Westheim, 1981: 104

30 Westheim, 1981: 108

31 Westheim, 1981: 110



Dürer. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Xilografía, 1498

de percepción, al emplear la línea en forma de rayado, pretendiendo conseguir corporeidad plástica, y como medio para lucir sus habilidades; obteniendo en la mayoría de los casos sólo un mal remedo de la forma de trabajo de aquél.

Aunque también es importante reconocer el valor plástico de obras que pueden equipararse con la expresividad de los primeros impresos, tal es el caso de la **Biblia de Lübeck** (1494) o la **Crónica Mundial de Schedel** (1493, Nurenberg), en las que la confección de imágenes corren a cargo, ya no de oficiales de pintor, sino de artistas-grabadores con metas artísticas definidas.



Dürer. Sudario extendido por los ángeles. Grabado, 1513

2.3.1 El aguafuerte y su rivalidad con la xilografía

El artista, sin embargo, no se resigna a sacrificar, debido a la técnica, su estilo. No gustaba de tener como resultado una tosca versión de lo que quería representar. IncurSIONA en el grabado.³² El aguafuerte surge como método de reproducción menos laboriosa o exigente que el grabado al buril. Para el siglo XV se habían publicado muy pocos libros ilustrados con grabados, siendo hasta el XVI cuando comienza a generalizarse la producción de esta clase de libros, y con aguafuertes más tarde. Existen pruebas del uso del ácido

³² Como sinónimo de Grabado al buril; ver supra

mucho antes del siglo XVI, por joyeros y sobre todo por artífices de armaduras.³³

Se debe al Parmesano el provecho que podía obtenerse del aguafuerte. Este elaboró una quincena de trabajos en los que presentaba los efectos que se podían lograr con el uso del ácido.³⁴ En un principio Durero empleó la técnica con el fin de lograr la apariencia de grabado al buril, y como al principio se usaban planchas de hierro, reconoció su autonomía. Durero fué uno de los primeros en recurrir a la técnica del aguafuerte; con la experiencia en el trabajo de la xilografía, racionaliza el método de trazado y grabado de líneas sobre planchas a manera de lograr surcos lo suficientemente profundos que resistan grandes tiradas antes de que la placa se desgaste. Así las cosas, el uso del aguafuerte se generalizó, ya que la impresión de las placas de aguafuerte no sufría las limitaciones por lo que a calidad de papel y al entintado se refiere.

Los artistas estaban deslumbrados y no reconocieron las cualidades originales de la xilografía, esto es, su "policromía" pictórica. Quisieron trasplantar a la madera las cualidades del grabado en metal. No obstante, la xilografía sobrevive a los progresos de la calcografía porque resulta conveniente para un mercado más pobre. Como método ilustrativo, sólo persistió en los libros baratos y en las hojas sueltas,³⁵ aunque en el libro pervivieron en las iniciales, las cabeceras y las viñetas. Además la calcografía reviste un nivel superior, en el sentido de un mayor prolongado goce, y no nada más como



Dürer. Torsio del grabado de *Addn y Eva*.
Grabado, 1504

33 Chamberlain, 1988: 11

34 Bonfils, 1984: 69-70

35 Ivins, 1975: 78

medio rápido de consumo, lo cual se verificaba en calendarios, almanaques, lunarios e indulgencias sin ambiciones artísticas.³⁶ Por lo tanto para el siglo XVII el grabado xilográfico queda totalmente relegado como método ilustrativo.

2.3.2 Consolidación de la calcografía

Son los alemanes quienes se regodearon con el uso de la calcografía. Además de Dürero, surgen genios como el maestro E. S. (alrededor de 1420 hasta 1467-68), Martin Schongauer (alrededor de 1445 hasta 1491). El grabado en cobre fué el medio idóneo para el lucimiento del virtuosismo personal, pero entendido como un hábil manejo de las líneas de la red. Y es que la técnica permitía una amplia libertad en lo que respecta al trabajo dibujístico, además se vale asimismo de la punta seca, la cual le permitía una gran libertad expresiva. Hay duda acerca de que las obras de estos maestros las hayan llevado a cabo de principio a fin ellos mismos, quizá solamente al iniciar el trabajo; parece ser que en muchos casos, los artistas únicamente dibujaban sobre la placa y algún artifice se encargaba del trabajo técnico.³⁷ No obstante, es hasta el siglo XVII con Rembrandt, que se explotan las cualidades creativas del aguafuerte.

En un sentido de aportación, a los maestros alemanes les debemos sumar la obra de otros maestros como Hans Holbein el joven (1490-1543), quien no grabó personalmente sus placas; Albrecht Altdorfer (1488-1538); Lucas Cranach el viejo (1472-15-53) y Lucas van Leyden (alrededor de 1494 hasta 1533). Estos maestros en su mayor parte adoptaron el claroscuro o *camaiëu*.³⁸

Puesto que el aguafuerte fué el método más simple y directo de obtener superficies de impresión, gozó de gran popularidad entre los artistas del siglo

36 Gilardi, 1976: 86

37 Para ahondar consultar: Strauss, 1991: 19-24

38 Bonfils, 1984: 58

XVII, hecho que favoreció el comercio de las imágenes grabadas. Incluso muchos compradores adquirirían estampas más por la destreza de sus realizadores, que por la fidelidad representativa.³⁹ La política, la religión y la moda utilizaron para sus fines a la estampa. Por ejemplo, desde la época de Luis XIV hasta la Revolución Francesa, surgirán los grabadores de retratos quienes gozarán de amplia popularidad.⁴⁰

En otro ámbito, Jacques Callot (1592-1635), será la gran figura durante el reinado de Luis XII; después vendrá Abraham Bosse (1605-1678), que, aunque no muy buen grabador, se distinguió por ser el primero en publicar un tratado sobre el aguafuerte. Posteriormente, debido a la influencia de la monarquía, volverá la talla dulce (o grabado en hueco, ya sea con buril o punta seca), practicada principalmente por Robert Nanteuil (1625-1678). Es entonces cuando el grabado de reproducción es utilizado para difundir obras célebres, como es el caso de Peter Paul Rubens (1577-1640), que aunque desdeñó el oficio, se encargó de vigilar de cerca a sus intérpretes, cosa que no ocurrió con Van Dyck (1599-1641), quien personalmente grababa sus planchas.



Jacques Callot, aguafuerte de *Las miserias de la guerra*

39 Ivins, 1975: 227

40 Bonfils, 1984: 63

2.3.3 El grabado en otros países

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669) es considerado el más grande genio del grabado. A diferencia de las intenciones que sobre el grabado se tenían en esa época, Rembrandt se aparta del grabado de interpretación, dejándose llevar por las formas, los volúmenes y la construcción que intentaba representar a través de este sistema de estampación. Haciendo a un lado las posibles limitaciones de la técnica, como pintor que es, graba distribuyendo manchas de sombra y luz. No solamente utiliza el aguafuerte, sino también el grabado y la punta seca.



Rembrandt, *Las Tres Cruces*. Aguafuerte 1653

En Inglaterra, durante el siglo XVIII, la evolución del aguafuerte estaba un tanto estancada. Sin embargo, se tiene el caso de William Blake (1757-1827), cuya principal contribución técnica fué la de inventar un proceso en relieve para poder imprimir texto e ilustración al mismo tiempo.⁴¹ Además surgen otras modalidades técnicas como la mezzotinta*, que con sus negros

⁴¹ Chamberlain, 1988: 22-23; consultar por ejemplo: Blake, 1976 y Raine, 1985

aterciopelados y su capacidad de envolver las formas, se convierte en la técnica ideal para la reproducción de pinturas como las de Reynolds, Hoppner o Gainsborough.⁴² Del mismo modo, con el fin de imitar el aspecto de los dibujos a lápiz o crayón para la reproducción de obras, se inventa la técnica del barniz blando*, cuya virtud reside en que el grabador puede trabajar directamente su matriz, sin que se pierda tanto la intención del dibujo.

En este siglo, el gusto francés domina en Europa: la frivolidad reina en las obras. Se representan las pasiones, las modas o las ocupaciones proporcionándole a las imágenes esa sensación de ligereza, echándose de menos aquella época en que la estampa destacaba dentro de las artes plásticas. Tenemos por caso a pintores como Watteau, Boucher o Fragonard, además de pintar, también graban dejando ver al igual que en su pintura los gustos de la época. Aparecerá después David (1748-1825), quien influye con su estilo al imponer el culto a los griegos y romanos. En cambio en Italia figuras como G. B. Tiepola (1693-1770) y sus hijos Doménico y Lorenzo y el Canaletto (1697-1768) revelan gran virtuosismo; Giambattista Piranesi (1707-1778), se destaca en lo monumental al grabar en sus placas la grandeza del Imperio Romano.⁴³

Otro pintor, que sin ser francés ni italiano, encumbró al grabado por la diferente concepción en su uso técnico y artístico -aunque fué realmente comprendido años después- es Francisco de Goya (1746-1828). Así tenemos



William Blake, página de *El Libro de Job*.
Imagen y texto grabado en metal

42 Bonfils, 1984: 75

43 Bonfils, 1984:76-77



Francisco de Goya, *Vieja en un columpio*.
Aguafuerte y bruñidor, 1824-1828

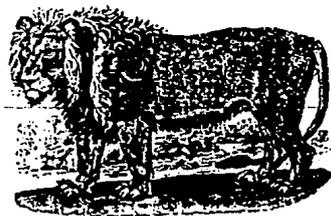
series de aguafuertes como los **Los Caprichos** con un gran desborde imaginativo, o los **Desastres de la guerra**, donde deja ver su postura política en contra del Imperio Francés. Goya nunca empleó el grabado como traducción, sino como un medio definitivamente creativo. No solamente utilizó al aguafuerte, sino que destacan en su producción el aguatinta* y la combinación de ésta con el aguafuerte, así como la mezzotinta. Lo que debe quedar claro es que a pesar de la mentalidad de la época, el grabado que se ha utilizado de una manera ingeniosa, con emoción y sugerencia, revela

en realidad el aspecto personal del artista hasta los más leves matices. Por eso, artistas como Durero, Rembrandt o Delacroix, echaron mano de la técnica pero no como un medio, sino como un fin en si mismo para sus fines expresivos.

2.4 Resurgimiento de la xilografía

Se considera que a finales del siglo XVIII resurge la xilografía. En realidad emerge una nueva técnica, que aunque empleaba también tacos de madera para su manufactura. El proceso de incisión era totalmente diferente. Thomas Bewick de origen inglés se le considera como el inventor de esta nueva forma de grabar la madera. La diferencia en relación con la primitiva xilografía, reside en primer lugar en la madera: se utilizaba madera de boj. Este material posee una gran ventaja sobre las otras maderas: una gran resistencia y una gran fuerza. Pero además se requería que los tacos empleados fueran

cortados del tronco no en sentido longitudinal como se había hecho siempre, sino que se cortaran de *punta*, es decir, con las fibras perpendiculares a la superficie de la plancha. Al taco así cortado se le conoce como *madera de pie*. Esta madera se grababa no con las herramientas típicas de antaño como gubias o cuchillos, sino con buriles de grabador. De tal forma que la talla se realizaba como si fuera una plancha metálica.



Thomas Bewick. *El león*. Grabado en madera de pie finales del siglo XVIII

El trabajar así la madera, permite lograr efectos pictóricos y delicadeza en las transiciones, “eliminando la “dureza”, la “austeridad” y la poca precisión lineal que ofrece la madera trabajada tradicionalmente; obteniéndose una rica gama de contrastes y matices que el grabado en metal ya había ganado por varios siglos. La principal aplicación de esta clase de grabado, es la de ser utilizada por ilustradores para la talla en *facsimil*,⁴⁴ llamada por ellos talla de interpretación, cuya característica fundamental es, a diferencia del antiguo grabado en el que dominaban las líneas negras, que dominan las zonas blancas sobre la imagen. Trabajado de esta forma se tiene como resultado, un grabado matizado, muy próximo al logrado por el grabado en cobre, permitiendo ser intercalado al texto, ya que podían imprimirse texto e imagen al mismo tiempo.

Por ello el grabado en facsimil pasó a ocupar un importante lugar dentro de las técnicas de estampación, dado que permitía reproducir

44 Westheim, 1981: 144-145

45 Bonfils, 1984: 81-82

fielmente cualquier modelo, ya fuera dibujo o pintura.⁴⁶ Mientras el libro había llegado solamente a un sector muy reducido, en el siglo XIX pertenecerá a un mayor número de lectores. Será la revista y los periódicos de la época las principales publicaciones que recurran con mayor frecuencia a esta técnica, desatando un boom al interior de la ilustración en Francia. Para entonces surgirán del taller del grabador Pisan la mayor parte de las planchas de Gustav Doré (1833-1883), cuya producción ilustrativa incluye obras literarias como la Biblia y autores como Dante, Rabelais, Cervantes y Balzac. Doré dibujaba directamente sobre el taco de madera mientras que Pisan efectuaba la talla, triunfando definitivamente el claroscuro en el grabado. Pero no sólo Doré, sino también los mejores dibujantes del momento acuden a la nueva técnica: Gigoux, Meissonnier, Daubigny y Daumier, aunque con Doré finalizará la época del arte del grabado en madera francés del siglo XIX.

2.5 El uso del color en el grabado

El grabado en madera llega a Japón proveniente de China en el siglo IX. Ya para el siglo XVIII las impresiones se tiraban en negro y eran coloreadas posteriormente.⁴⁷ Al igual que en Europa, en Japón existe una imaginaria popular, representada por la escuela *ukiyo-e*, la cual abarca desde finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX. Esta predomina en forma de hojas sueltas y que a diferencia de las de Europa rara vez presentan temas religiosos. No existen en esta clase de grabado efectos de claroscuro, por lo que domina la línea armoniosa y llena de gracia. Dos de los maestros más representativos de esta escuela son Hokusai (1760-1849) y Utamaro (1754-1797). Utamaro es uno de los principales grabadores que utiliza el color. Sólo que no es la policromía lo que cautivó a los artistas que en Europa tuvieron contacto con esos grabados, sino la gradación del color, el juego de matices que de por sí aporta la plancha de madera.⁴⁸

46 Westheim, 1981: 148

47 Bonfils, 1984: 85-86

48 Westheim: 1981: 180-182



Katsushika Hokusai, página tomada del *Mangina*:
album grabado en madera e impreso al agua.
Adviértase al grabador ocupado en su tarea

Curiosamente la *cromoxilografía* ya había sido practicada en Europa en el siglo XVI, sólo que sin imponerse ninguna clase de restricción. Se considera que Ugo da Carpi fué el primero en utilizar el color en el grabado en madera, esto hacia el año 1509; Lucas Cranach lo practicó también aunque sin llegar ninguno de los dos a desarrollarla, para finalmente abandonar esta práctica. Por eso cuando llegan provenientes de Japón los primeros grabados a color, nadie consideró que ya se había ejercitado durante el Renacimiento.

Los primeros ensayos de grabado a color durante el siglo XVIII, se deben al pintor Jacob-Cristophe Le Bon. Este artista no obtenía sus estampas mediante el entintado por zonas utilizando diferentes muñecas (a la poupée), sino grabando varias planchas, entintándolas por separado y superponiéndolas para su impresión sobre el papel.⁴⁹ Será con el pintor Debucourt (1755-1832), que se confirme el apogeo del grabado a color, aunque es conveniente señalar que solamente se utilizaba dentro de la imaginaria popular.

El verdadero apogeo de la cromoxilografía, se dará hasta finales del siglo XIX y principios del XX, en los que irrumpe abruptamente la estampa japonesa en Europa. A través de ésta, los grabadores, redescubren o revaloran el peculiar encanto de la madera. Así, mientras los grabadores primitivos se esforzaron en hacer desaparecer la técnica por debajo del dibujo, los nuevos grabadores buscaron inyectarle a la estampa el máximo de gradaciones y profundidad, sólo que no con color sino con blanco y negro. Es decir, reconsideraron a la xilografía como medio de expresión no lograda

por el dibujo en sí. Así por ejemplo, **El beso** de Edvard Munch, acusa resultados muy distintos al haberse grabado tanto en cobre como en madera. Otros artistas que se acogieron a la nueva concepción del grabado en madera son: Gauguin y los expresionistas alemanes Kirchner, Heckel, Nolde y Schmidt-Rottluff. Estos no sólo dibujaban y grababan, también imprimían personalmente sus copias, recobrando su condición de artesanos y reafirmando la de artistas.

2.6 La litografía como método ilustrativo

La litografía fué descubierta por el bávaro Alois Senefelder (1772-1834) en 1796, en un intento por imprimir sus propias obras mediante métodos no convencionales. La litografía fué introducida en Francia en 1802 y llevada verdaderamente a la práctica alrededor de 1816.⁵⁰ La litografía es un método de reproducción mecánica que depende de procesos químicos sin ser *relievo*gráfica: donde las marcas que se entintan sobresalen como en la xilografía; sin ser *hueco*gráfica: donde los surcos se rellenan de tinta para dejar su huella sobre el papel como en el grabado al buril o el aguafuerte; sino *plano*gráfica: donde se ejecuta el trazado de la imagen con una sustancia a la que se adhiere la tinta mientras que el resto de la superficie la rechaza, lo que significa que tanto la zona a imprimirse como la que no, se encuentra al mismo nivel.⁵¹

El romanticismo condujo a muchos artistas a la práctica del grabado en metal y madera, sin embargo, la litografía provocó dos notables cambios: aquel artista original, se veía por fin liberado del esquematismo del tramado utilizado en aguafuerte, y el poner al público en contacto directo con imágenes exactamente repetibles, dada su capacidad de estamparse ilimitadamente.⁵² Por ello, esta nueva técnica, eliminaba tajantemente al intermediario, es decir al grabador, cuando el artista no grababa, ya que el mismo podía -o debía-

50 Bonfils, 1984: 79

51 Gilardi, 1976: 69

52 Ivins, 1975: 130-131

dibujar directamente sobre la piedra, transmitiendo de manera directa su escritura artística. De tal suerte que de inmediato llamó la atención de artistas como Delacroix, Carle Vernet, Gericault, Prud'hon, Jean Gigoux o Célestin Nanteuil, quienes la practicaron. El único inconveniente era que para su uso dentro de los libros ilustrados, requería de ser insertada por separado.

Uno de los mejores representantes de la técnica litográfica lo fué Honoré Daumier (1808-1879), quien supo aprovechar la superficie granulada de la piedra sobre la cual dibujaba para que al imprimir, se obtuvieran una gran cantidad de grises perfectamente armonizados, logrando esa policromía buscada desde el inicio de la estampa. Además, puesto que la litografía es muchísimo más simple para realizarse y estamparse, menos costosos sus materiales, y más elementales los utensilios necesarios, fué absorbida inmediatamente por la industria editorial, convirtiéndose junto con el grabado sobre madera de pie -ambos anteriores a la reproducción fotomecánica-, en el método adecuado para la transmisión de imágenes más fidedignas de hechos u objetos de la vida cotidiana.



Honoré Daumier, *La República nos llama, de nosotros depende ganar o morir.*
Ilustración para *Le Charivari*, litografía, 1870

2.7 Devenir de la estampa como método ilustrativo

Para la época en que grabadores como Durero abordan el metal como técnica de reproducción múltiple, el cobre aún no entraba en escena. El metal empleado era el hierro. Después, al practicar la incisión sobre diversos metales, se detectó que el metal más conveniente era el cobre, debido a su suavidad para grabarse y su resistencia al aplanado; de hecho la palabra calcografía se compone de dos raíces griegas: *chalkos*, cobre, y *graphein*, escribir, y que por extensión alude a la técnica del aguafuerte. Será para el siglo XIX, que se utilice el acero nuevamente como medio para grabar. El cobre, cuando se requiere de un gran tiraje, se desgasta, por lo que el acero, por ser un metal más duro, solucionó el inconveniente del cobre. Sin embargo, éste se desechó cuando se inventa el sistema de acerado*, es decir, el depositar electroquímicamente una delgada capa de acero sobre el cobre, con el fin de endurecerlo, y por lo tanto poder resistir largas tiradas.

A finales del siglo XIX, las técnicas de reproducción mecánica, se habían convertido en algo muy corriente en los libros y revistas. Fueron criterios de rentabilidad los que condujeron a que en los talleres de grabado se dividiera el trabajo por especialidades.⁵³ Pero no por especialidades técnicas, sino por especialidades en el ámbito de la representación. Así por ejemplo, estaba el dibujante, el cual pasaba el proyecto a otro dibujante, quien lo trasladaba a la plancha de madera; una vez lista, la placa se fragmentaba, asignándole a cada grabador una parte de acuerdo con su especialidad. Había por ejemplo, especialistas en rostros, en árboles, en cielos, etc. Después de efectuado el trabajo, se reunían las partes y otro grabador se encargaba de armonizar ese collage gráfico. En la mayoría de los casos, ninguno de estos grabadores, habían visto el original. Por ello, se comprende el que la gente imbuída en este proceso de elaboración y repetición mecánica, estuviera condenada a la no-creatividad.

El grabado en facsímil, parecía ser la solución; sin embargo, no dejó de ser simple reproducción mecánica. Únicamente se vió en este, un medio que conllevaba un fin práctico: la reproducción de la obra. Por ello cuando aparece la fotografía, dentro de la industria de la elaboración de imágenes exactamente repetibles, a quien primero elimina es al dibujante y posteriormente al grabador,⁵⁴ para finalmente hacer desaparecer el grabado facsimilar.

Al quedar manifiesto que la caracterización de objetos o personas por medio del fotograbado, era mucho más fiel y que además podía llevarse a cabo en unas cuantas horas, se facilitó la eliminación de esos lentos sistemas de reproducción, en tal caso, el tallado en facsímil o la litografía desaparecieron de la industria. Aunque es menester observar que las técnicas tradicionales no desaparecieron tajantemente al ser demandadas por un público conservador que sólo adquiría lo "bueno".⁵⁵

Afortunadamente el grabado al buril, el aguafuerte, la xilografía y la litografía, han dejado de existir, pero como sistemas de interpretación. El siglo XIX caracterizado por sus aires de libertad, permite que las técnicas de estampación, se separen de la exigencia endurecedora de la clientela. Para el artista de esta época, es más importante la creación artística en sí, basta observar las imágenes de Pissarro, Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec o Gauguin en el campo de la stampa, y cuya meta fué ampliar las posibilidades expresivas personales.



⁵⁴ Ivins, 1975: 135

⁵⁵ Ivins, 1975: 136-137

CAPITULO 3

EL LIBRO Y LA IMAGEN



*To see a World in a Grain of Sand,
And heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.†*

William Blake
Songs of Innocence

3.1 La imagen y su concepto dentro del libro

Una idea muy generalizada en cuanto al diseño del libro, es el hecho de que las ilustraciones no son más que meros adornos, y que si la imagen armoniza con el texto, entonces ésta será considerada como buena. Además se dice que ésta no debe llamar la atención hacia sí misma ni debe intervenir con el texto ni quedar fuera del equilibrio tipográfico.¹ El artista adquiere conciencia histórica en el momento en que se detiene a reflexionar acerca del uso de las imágenes en los libros, como es el caso de las miniaturas en los libros medievales, los grabados en madera del Renacimiento y el grabado, el grabado en acero, la litografía o el fotograbado en el libro en general en un sentido *ilustrativo*, y la forma como estas técnicas han sido empleadas dentro

¹ Ivins, 1975: 44

† [Para ver un Mundo en un Grano de Arena, / Y el cielo en una Flor Silvestre, / Sostén el Infinito en la palma de tu mano/ Y la Eternidad en una hora.]

de los libros tradicionales, incluso los enciclopédicos;² si esto ocurre, puede poner en claro su sentido y su intención, es decir, dejar ver sus propuestas estéticas, sus conceptos, llegando a tener un verdadero conocimiento de sí.

Un símbolo escrito era la imagen de una determinada idea, esto es, la representación de una idea. Las formas anteriores de escritura eran concretas.³ Con el surgimiento del alfabeto, se inicia la palabra escrita como testimonio de la evolución del pensamiento. Ese proceso de abstracción hizo posible que el pensamiento o el lenguaje reflejados a través de la palabra escrita, se transformaran en objetos de conocimiento. Por otro lado, la palabra, independientemente de como haya sido escrita o por quien haya sido escrita, sigue siendo una entidad que refleja una idea o un concepto determinado. No así las imágenes que se conciben como únicas.⁴ Nos abocamos al detalle: “La forma individual sólo tiene sentido y valor como parte de este organismo; a él sacrificó su independencia, para recibir de él, en cambio, apoyo tectónico y expresividad.”⁵

Hasta antes del Renacimiento, no existía ninguna manifestación gráfica exactamente repetible.⁶ A pesar de que desde mucho antes se disponía de materiales para la elaboración de estampas, no fue sino hacia finales del siglo XIV aproximadamente cuando en Europa se combinan varios factores para la elaboración de imágenes exactamente repetibles. Para que el hombre pueda comunicarse necesita del conocimiento y del pensamiento; una forma de transmitir conocimiento, de comunicarnos, es a través de la palabra, a través de la imagen o a través de ambas.⁷

A eso se debe el gran impacto que tuvo el surgimiento de la estampa; recordemos que en un momento dado, incluso se le incorporaron las letras, confiriéndoles cierto valor decorativo. La confección de estampas se llevó

2 Rey, 1988: 65

3 Casanueva, 1990: 16

4 Ivins, 1975: 216

5 Westheim, 1981: 64

6 Ivins, 1975: 14

7 Ivins, 1975: 215

a cabo para transmitir información visual, y junto con el texto se convirtió en un auténtico medio de comunicación; así es como se debe considerar al arte de la estampa y por el efecto que ésta provocó en la Europa occidental desde los primeros tiempos de su uso.

La estampa como manifestación gráfica exactamente repetible, no sólo tuvo como fin el de tener una imagen reconocible del mundo sino que también, dentro de ella, se le proveyó de existencia a algo que había más allá de ellas y que no se podía describir con

palabras, algo "...más real que las cosas verdaderamente contenidas en sus informaciones"⁸. Tomemos por ejemplo, las xilografías del *Apocalipsis* de Durero; él no pretendía solamente representar los hechos narrados, ni presentar figuras que sólo ilustrasen el texto, sino la de servir de apoyo para la designación de la operación *onomasiológica*.⁹ Es decir que, su intención no solamente es la de nombrar, designar, sino que además que sirva de apoyo sensible. Este carácter se perdió en el siglo XVII, cuando a las imágenes se les atribuyó la exclusiva función ilustrativa de objetos reconocibles. Y no se recuperó sino hasta finales del siglo XIX y principios del presente, cuando el artista reconsideró el carácter y la función del grabado o de la estampa, de las imágenes en general. Algunos retomaron el uso de la estampa en su aspecto fundamental, otros comenzaron a explotar sus cualidades pictóricas, escultóricas y aun fotográficas.

Dentro de un libro, en un sentido ortodoxo clásico, se presenta un circuito semiótico: la figura ilustra el texto, pero el texto debe nombrar la



Cristo como buen pastor
(alrededor de 1450)

⁸ Ivin, 1975: 198
⁹ Rey, 1988: 69

figura para que ambas se articulen, aunque no es necesario que se presente texto seguido de ilustración. Sin embargo, el artista del presente siglo, busca desarticularlos pero en el sentido descriptivo, no así en el sentido interpretativo como lo hicieron los grabadores de los primeros libros xilográficos.

Por otro lado, la fotografía revolucionó el libro ilustrado, por lo que ésta y los procesos fotomecánicos, provocan el cambio en lo que concierne a conocimiento visual. Los métodos actuales de reproducción y concretamente la foto-

grafía, son los únicos que permiten manifestaciones gráficas exactamente repetibles y que están en absoluta relación con la realidad, sin que se manifieste la más mínima suspicacia respecto a su función representativa. La fotografía representa la realidad tal cual, provocando que los artistas se vean liberados de toda "...exigencia de verosimilitud en su expresión y sus diseños."¹⁰ Por ello cuando el artista aborda el aspecto de las imágenes en un libro, no tiene necesariamente la intención ni la obligación de representar perfectamente la realidad, sino la de lograr que su identidad, sus conceptos, se vean reflejados a través de ellas. En esa medida, se desecha el uso -dentro del libro de artista- de la producción de imágenes con fines exclusivamente informativos, lo cual significa que se tiene la deliberada intención de comunicar ideas y conceptos.



Cabeza de Laocöon:
 Marco Dante, 1527 y
 Marliani, Urbis Romae Topographia, Roma, 1544

¹⁰ Ivins, 1975: 231

3.1.1 El ornamento en el libro

Se consideran cuatro puntos en el campo gráfico visual: a) la ornamentación, b) la ilustración, c) la foto, y d) el texto y el blanco del papel.¹¹ Se recurre a la ornamentación con el fin de hacer que las páginas, la cubierta o las guardas contengan elementos que decoren y que conformen la imagen totalizadora que se pretende emane del libro. Generalmente se emplea en las cabeceras de las páginas, en la portada*, en el frontispicio*, en las guardas, al final de los capítulos y en el colofón.



Ángeles con trompas anunciando la resurrección (alrededor de 1460)

El uso de la xilografía y el grabado en la historia del libro, poseía una justificación natural. Al principio, los grabados se imprimían y se introducían en el libro. Se introducen los llamados *frontispicios* situados antes de la portada tipográfica, en los cuales era colocado el título y alrededor del cual giraban figuras alegóricas¹² o representaciones simbólicas

del tema tratado en el libro y a veces el retrato del autor. Utilizado de esta manera, el grabado pasó a ser mera ornamentación, en la que el artista daba rienda suelta a su imaginación. No obstante, su uso fue tomado por muchos artistas como un medio personal de interpretar las ideas religiosas o paganas. Después se utilizó el grabado en cobre y posteriormente en acero para las grandes obras ilustradas, principalmente las científicas. Así el grabado se convierte en un medio exclusivo de información visual perdiéndose su sentido interpretativo.

El grabado en cobre a diferencia del grabado en madera, tuvo la peculiaridad de lograr efectos pictóricos a través de sutiles matices. Por ello para la arqueología, las ciencias naturales y el arte significó un recurso

¹¹ Casanueva, 1990: 175

¹² Dahl, 1991: 162

insustituible al igual que ahora la fotografía cumple con ese mismo propósito. Así por ejemplo, dentro de la cartografía holandesa, alcanzó un gran desarrollo; el *Novus Atlas* y el *Atlas Mayor* editados por Willen Janszoon y Johann Blaeu respectivamente, superan a todas las obras anteriores en exactitud y principalmente en belleza.¹³ En el aspecto decorativo, es el estilo barroco el que domina en esta época. Aquí se liberan las restricciones de la imaginación al proponer amplios formatos, tanto en los folios como en los caracteres, en la abundancia de los frontispicios, aunque había obras que carecían de ilustraciones. Muchas veces se volvió al uso de la iluminación a mano, lográndose así, una perfecta conjunción de elementos artísticos en estas obras.

De manera semejante, en el rococó se vuelve imprescindible la presencia de diosencillos volantes o de amorcillos ceñidos por guirnaldas vegetales. Además de estos, usados como viñetas y los ornamentos, predominan las conchas, palmas, ramos de flores y festones de flores y frutas.¹⁴ No fue sino hasta 1734, cuando se inicia el verdadero arte de la viñeta con una edición de Molière ilustrada por el pintor Boucher. Se consiguió que por medio de la disposición de las luces, de las sombras y de la perspectiva, el conferir a la ilustración un efecto más efectivo.¹⁵ Por lo que a ornamentación se refiere, ésta no fue exclusiva del grabado, sino también se verificó en la encuadernación. Típicos ejemplos del rococó, libros con encajes en las tapas, terciopelos y, en la parte media de la tapa, la marca del propietario.

En lo relativo a la marca del propietario, producto de ésta época son los *ex-libris**, que aunque ya existía el uso de marcas de propiedad desde el siglo XV y XVI, impresos mediante grabados en madera, o grabados en los cantos de los libros mediante hierros candentes, conocidos como *marcas de fuego*, aquí adquieren un carácter simbólico al aludir a ciertas características profesionales, físicas o del medio social del propietario.

13 Dahl, 1991: 169

14 Dahl, 1991: 186

15 Dahl, 1991: 188

Para entonces ya estaba generalizada la bibliofilia entre las clases altas. Si bien su contenido era lo fundamental, aquel libro ilustrado con viñetas, tenía mayor demanda. Las viñetas dentro de los libros ilustrados se grababan en cobre e incluso el texto de los frontispicios o de las portadas también era grabado. Pero no sólo los libros así ornamentados tenían gran demanda en las clases superiores, sino también los libros de bolsillo y calendarios, generalmente con literatura de entretenimiento, que estuviesen ilustrados con viñetas grabadas en cobre.¹⁶ Además en relación con la ornamentación, dentro del libro, el aspecto artístico quedó manifiesto en todas sus partes. Así por ejemplo, un caso es el de las guardas, éstas van coloreadas con dibujos veteados o jaspeados.¹⁷ Incluso en el siglo XIX se tiene un enfoque visual total al repetir, por ejemplo, el título en la cubierta o la ilustración alusiva al tema ya fuere simbólica o decorativa.¹⁸



Ex-libris del impresor inglés William Morris, 1891

3.2 El diseño del libro y su orientación al libro de artista

En el ámbito del diseño, se deben considerar cuidadosamente los elementos que intervendrán en el libro, su aspecto físico y los diversos recursos visuales. Diseño y producción no deben ser entes separados. El propósito de la conjunción de estos elementos es su objetivo primordial. Recordemos que cuando surge el libro impreso, buscaba en lo posible, asemejarse a los manuscritos, para rivalizar con ellos. Esto lo lograron gracias a la ornamentación, de ahí que ciertos incunables estén bellamente ilustrados y ornamentados.

16 Dahl, 1991: 200

17 Dahl, 1991: 204

18 Dahl, 1991: 240

Así pues, debe ser evidente la interpretación y/o la insinuación de la naturaleza del contenido del libro de tal forma que sea motivadora y placentera para el lector potencial. Debe ser el resultado de la expresión de un bagaje de ideas o de testimonios. No debe uno soslayar el aspecto económico, ya que de éste dependerá la correcta elección de los materiales y del tiempo que implicará, tanto su diseño como su confección.

Se deben considerar tres aspectos en el diseño del libro:

- 1.- Análisis de los asuntos.
- 2.- Consideración de posibles soluciones.
- 3.- Selección de las soluciones más adecuadas.¹⁹

En el diseño del libro se debe tener presente que al echar mano de diversos elementos, estos tendrán que estar en concordancia con el contenido. Se tomará en cuenta el formato a emplear, los papeles en existencia en el mercado, la clase de impresión más adecuada, la tipografía más conveniente o incluso la búsqueda de una caligrafía que armonice con la naturaleza del tema del libro, la ubicación de las ilustraciones en el texto y la confección de la portada. Si al final tenemos una correcta armonía entre imagen, color, espacio, tipografía, forma, textura, junto con el carácter de la obra, entonces en el lector tendrá lugar el efecto que el artista buscaba. Tomemos por caso el aspecto físico del libro, ya que éste es el que nos brinda la primera impresión. Cuando está perfectamente concebido, entonces, tendremos un efecto totalizador en el portador del libro, al cual se quiere transmitir el carácter y la personalidad del mismo.

Por todo lo anterior será necesario hacer combinaciones con los materiales, considerar aquellos disponibles en el mercado y las técnicas más convenientes para su aplicación en el libro. Todo esto antes de tener la imagen definitiva, procurando no caer hasta donde sea posible, en complicaciones de tipo técnico o formal. Se deberá tomar en cuenta, su tamaño, su peso, su textura, el tipo de imágenes que contendrá y la técnica a emplear para su

producción; la cubierta, por ejemplo, es el contacto con el mundo exterior, primero será considerado como un objeto y luego, ya en sus manos, como un libro. Eso nos obliga a no desaprovechar todos aquellos elementos que tengan representatividad, peso o influencia en él. No solamente el aspecto del contenido es importante, sino asimismo, la cubierta, las guardas y las portadillas interiores participan de él para conformarlo como un todo.

El libro presenta una división estructural:

- 1.- Presentación de la obra.
- 2.- Cuerpo de la misma.
- 3.- Final del libro.²⁰

Dentro de la *presentación de la obra*, se inscriben las guardas, el frontispicio, la portada, el prólogo, el índice, etc. Después vendrá el *cuerpo de la obra*, a veces antecedido por una página que contiene el título; el contenido puede dividirse en capítulos, partes, etc. Por último, el *final del libro*, el cual contiene apéndices, índice, el colofón o la justificación de tiraje, entre otros.

Presentación de la obra. Primeramente la *cubierta*. De ésta dependerá que el lector, en primera instancia se vea seducido para abrir ese libro. Deberá contener algún indicio, no necesariamente el título, que lo oriente respecto a lo que va a ver. Después de la cubierta, son las *guardas* los elementos que prosiguen dentro de todo este conjunto de media que esperamos nos de la representatividad buscada. Desempeñan un papel psicológico,²¹ ya que si el lector se detiene a contemplarlas, se augura una atracción hacia él.

Antes de continuar, conviene mencionar, que esta división estructural del libro corresponde a la del libro ortodoxo, y que esta estructuración, no necesariamente se ajustará a las necesidades del libro de artista. Si es requisito que reúna las partes mínimas necesarias, sin que por ello se aleje del concepto

²⁰ Casanueva, 1990: 154

²¹ Casanueva, 1990: 63

de libro. Muchos libros, especialmente los de bolsillo, no consideran en su contenido elementos que por su carácter de divulgación y transporte provocaran que perdieran sentido y por consiguiente aumentarán sus costos. Libros así suelen contener portada mas no frontispicio, en ella no solamente consideran el título, el autor y el editor, sino también alguna viñeta alusiva, el traductor o incluso el lugar de edición. Por eso el libro de artista, no necesariamente contendrá agradecimientos, dedicatoria, introducción, preámbulo, índice o prólogo, ya que estos elementos generalmente participan de literatura de divulgación y no siempre funcionan dentro del medio artístico.

El *frontispicio* nos introduce a lo que el libro de artista propone temáticamente. Reviste la misma estructura que la de la cubierta, si es que contuvo alguna señal o signo. Contiene el título de la obra sin el nombre del autor o autores, con la misma tipografía que la de la portada en igual o menor tamaño. Además puede contener alguna imagen alusiva al contenido, imagen que quizás también contuvo la portada, sólo que en menor tamaño.

A continuación la *portada*. Como elemento constitutivo, la portada presenta los datos necesarios para informarnos, además del título de la obra, el nombre o nombres de los autores, la editorial, la fecha y lugar de edición. Asimismo, si se desea, puede contener una viñeta, grabado o filigrana, al igual que el frontispicio, aludiendo directamente al contenido de la obra.

Cuerpo de la obra. El cuerpo de la obra, es el portador del texto y las imágenes. Puesto que no siempre es literatura, no necesariamente será dividido en capítulos, a menos que el texto, ya sea poema o narración, así lo determine, en cuyo caso, será necesario insertar un índice inmediatamente después de la portada.

El texto tiene tanta importancia como las imágenes dentro del libro propositivo. Aquí deberán verificarse ciertas cualidades olvidadas por siglos. Primero: la de ser eminentemente visual, que si bien tiene connotaciones en cuanto a el proceso de abstracción que implica su desciframiento, no dejan de ser ante todo, un conjunto de signos que inciden en nuestra percepción.

Pensemos en los ideogramas chinos o japoneses, que para nosotros que no podemos descifrarlos, tienen una fuerte presencia dentro del campo visual que nos es presentado. Por eso, de acuerdo con el libro en particular y la extensión del texto, se debe calcular el tamaño más adecuado del mismo, en concordancia con la dimensión de la edición. Una tipografía que tome en cuenta la extensión de la línea de lectura, ya que su correcta elección, nos permitirá tener una lectura fluida. Recordemos la revolución visual que la Bauhaus provocó en este rubro, al analizar cuidadosamente las implicaciones que todos estos elementos sugieren al tratar el aspecto de la proporción, la disposición, equilibrio y armonía de los elementos dentro del campo visual que presenta la página impresa. La elección de la tipografía o de la caligrafía deberá evocar el contenido del texto y estar en concordancia con las imágenes. Desde luego evitar caer en barroquismos que impidan su comprensión o que requieran de desciframiento, a menos que esta sea la intención.

El método de impresión y el tipo de papel donde se imprimirá, son factores mutuamente correspondientes; la calidad de papel a emplearse determinará el tipo de técnica a utilizar. Es pertinente observar que del tiraje dependerá la técnica que se utilizará ya que ésta se verá reflejada en los costos. Puesto que se trata de un libro propositivo, no es necesario recurrir a métodos ortodoxos de impresión. Así por ejemplo, podremos recurrir tanto a la impresión mediante offset o quizá localizar alguna imprenta que aún emplee tipos móviles o acudir a alguna que utilice la linotipia, con el fin de tener una idea gráfica totalizadora. También se puede utilizar la serigrafía o incluso grabar el texto en las placas, para así tener un objeto totalmente grabado. Al igual que la mimeografía o la fotocopia, también será válido acoger técnicas modernas de impresión, como la impresión laser. Todo es válido mientras contribuya a reforzar el concepto. A veces el color de la tinta para imprimir el texto se varía del negro con el fin de acentuar el carácter del mismo, aunque en el diseño de libros en general, se establece que ópticamente la tinta negra es la más adecuada y que a veces se utiliza un color verde intenso casi negro.²²

Pero si tomamos en cuenta a la tipografía como comunicadora de una estructura visual, entonces de acuerdo con el color, será la expresión y la personalidad del libro en cuestión.

En el libro de artista, la imagen es el aspecto medular en cuanto a poética visual. Al tener connotaciones tan amplias, el artista tiene oportunidad de jugar con ella para poder transmitir la temática del libro. A diferencia del libro ortodoxo, su función aquí, no será la de ilustrar ningún texto ni de servir de adorno, sino que pudiendo ser grabados, dibujos, fotos, etc., es y tiene razón de ser en sí misma. Visualmente afirma en nosotros el concepto, la idea, que el artista intenta proyectarnos. El medio gráfico o técnico mediante el cual nos es presentada, debe provocar el efecto que haga que comprendamos la idea en cuestión. Deberá ser representativa por sí misma y funcionar estéticamente, sin que por fuerza nos remita al texto o que confirmemos en el texto su razón de ser.

Final del libro. Como ya habíamos mencionado, el libro de artista pocas veces contiene bibliografía, índices o apéndices, por lo que solamente consideramos al colofón al final de la obra. El *colofón* es la nota que viene al final de todo libro y que contiene la información concerniente al impresor o editor y la fecha en que se concluyó. Respecto al libro que nos ocupa, el colofón nos indicará además que clase de papel se utilizó para portar tanto imágenes como texto, la tipografía elegida, el número de ejemplares y el lugar donde se imprimió; en ocasiones se le llama justificación de tirada.

3.3 Acerca del desarrollo de la imprenta

Sin el papel, el desarrollo de la imprenta no hubiera sido posible. No fue sino hasta el siglo XII que se instala el primer molino de papel en Europa. Esto ocurre en Játiva, España; así este material sustituye definitivamente al pergamino. El papel ya era conocido en China mil años antes de llegar a Europa. Fueron los árabes quienes después de cinco siglos de monopolio lo introducen en la península Ibérica.

Así como en China ya se conocía el papel, se cree que poco después del año 1000 aparecen los tipos móviles.²³ Los tipos o caracteres son las letras utilizadas en la imprenta y que podían utilizarse muchas veces en la impresión de textos. Al principio fueron elaborados con barro cocido, luego con madera y finalmente metal, sin embargo, fue la madera el material más noble en la confección de los mismos e incluso hasta hoy día se siguen utilizando en ese país. Mucho antes que Gutenberg llevara a cabo su invento, ya se conocían los tipos móviles, tanto en Corea como en la India. Cada tipo suelto representa un signo gráfico, que al agruparse, entintarse e imprimirse sobre el papel, dejan manifiesto el mensaje a transmitir. Después a esos tipos se les daba otro ordenamiento, para posteriormente imprimir otro mensaje.

Los hechos revelan que el sistema de impresión designado como imprenta surgió de una manera completamente aislada de los ejemplos de oriente. Se tiene como fecha del invento el año 1440, aunque el primer impreso que se conoce de éste es posterior a 1456.²⁴ Johannes Gensfleisch Gutenberg, se cree nace en el año 1400 en Mainz, Alemania. Parece ser que recibió educación de orfebre o de grabador.²⁵ Para 1434, ya residía en Estrasburgo, en donde trabaja la xilografía. De hecho se admite plenamente que la xilografía es precursora de la imprenta, de ahí que a Gutenberg se le ocurriera la sustitución de la plancha de madera por tipos móviles. Un calígrafo, Peter Schöffer, diseñó los tipos y Johannes Fust participa como socio financiero.²⁶

La impresión mecánica de libros, buscaba reducir los costos en comparación con los de los manuscritos, ahorrar tiempo y llegar a mayor número de lectores. Sin embargo, los primeros no estaban al alcance de las clases inferiores que, en su mayoría, eran analfabetas.

Pero no solamente se genera un gran desarrollo en lo que al invento de

23 Kober, 1981: 6

24 Casanueva, 1990: 19

25 Dahl, 1991: 93

26 Casanueva, 1990: 20-21

la imprenta se refiere, sino que surgen nuevos modelos de tórculos, nuevas prensas mecánicas, rodillos, etc., después vendrá la impresión utilizando la fuerza del vapor y así continuará su evolución hasta nuestros días. En ese aspecto el crecimiento industrial proviene desde el siglo XVI; además no sólo la imprenta se ve constantemente mejorada, sino también las técnicas de estampación. Así, las primeras ediciones se ilustraban con grabados en madera, después se enriquecerán con el uso del grabado sobre cobre, luego vendría el grabado sobre acero -cuando el grabado en madera ha caído en desuso-. Posteriormente resurgirá la xilografía con Thomas Bewick a finales del siglo XVIII. El desarrollo de los métodos de representación de imágenes continúa con Aloys Senefelder quién a finales del siglo XVIII inventa la litografía.

La imprenta en México se estableció no antes del año 1539. Fue en este año cuando se firmó el contrato entre Juan Cronberger y Juan Pablos para el establecimiento e instalación de la primera imprenta con tipos móviles en la ciudad de México.²⁷ Aunque el "maestro imprimidor" Esteban Martín ya estaba avocindado en México desde 1534 siendo capaz este maestro de imprimir "...libros de iglesia, de letra grande o pequeña y aún de canto y que sabía también 'iluminar y hacer otras muchas cosas que convenían a la población y aumento de aquella tierra'.²⁸ no fue sino por gestiones personales de fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, a través del primer virrey de la

Confesionario

En la lengua Mexicana y Castellana:
Composto por el maestro Francisco Pedro y por el
maestro Esteban Martín impresor en Mexico
para Juan Pablos.



En Mexico
En casa de Esteban Martín impresor,
1539 p. 2800.

Fray Alonso de Molina, Confesionario
Mayor en lengua mexicana y castellana.
Antonio de Espinosa, impresor, 1569

27 Pompa y Pompa, 1988: 15

28 Pompa y Pompa, 1988: 14



Grabado mexicano al buril. Anónimo, 1803

Nueva España, Don Antonio de Mendoza, a la corona, quien envía la primera solicitud para instalar en la capital una imprenta y un molino de papel.

Aunque se considere que los primeros impresos quizá llevados a cabo mediante grabado en madera corresponden al periodo 1534-1539, se tiene conocimiento de que el primer siglo de la imprenta en México, aportó unas ciento ochenta obras; por supuesto, en su mayoría sobre

doctrina cristiana y teología, además de filosofía y lingüística. La instalación de la imprenta en México, promueve inmediatamente el surgimiento de las primeras manifestaciones de grabado. El uso de esas estampas dentro del libro, que al principio se realizaron sobre madera apareciendo hasta el fin de éste mismo siglo el grabado en lámina, tanto talla dulce como aguafuerte, quedó reducido dentro del libro exclusivamente a la decoración y a la ilustración.

3.4 La escritura y la tipografía y el libro

La tipografía al igual que el grabado, promueve asimismo la comunicación. Para que resulte un efectivo medio de comunicación tiene que ser claro, esto a diferencia de lo que la comunicación pictórica implica. El punto y la raya como primeras manifestaciones gráficas tuvieron como intención primigenia, la de ser medios de comunicación y de expresión. Después vendrían marcas, señales y sellos. Conforme fue complicándose el proceso de comunicación, fueron desenvolviéndose las distintas manifestaciones de los pueblos. De ahí que el alfabeto sea producto de las necesidades de comunicación del hombre.

Así las cosas, el uso de tipografía lo detectamos desde las escrituras cuneiformes, en los libros rúnicos, en los libros coptos, en los libros xilográficos, de horas, musicales, etc. Ahora bien, en el momento en que se conjuga la imagen con la tipografía, se convierte en medio artístico. Una de las principales características del manuscrito medieval es la miniatura. Las miniaturas eran pequeñas escenas pintadas en las páginas, que revelaban toda una concepción del mundo en concordancia con el texto que las contenía. Como ilustraciones autónomas más que ilustrar el texto, lo interpretaban. El principal color con el que se pintaban era el rojo, obtenido del cinabrio (sulfuro de mercurio), conocido como rojo cinabrio que en latín se designa *minium*, de ahí el apelativo de miniatura. Además del rojo, el oro se utilizaba para iluminar, por ello en algunos casos, aquellos libros que contienen imágenes así iluminadas (de *lumen*, luz), se les conoce como *libros de oro*.²⁹



Academia de Baysinghur, *El chacal Kalila visita a su amigo Dimna en prisión*. Acuarela sobre papel, 1430, Estambul

Por lo que toca a las capitulares, éstas empezaron a agrandarse y a ser decoradas especialmente para el inicio de la página, esto es, ganaron espacio. Algunas estaban pintadas con rojo y con figuras como peces y pájaros, propiciando la llamada ornamentación *merovingia*, característica del siglo VIII. El arte de la capitular, continúa incluso en los libros producidos en imprenta: el impresor deja en blanco los espacios destinados para ella, con el afán de continuar con la tradición del manuscrito, permitiendo que un iluminador la dibuje. E inclusive se manufacturan tipos móviles que servirán de iniciales -de mayor dimensión que los tipos del resto del texto-, los cuales se imprimían en rojo a diferencia del negro del texto. Y no solamente se deja

²⁹ Dahl, 1991: 59

*Dont il fu tant courrouche qua meueilles car
onques sarrazin ne lanout ainsi abuse.*



*Et oment le tor fouat fu esse contre le gre de le
peccur par dumer de vienne qui vengra la most*

Miniatura de las Crónicas de Carlomagno de David Auber

espacio para las iniciales, sino también para las orlas y las rúbricas*, que a veces se dibujaban o se grababan encerrando el texto.³⁰ También para acrecentar el carácter del libro, estas iniciales o algunas vietas, no se estampaban mediante xilografía, sino que eran grabados impresos con rojo y azul o con rojo solamente.

Puede pensarse que tal exceso decorativo devino en un galimatías visual. Todo lo contrario, se logra una afortunada armonía entre ambas manifestaciones convirtiéndose en objetos codiciables. Por ello, surgen las marcas de propiedad, como los ex-libris o leyendas en las primeras páginas de los libros. Incluso se creó una bula en el siglo XVI contra los que sustrajeran libros conventuales: la excomuni3n mayor. Esto condujo a la creaci3n de las marcas de fuego. Al igual que los hierros para marcar ganado, se labraban hierros para marcar libros. Estos sellos, no eran otra cosa que

³⁰ Dahl, 1991: 107

el monograma de la orden o del convento de donde provenían.³¹ Las marcas fabricadas con hierro o bronce, se aplicaban en los cantos de los libros y sólo podían eliminarse cortando completamente el canto de las páginas.



Marcas de fuego en libros de *San Cosme*, *Santiago Tlatelolco*, *San Sebastián de México* y un particular

Conforme se extendía en los monasterios el latín como lengua y la literatura latina como principal fuente de estudio, la escritura se desarrollaba. Esto es, la escritura desde el punto de vista de su devenir estilístico. Así por ejemplo, al principio fue la escritura *cursiva latina* la más usada en los monasterios, la cual apareció en los primeros siglos de nuestra era junto con las escrituras capital y uncial. La escritura cursiva usada corrientemente en la Roma antigua, solamente empleaba minúsculas.³² Después para la época de Carlomagno, vendrá la escritura *carolina*,³³ que se compone de minúsculas exclusivamente con trazos en forma de bastón. Para los siglos XII y XIII se transforma la tipografía, se hace angulosa, llegando finalmente a ser lo que ahora conocemos como escritura gótica,

31 Pérez, 1985: 71-74

32 Dahl, 1991: 54

33 Dahl, 1991: 63

comenzada a utilizar en 1524; se le conoce también como *Fraktur* (del latín *fractum* roto, vástago de los incunables). Aquí las letras se compactaban a tal grado que en ocasiones dos letras se fundían. Esta letra será la predecesora de la letra gótica aún usada en la primera mitad del presente siglo en Alemania.

A partir del establecimiento de la imprenta con tipos móviles, el arte de la tipografía ya no se detendrá. Así por ejemplo, el impresor italiano Aldo Manuzio, desarrolla un tipo de letra: la cursiva. Además emplea un estilo *arcaizante*³⁴ en las capitulares, en las cabeceras y en las orlas con las que decora sus libros y que están en correlación con el texto. El fue uno de los primeros en imprimir en sus obras un sello de editor. Por ello se le conoce como *periodo aldino*^{*}, porque desarrolló un estilo eminentemente personal.

El tipo Teuerdank, llamado así por la obra **Teuerdank** promovida por el emperador Maximiliano I, es una especie de precedente del gótico. Los caracteres empleados en este libro, se caracterizan por las ondulaciones sugeridas por las rúbricas y entrelazados de las actas de la cancillería imperial.³⁵ Todos estos ejemplos, ahora los consideramos como obras ilustradas con textos más que textos ilustrados. Otros ejemplos del desarrollo de la tipografía, los tenemos en la obra del grabador Claude Garamond. Este impresor labró caracteres hebraicos y griegos para el editor Tory, su maestro. Además talló una letra romana llamada *typi regii*, la cual se considera como una de las mejor proporcionadas que se hayan diseñado.³⁶ Actualmente es conocida simplemente como Garamond. Después vinieron otros impresores que diseñaron otros caracteres y que continuaron con la tradición evolutiva de la tipografía, como por ejemplo, los impresores Didot en París, con sus caracteres romanos clasisistas;³⁷ asimismo trascendieron los tipógrafos John Baskerville y William Caslon cuyas tipografías conocemos y utilizamos hasta la fecha. El hecho de crear nuevos tipos de letra no es sino con el propósito de incitar otros modos de lectura. Esto es, abrir el campo a diversas

34 Dahl, 1991: 124

35 Dahl, 1991: 136

36 Dahl, 1991: 151

37 Dahl, 1991: 208-209

posibilidades del espacio visual. El **Corán** utiliza la tipografía no solamente para vocalizarse, sino para recitarse, trasciende el libro y pasa a decorar los edificios cobrando entonces valor plástico; mientras que en occidente, la escritura solamente es un medio de transmisión de ideas. Un sistema que sólo abstrae el sentido de los objetos; que, en principio, es representación figurativa de el mundo. Ese sentido plástico, ese visualizar la tipografía, llevó por ejemplo, a Lewis Carroll a dibujar con letras algunas escenas de **Alicia en el país de las maravillas** en 1865. O al poeta Marinetti construir poemas aprovechando el valor plástico de la palabra, tal como Guillaume Apollinaire en sus *calligrammes*, dibujaba con las palabras de sus poemas el objeto al que aludía.³⁸

Mallarmé pugna por un libro en que la tipografía logre una significación ideacional, analítica y expresiva,³⁹ recurriendo a la relación establecida por la movilidad de la letra en su espacialidad. Es dejarle la iniciativa a las palabras, el impacto que éstas pueden generar al ponerlas en movimiento. No es considerar a cada palabra aislada, sino que ellas entre sí obedezcan a "...reflejos mutuos como lo hace una llama al caer sobre piedras preciosas."⁴⁰

38 Diaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 128-129

39 Bloch en Lyons, 1987: 133

40 Stéphane Mallarmé, citado en Kahler, 1993: 84

38

occasions which the Queen had ordered.

They very soon came upon a Gryphon, which lay fast asleep in the sun: (if you don't know what a Gryphon is, look at the picture.)

"Awake, I beg!"

"I'll be gone,

and take the

sun with me,

so that you

may be able to

see the North

Star, and to

hear the history

I want to book and see,

after some exercises

I ordered," and she walked off

leaving Alice with the Gryphon. Alice did not

quite like the look of the creature, but as to

what she thought it good to say, she was so

glad to get away from the Queen, that she

did not say a word.

The Gryphon sat up and washed its

eyes; then it washed the Queen's face

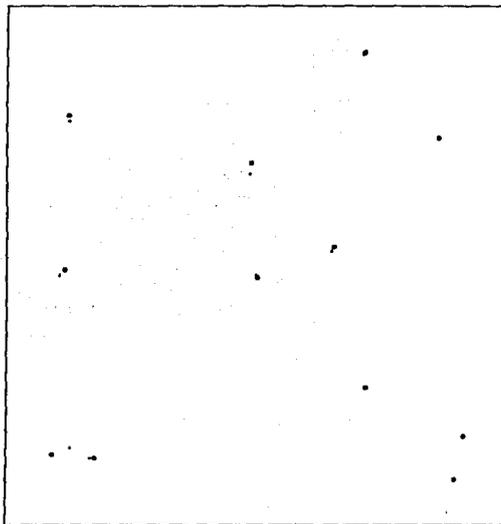
out of sight; then it sneezed. "What fun!"

said the Gryphon, half to itself, half to Alice.

"What is the fun?" said Alice.



Página del manuscrito original de *Las Aventuras de Alicia bajo tierra* de Lewis Carroll, 1865



Dieter Roth. *Caligrama sin título*, 1960

En *Coup de dés* Mallarmé llega al extremo del *juego*, con su idea metafísica de que la casualidad es el origen de todas las cosas. Los espacios vacíos entre las palabras son las pausas que indican determinada acentuación de pasajes específicos, como una forma musical. Claro que al llevar la palabra, hasta la disolución de su forma lingüística, lo que se tiene es un rompimiento de la coherencia sintáctica y racional que hay en todo escrito. Tal fragmentación logra interrumpir el proceso de comunicación lingüística. Ejemplos de ésto los tenemos en los caligramas de Dieter Roth. Desde ese punto de vista sólo se aprovecha el aspecto plástico de la letra y se convierte en un arte alejado del libro.

CAPITULO 4

EL LIBRO DE ARTISTA



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

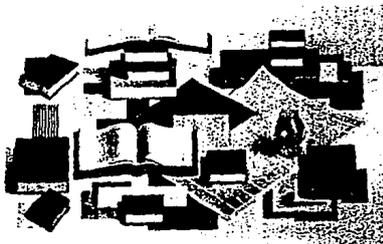
*Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete
mágico en el que hay muchos espíritus hechizados.
Despiertan cuando los llamamos; mientras no
abrimos un libro, ese libro, literalmente, geométrica-
mente, es un volumen, una cosa entre las cosas.
Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector,
ocurre el hecho estético. Y aún para el mismo lector
el mismo libro cambia,...*

Jorge Luis Borges
Siete Noches

4.1 Fisiología del libro

El *libro* como entidad física reviste características singulares. Desde el momento que lo tenemos en las manos comienza la experiencia: su peso, la calidad del papel que lo conforma, su encuadernación, la imagen o la textura y el tamaño de sus tapas, de sus páginas, el orden dictado por la paginación, las imágenes que contiene, las viñetas que adornan sus páginas, los capítulos del texto, la información que éste nos proporciona, las referencias, en fin, todas aquellas características inherentes a él.

Entonces dirigidos hacia una definición, se debe partir del hecho de que los libros tienen contenido y forma física. En el aspecto físico, los libros son un conjunto de materiales como papel, papel amate o vitela que han sido impresos con determinada tipografía o manuscritos, decorados, de determinado formato e incluso ilustrados. Este conjunto de materiales son cosidos o pegados y encuadernados para así formar un volumen. El contenido está íntimamente ligado con un propósito: el de comunicar, comunicar mediante la escritura o transmisión de ideas que emplee algún sistema de símbolos visuales.¹



La relación establecida entre el usuario y el libro, le confieren a éste singularidad; en el sentido de entidad, de *objeto*. Para Davids y Petrillo el libro es un objeto totémico que requiere de "...una íntima relación personal para desentrañar sus misterios y revelar sus placeres."² Como medio de comunicación, el libro de artista al igual que el libro convencional, también cumple con las características básicas como son: el ser un emisor, el contener un mensaje, con un código peculiar ya sea mediante el uso de imágenes o

¹ La *New Encyclopædia Britannica* consigna que un libro es "...un mensaje escrito (o impreso) de longitud considerable, hecho para la circulación pública y grabado sobre materiales que sean lo suficientemente ligeros y durables para conseguir una portabilidad relativamente sencilla. Su propósito primario es anunciar, exponer, preservar y transmitir conocimiento e información entre la gente, basándose en características tanto de portabilidad como de permanencia." *The New Encyclopædia Britannica*, 1988: vol. 2

² Davids y Petrillo en Lyons, 1987: 164

palabras, dentro de cierto contexto y de ser recibido por un receptor que es el lector.

Mucho se habla de que no se efectúa satisfactoriamente la comunicación, de que no existe retroalimentación. Sin embargo, la retroalimentación se confirma al surgir de manera espontánea la recurrencia de su uso, el generar pensamientos y el placer que sus imágenes nos proporcionan.

Un libro es un medio de comunicación, es un objeto individual; es relativamente barato de hacer y distribuir. En general es fácilmente transportable y de guardar; su contenido es accesible y puede ser disfrutado durante el tiempo que uno desee.³ Puede uno avanzar tan rápido como se quiera en la lectura, detenerse, deleitarse con la ilustración; puede uno volver las páginas, en fin, es un objeto sensible.

4.1.1 El libro en la sociedad

Puede considerarse al libro como infinitamente reproducible; entonces, puesto a disposición de una gran cantidad de población, puede ser motivo de fermento intelectual, es decir, el libro no es otra cosa que el reflejo de la sociedad en que se desarrolla. El libro durante mucho tiempo ha sido privilegio de una minoría, al igual que cualquier objeto sea éste artístico o no. Es posible hacer un libro único como un manuscrito o una libreta de apuntes o incluso una edición numerada y firmada. Sin embargo, ninguno de estos, en realidad, llega a una mayoría.

Un libro de artista o libro objeto también reúne esas características, sólo que no siempre reclama de los materiales que lo conforman, una secuencialidad ortodoxa, ni tiene ilustraciones comunes, ni es solamente un objeto visual. En él pueden emplearse aquellos materiales que por su naturaleza plástica pueden ser medio de expresión del artista en el desarrollo de sus conceptos.

³ Kostelanetz en Lyons, 1987: 27

En muchos casos ni siquiera tienen apariencia de libros o su almacenaje resulta difícil. Ya no es un libro, es más *objeto artístico*.

Existen tres características básicas del libro: la cubierta, la cual además de proteger las páginas nos proporciona ciertos indicios de su contenido; las páginas; las cuales determinan el contenido y, por último, la estructura de orden o de ilación. Estas características se ajustan tanto al libro común como al libro de artista. Este, además de reunir tales aspectos, tendrá algún rasgo que lo distinga: su embalaje, sellos, cordones, etc.; tendrá algún doblez o una tipografía atípica.⁴



Victoria García Jolly, *Vida y Milagros*, 1987

El libro de artista no es un libro que trate sobre arte, más bien busca ser arte por sí mismo.⁵ Antes que nada debe cumplir con las premisas que fundamentan al libro, y la de ser por lo menos en apariencia, como un libro común y corriente. Por ello en un libro así, no importa tanto el papel que lo conforma o el embalaje que lo protege, sino el de haber sido concebido y llevado a cabo por un artista y cuyo contenido implique alguna propuesta formal. "En el libro artístico se utilizan todos los materiales, herramientas y medios requeridos para la formulación de las ideas o inquietudes del artista en una visualidad total, sin apego tan sólo a los recursos del papel, la impresión y la encuadernación tradicionales."⁶

Por muchos años, a esta nueva concepción del libro se le consideró como un *underground establishment*,⁷ hasta que hacen su aparición en grandes cantidades en Nueva York, París, Milán, etc.; incluso en el sistema

4 Renán, 1988: 14

5 Miranda en Aceves, 1984: 6

6 Miranda en Aceves, 1984: 8

7 Morgana en Lyons, 1987: 208-209

de galerías, se les acogió gracias a su gran potencial alternativo. Los libros de artista funcionan como una exploración de una idea estructural para que emane de él un significado esencial. Robert Morgan establece dos tipos de sistemas en los cuales se apoyan los conceptos del artista para la elaboración de libros: los sistemas narrativos y los sistemas concretos.⁸

Los sistemas concretos son los que tienden a una serialidad y una lógica abstracta. En este sistema no se relata una historia sino que se presenta una interrelación de elementos dentro de un diseño formal. "Los sistemas concretos son sobre hechos literales y requieren linealidad."⁹ En cambio los sistemas narrativos se utilizan en relación con el tema, el cual puede ser literario, visual o ambos. Generalmente se desenvuelven secuencialmente aunque no necesariamente en un orden lógico, su objetivo es el de presentar ficciones literarias. Además, puesto que estos no requieren linealidad, llevan implícitos otros niveles de significado detrás de lo que presentan.



Wassily Kandinsky, El Jinete Azul.
Grabado en madera, 1911-1912

4.2 Antecedentes artísticos del libro de artista

Los antecedentes del libro de artista como ahora lo concebimos parecen ser producto de la relación entre poetas y pintores *avant-garde* en Europa y posteriormente en Nueva York.¹⁰ Esta alternativa -por lo que a la formalización del libro se refiere-, está íntimamente relacionada con las publicaciones como **Der Blaue Reiter**, editada a partir de 1912 por Wassily Kandinsky y Franz Marc; o el

⁸ Morgan en Lyons, 1987: 211

⁹ Morgan en Lyons, 1987: 211

¹⁰ Lippard en Lyons, 1987: 45-46

Dictionnaire Abrégé du Surréalisme editado en 1938 por André Breton y Paul Éluard, o los **Sept manifestes dada** por Tristan Tzara en 1924.¹¹ Estos a su vez, abrevaron en la rica tradición de la ilustración del libro francés de los siglos XVIII y XIX, aunque únicamente en este último se le percibe como una entidad formal y analítica,¹² en las que sus propiedades de escala y diseño son inseparables del contenido. En nuestros días el grabado en madera ha alcanzado gran auge en Bélgica teniendo como ejemplo a Frans Masereel o los libros infantiles rusos con ilustraciones de Wladimir Lebedew y Konstantin W. Kusnezow.¹³

Al principio de los sesentas, los artistas se desentienden del comercio literario para hacer libros que respondieran a una concepción diferente, no como carpetas, portafolios o catálogos. Esta posición contestataria proviene del repudio hacia la lírica surrealista o la herencia romántica y se convirtieron en anti-literatura o mejor dicho anti-arte. Como resultado se tuvo una enriquecedora etapa que ejemplifica el espíritu de la época por lo que respecta a experimentación y rebelión que la caracterizaron.¹⁴ En ese aspecto cuando se aborda lo relativo a esta diferente forma de arte, los críticos o los artistas enfocan su criterio hacia el aspecto concerniente con la función del libro; pero libro como objeto o como espacio alternativo provocando así, que los artistas lo aborden como forma de experimentación para poder llegar así a un mayor público.



Egon Schiele *Exposition de la Secession* (Cartel). Litografía 1918

11 Bloch en Lyons, 1987: 137-139

12 Bloch en Lyons, 1987: 133

13 Dahl, 1991: 269

14 Rice en Lyons, 1987: 59

LA PALOMA APURULADA Y EL SURTIDOR



Apollinaire, *La Paloma apurulada y el surtidor*,
caligrama

Tablada, Apollinaire, Mallarmé, de alguna manera influyen en las propuestas de libro de artista. Fue este último quien insistió en la comprensión y análisis del formato. Él demandaba un volumen considerado y diseñado de forma precisa en el que todo fuera a ser vacilación, disposición de partes, sus reemplazos y sus relaciones, "en el que la tipografía y aún las cubiertas de las páginas alcancen un significado ideacional, analítico y expresivo."¹⁵ La cuestión era abandonar esa unidad artificial que provocan los estándares del diseño del libro. Es aquí donde podemos detectar que en el diseño del libro se tenían hondas preocupaciones.

Recordemos por ejemplo el caso de Apollinaire, quien buscaba crear imágenes con las palabras en sus caligramas -*calligrammes*-, imágenes que remitían o que tenían una relación directa con el tema a tratarse, transformando al poema en verdaderas pictografías literales. Casi al mismo tiempo que Apollinaire, José Juan Tablada en México, trabaja en sus poemas ideográficos. Tablada fue influido en Japón por el sentido estético de la interpretación plástica. En sus caligramas intenta darle valor a la imagen tanto como al poder de concentración de la palabra.



José Juan Tablada. Caligrama

A través de la historia encontramos testimonios de las diversas manifestaciones, por lo que al libro se refiere, que nos dejan ver lo que ha sido la evolución de éste. El primer código de señales proviene de necesidades biológicas; el segundo, será la aparición de la palabra que es síntoma de una compleja serie de códigos intelectuales. De esta escritura del pensamiento se va hacia la escritura de esos sonidos, tomándose un signo o código para cada una de las voces, deviniendo posteriormente en la escritura silábica y luego la escritura alfabética.¹⁶ En lo relativo a las imágenes, éstas aparecerán primero como necesidad natural, después como una necesidad intelectual; tal es el caso de los manuscritos de la antigüedad, que desde la época helenística, aludían principalmente a las ciencias naturales. Aunque el papiro no era muy adecuado para la iluminación, si fue ilustrado, como es el caso de los papiros egipcios. Será el pergamino el medio más adecuado para estos fines. Es entonces cuando comienza el arte de la ilustración del libro, el cual tuvo un incesante desarrollo durante la Edad Media.¹⁷

NOMEN HERBAE ASPARAGI
AGRESTIS.



Xilografía de *Asparagus agrestis* del
herbario del Pseudo-Apuleius,
ca. 1483

Fue en esos siglos oscuros, cuando muchas personas dirigieron su pensamiento a los problemas sociales, agrícolas y mecánicos, ya que habiendo suficiente tiempo, era menester dedicarse a los refinamientos del arte, la literatura o la filosofía.¹⁸ Es cuando de un fuerte imperativo comercial y religioso, por la revolución de pensamiento, de ser obra única, la cual involucraba la habilidad del escribano, el tipo de material, la virtuosidad del iluminador, la maestría del artesano, se convierte en obra múltiple y a partir de aquí en masiva.

16 Casanueva, 1990: 14

17 Dahl, 1991: 58

18 Ivins, 1973: 16

Svend Dahl nos habla de los *evangelitarios*, los cuales eran ilustrados con imágenes de Cristo rodeado por los cuatro animales del Apocalipsis y por los cuatro evangelistas. Pero no solamente en el aspecto ilustrativo se decoraban los libros, sino que también las iniciales o capitulares serán una de las principales fuentes como pretexto para la ornamentación de las páginas. Desde tiempos del Imperio Romano, se les había conferido a las iniciales una mayor dimensión y desde entonces un valor especial.¹⁹

Posteriormente para los siglos XI y XII, surgirá el libro bizantino, el cual propondrá un estilo diferente en lo referente al arte del libro. Su principal característica es la del uso del oro para su ornamentación, además del púrpura y otros colores oscuros. Es este tipo de libro, el que influirá fuertemente al arte del libro de occidente. Uno de esos libros es el famoso **Codex argenteus**, cuya principal característica es la de estar decorado con oro y principalmente, plata, de ahí su nombre.

Pero no sólo las precisas reproducciones mecánicas de imágenes, fueron el principal factor de el nacimiento del mundo moderno,²⁰ sino que los aspectos formales involucrados en los libros manuscritos, fueron realmente la semilla generadora. A pesar de lo anterior, durante el periodo de los incunables, esos nuevos productos de la mecánica, no fueron recibidos con gran entusiasmo. Por ello la concepción de que se parte para su elaboración, fue la de parecerse lo más posible a los manuscritos. De ahí la gran importancia artística de esos primeros impresos, ya que se apoyaban en la tradición de los escritos medievales. Los impresores imitaban exactamente la confección de la página, manufacturaban los tipos y hasta imprimían las capitulares en otro color. Incluso cuando se daba el caso en que no podían igualar los manuscritos, se apoyaban en los viejos métodos, como el de recurrir a iluminadores para su acabado. Así las cosas, podemos decir ahora que aunque esos libros seguían el ejemplo de los manuscritos, el producto obtenido en nada desmerece en belleza ni en refinamiento respecto de aquellos. Ocurre

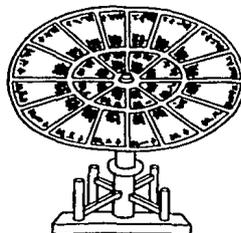
19 Dahl, 1991: 58-59

20 Davids y Petrillo en Lyons, 1987: 149

entonces la aparición de ese artesano que provocará el desarrollo del arte del grabado, del libro y de la imprenta. Este *artesano visual*,²¹ contorneará líneas en la madera y más tarde, de manera más compleja, en placas de metal para después ser impresos sobre papel.

Por otro lado, los persas ocupan un lugar destacado en el arte del libro, ya que influyeron en lo relativo al arte de la caligrafía. Será precisamente en el siglo XV,²² cuando el arte de la miniatura persa alcance su mayor esplendor. Esta característica se puede apreciar en la estilización de las flores, las hojas ornamentales y principalmente, los característicos arabescos del Islam.

Es en China donde fue inventado el sistema de producir múltiples ejemplares de un libro por medio de impresión. Primero se tienen ejemplos de impresos del siglo II, pero impresos a partir de matrices de piedra en la que se tenían tallados los signos.²³ Después vendrá la tarea de incidir sobre madera los signos en relieve para así poder imprimir el número que se quisiera de copias. La impresión en madera más antigua que se conoce de China y que se asemeje a un libro data del año 868 d.C. No hay pruebas de la existencia de alguna relación entre la impresión china y la europea. La plancha europea más antigua que se conoce, se talló para la impresión de telas. Cuando se generaliza el uso del papel comenzará el auge de la impresión xilográfica*.



Mesa giratoria ideada por Pi-Sheng para clasificar tipos móviles, inventada en 1045 y descrita en 1314 por el escritor Wang-Cheng

Los primeros impresos que se conocen son los llamados *hojas sueltas* que contenían representaciones de santos o calendarios, en ocasiones con

21 Davids y Petrillo en Lyons, 1987: 150

22 Dahl, 1991: 120

23 Dahl, 1991: 90

algún texto manuscrito bajo la imagen.²⁴ Los primeros libros xilográficos surgen aproximadamente en 1430 en Holanda y Alemania, se han conservado muy pocos; las impresiones que contenían comúnmente eran coloreadas a mano, tuvieron gran difusión entre el pueblo, ya que por lo general, contenían literatura popular. Asimismo libros de vaticinios, astronómicos o profanos, recordemos el desdén que estos primeros libros merecieron -producto de la mecánica-, de ahí la principal fuente consumidora de estos. No obstante, el clero los utilizaba con fines de enseñanza y edificación, como la **Biblia de los pobres** -*Biblia pauperum*-, el *Ars moriendi* -**El arte del bien morir**- o el *Speculum humanæ salvationis* -**Espejo de la redención del hombre**-, que eran volúmenes modestos y pequeños.

Muy pronto los libros comenzaron a alejarse del paradigma de los manuscritos y las ilustraciones impresas ya eran concebidas como tal sin considerar el que fuesen coloreadas posteriormente. Las ilustraciones de los libros xilográficos eran grabadas al mismo tiempo que el texto; después éstas se incorporaron a las páginas impresas con tipos sueltos para que de esta forma se imprimiese el texto y la imagen en la misma página de un solo golpe.²⁵

Fue Albrecht Pfister el primer impresor que empleó el grabado en madera en los libros. Parece ser que este artista antes que impresor fue iluminador de estampas de santos, naipes y otros impresos, por lo que conocía este tipo de artesanía a la perfección. Pfister publicó el libro más antiguo impreso en alemán que se conoce en 1461, fue el **Edelstein** de Ulrich Buner. Svend Dahl estima que sus imágenes no buscaban algún efecto decorativo,²⁶ sino que las considera auténticas ilustraciones tendientes a explicar el texto. Günther Zainer fue el primero que generalizó el uso de las capitulares grabadas en madera para la decoración de las páginas. Pero aún así, aunque se trata de grandes ejemplos de libros xilográficos, no por ello olvidaremos los ejemplos más modestos como los *libros de horas* franceses o los devocionarios alemanes: los *Seelengärtlein*, los misales, los libros de coro, los psalterios o los impresos litúrgicos.

²⁴ Dahl, 1991: 91

²⁵ Dahl, 1991: 103

²⁶ Dahl, 1991: 104

El primer libro ilustrado con grabados en cobre fue publicado en Florencia en 1477;²⁷ aunque, no obstante, en el siglo XVI fue utilizada esta técnica en pocas ocasiones. Al principio, el grabado en metal encontró cierta oposición. Algunas de las causas de tal rechazo estaban justificadas: primordialmente, el tipo de papel empleado, el cual no reunía los requerimientos necesarios para este tipo de técnica; segundo, el apenas incipiente desarrollo tecnológico, por lo que a tórculos se refiere y en tercer lugar, la circunstancia quizá más importante: que no se prestaba para ser impreso al mismo tiempo que el resto de la composición. Recordemos que la composición tipográfica, ya sean tipos de madera o metal, determinan los signos por el relieve. Así pues, el grabado en madera, era tallado para que se imprimieran las partes intactas, las cuales sobresalían del plano; mientras que en el grabado en metal, el dibujo o las formas a imprimirse se obtenían por tallado en hueco; por ello no se podía estampar al mismo tiempo que el texto. El ilustrador belga de origen francés Plantino, ilustra con grabados en madera, siendo de los primeros en introducir el grabado en cobre.

Por lo que concierne a la ornamentación, en el siglo XV y principios del XVI, los motivos clásicos como hojas de vid, columnas, angelitos, etc., eran la principal fuente de recurrencia. Después hacia finales del XVI, aparecerán los arabescos en las viñetas y cabeceras.²⁸



Leonora González, viñetas para la plaquette *Danza y Divertimento con Huapango y Fauna muy diversa*, 1988

27 Dahl, 1991: 161

28 Dahl, 1991: 158

Por otra parte, la encuadernación pretendía expresar el contenido del libro. Se buscó entonces que las tapas y el lomo del libro también estuviesen decoradas. Primero se emplearon hierros candentes (*fers azurés*) para su decoración, los cuales funcionaban muy bien ya que el material sobre el que grababa era piel animal. Recordemos el ya mencionado caso de Grolier, quien genera todo un estilo en el arte de la encuadernación; éste, y en un principio junto con Aldo Manuzio, se dedicó a realizar encuadernaciones de lujo. En ellas predomina el dorado, las figuras geométricas o entrelazados, cintas con dos filetes paralelos adornados con florones de oro o arabescos a lo largo de toda la cubierta enmarcando el título del libro. Las encuadernaciones Grolier, independientemente del contenido del libro, son actualmente muy apreciadas.²⁹

La litografía fue también utilizada no solamente como un medio de reproducir un dibujo y tener obras únicas, sino también en forma de ediciones; así lo hicieron Goya y Delacroix.³⁰ A diferencia del grabado o la xilografía del siglo anterior, la litografía pudo volver a ser reflejo de la personalidad del autor. En el caso del artista de nuestro siglo, además del grabado en madera y el aguafuerte, la litografía ha sido utilizada dentro de la edición de libros, tal como lo hicieron Picasso, Ernst o Tápies. En Inglaterra, Lucien Pissarro manufactura libros con grabados en madera producidos en piedra litográfica e iluminados.³¹

4.2.1 Fuentes artísticas para el libro de artista

La elaboración del libro comenzó cuando el hombre descubrió una materia dúctil sobre la cual podía colocar sus signos e imágenes con el fin de poder expresar sus ideas. El papiro, el pergamino o la vitela, fueron los primeros materiales que antecedieron al papel. Cuando en Europa se establecieron

29 Dahl, 1991: 131-132

30 Ivins, 1975: 229

31 Dahl, 1991: 269

molinos de papel, el suministro de éste se volvió imprescindible para los monasterios e iglesias y más tarde para el estado. El libro es la herencia intelectual del hombre,³² "...es,... la concatenación de pensamientos organizados y unidos bajo un esquema surgido de la propia razón, un discurso metódico que obedece a un plan preconcebido y el cual encierra un mensaje destinado a los lectores."³³



Página de *Parallèlement*, de Verlaine, con ilustraciones de Pierre Bonnard, Editorial Volland, 1900

Elaborar un libro requiere tiempo. Por ejemplo, los escribanos en los monasterios procuraron dotar a sus libros de formas bellas: pintaban miniaturas, diseñaban capitulares, dibujaban orlas, todo con el fin de enriquecer el contenido del mismo. Establecen una relación que fuera mucho más directa, mucho más clara y mucho más objetiva que el texto solo, no hay que olvidar las miniaturas persas, los papiros egipcios o los códices mexicanos.

32 De la Torre, 1987: 67

33 De la Torre, 1987: 73

Cuando la imprenta se creó a mediados del siglo XV, aquellos que la emplearon no sólo tuvieron la intención de imprimir textos y ya, sino que desde un principio, se buscó hacerlo artísticamente; así por ejemplo, es de admirarse el gusto en la creación de caracteres. Por ello, el libro reviste un propósito multilateral: el de ser un objeto para el comercio, un objeto de testimonio, en fin, pero principalmente para nuestro caso, un objeto artístico;³⁴ no es casualidad que en el siglo XVI fuera muy corriente el que los impresores encuadernaran sus libros. A finales del siglo XV se comenzó en Holanda con esta tarea, pero no sólo con el fin de poder contener sus páginas y protegerlas, sino también lograr, a través de las tapas, que el libro cobrase relevancia. Así por ejemplo, toda la tapa se grababa en una plancha de metal y con una prensa de troquel se imprimía de un solo golpe, o como se hacía anteriormente, estampados con hierros pequeños, quedando así completamente decorada, lográndose bellos ejemplos de gofrados* en la encuadernación.

Si nos remitimos a lo que en sí son las páginas de un libro, veremos que la página impresa es un *espacio visual*.³⁵ En el Medievo, los amanuenses daban tanto valor al texto como a la ilustración; el texto y la imagen impresos corroboran la calidad visual de ese espacio. Ese texto y esa imagen informan y el lector decodifica el mensaje. Es prudente mencionar que aunque la imagen es mucho más fácilmente decodificable que un alfabeto, no por ello el texto tiene -o tuvo- menor importancia, sino que ahora se busca que en los libros de artista se equiparen y se les valore en igual escala. En las artes gráficas, el grabado cobró tanta fuerza que su uso dentro del libro obtuvo otra connotación.

Desde sus inicios el libro se enriquece artísticamente, en cada época y en cada región se percibe la sensibilidad artística de sus autores. Así por ejemplo, tenemos que Alberto Durero, Hans Holbein, Boticelli o Rembrandt van Ryjn, entregan a los impresores preciosas ilustraciones que dan testimo-

34 Casanueva, 1990: 132-133

35 Aceves, 1984: 5

nio de su talento, obligando a que el contenido del libro adquiriera una muy distinta dimensión al aportársele varios medios de expresión.

Con esa concepción, la ilustración interior del libro empieza a desarrollarse. Primero con el grabado en madera, luego le sucede el aguafuerte, con el cual se obtienen reproducciones con trazos mucho más finos y matizados que los de la xilografía. Cuando surge el aguafuerte, las páginas de los libros se llenan de *frontispicios* y orlas en las portadas,³⁶ con verdaderas *ilustraciones* de figuras o paisajes. Por ello al agregársele grabados de retratos, mapas, vistas de ciudades o animales, el libro se convierte en una suma de letras e imágenes mutuamente correspondientes.

El arte del libro dio lugar a que en Francia como en Inglaterra, la corte y la nobleza se interesasen en los libros artísticos, surgiendo una verdadera bibliofilia; de hecho, Enrique VII y Enrique VIII, Eduardo VI o la reina Isabel coleccionaron libros,³⁷ gustaban de las encuadernaciones en terciopelo o seda, decorados con bordados de oro, plata o seda y aun con perlas. Si bien estos ejemplos corresponden a los extremos en el arte del libro y de la encuadernación, no menos significativo es el hecho manifiesto, de considerar al libro no solamente como un objeto para leerse sino también para valorarse artísticamente.

El pretender hacer ahora un manuscrito iluminado a la manera de los de la Edad Media, con orlas, capitulares y miniaturas, o con tipografía, xilografías o grabados al estilo de los primeros incunables podría parecer retrógrada o arcaico. Lo importante es valorar esos elementos que tanta importancia han dado al libro en su concepción original, analizar sus posibilidades, tanto visuales como expresivas y reinterpretarlas para así proponer nuevas propuestas surgidas del eclecticismo y poder ser partícipes del placer que implica la elaboración de un libro.

³⁶ Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 58-61

³⁷ Dahl, 1991: 154



*rimero fue lo q
de la piedra, a su fr*

Capitular P del libro De Fossil

Para todos resulta evidente en lo concerniente al arte y a la industria del libro, lo avasalladora que ha sido la técnica en esta actividad. No obstante, hay que retomar el aspecto de la artesanía del libro, estimar lo que de bueno pueda aportarnos la técnica actual, aprovecharla, reformularla, para finalmente tener como resultado un producto nuevo, y por lo tanto, un concepto nuevo. Pongamos por caso

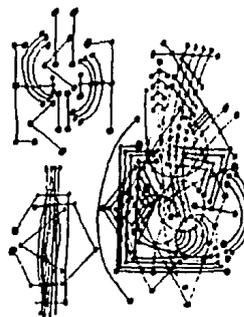
el de recurrir a procesos como el huecograbado, que resiste grandes tiradas y a la serigrafía para imprimir el texto, ya que pretender hacer tipos móviles si implicaría un retroceso en cuanto a que esto involucra muchísimas horas para su desarrollo. En ese sentido, incluso el offset puede emplearse para acelerar el proceso de elaboración del libro complementado con capitulares o viñetas originales y encuadernándolo de tal manera que refleje cabalmente que se trata de un producto de nuestra época.

Una buena cantidad de artistas de muy distintos países, practican el grabado en madera, el grabado en hueco o la litografía para la ilustración de libros, no en el sentido que Thomas Bewick le asignó en el siglo XVII, sino en un sentido completamente personal, como ocurrió con las ilustraciones de los primeros incunables.³⁸ A diferencia de un libro que se ha tirado mediante procesos fotomecánicos, en los cuales es tal la homogeneidad lograda que resulta difícil establecer diferencias; al emplear la litografía o el aguafuerte resulta muy complicado conseguir esa homogeneidad, de ahí que la elaboración de libros con estas técnicas redunde en un objeto más personalizado, característica que el artista debe aprovechar para sus fines. Entonces ese libro, individualmente considerado, tendrá carácter, en él podrá palparse claramente el efecto buscado por el artista.

38 Dahl, 1991: 262

En el caso de la tipografía, cuando se recurre a procesos mecánicos, ésta resultará en extremo homogénea, sin embargo, el artista romperá ese efecto frío que la tipografía así impresa refleja, al inyectarle a la letra estilo, esto es, al seleccionarla tipografía o una caligrafía, y no sólo eso, sino también la distribución que de ésta hará, e incluso el entintado, por más alejado que esté de convencionalismos. Pelletan a finales del siglo pasado,³⁹ se esforzó por que la tipografía de cada libro en especial, se acomodase al carácter del contenido, justo como en su momento Matisse, Picasso, Rodin o Georges Roualt consiguieron en los libros ilustrados por ellos. A estos artistas se les llamó *peintres-illustrateurs*, ya que además de pintores, también editaron libros con grabados, litografías o aguafuertes originales, proporcionándole así al libro personalidad, tan peculiar en esa época en Francia.

Existen evidencias de que el primer libro ilustrado con fotografías reales fue **The pencil of Nature**,⁴⁰ obra que publicó el propio Fox Talbot en 1844. Más que fotografías, eran calotipos montados sobre las páginas que conformaban al libro. Así a partir de éste, pronto más libros aparecieron utilizando fotografías, esto como síntoma de modernidad. La nueva visión provocó que artistas que en forma diletante se interesaban por la fotografía se avocaran con mayor profesionalismo a la utilización de ésta. Moholy-Nagy estimaba que el problema de forma para los libros fotográficos complica este concepto de fotografía como un segundo lenguaje de comunicación y que la unión



Pablo Picasso, Dibujo grabado en madera para
Le Chef d'Oeuvre Inconnu, de Balzac.
Editorial Vollard 1931

39 Dahl, 1991: 268

40 Ivins, 1975: 175



Henri Matisse, *Lettre*, Página 29 de *Lettres portugaises*. Litografía 1946

armoniosa de lenguaje verbal con lenguaje fotográfico conformara un único planteamiento expresivo.⁴¹

Sin embargo, a partir del momento en que la fotografía logra ser impresa mediante procesos fotomecánicos hasta llegar a las impresiones a color por medio de *lasser*, se vulgariza.⁴² Pero se vulgariza en el sentido de que pierde esa fascinación que proporcionaban las estampas ya que ahora fácilmente tienen acceso a ella las masas. Recordemos que los primeros libros impresos intentaban remedar los manuscritos; los grabados buscaban parecerse lo más posible a las

miniaturas, a las iniciales o a las orlas. Los grabados en madera, y después el grabado en cobre, decoraban los textos e incluso se imprimían en un solo color para posteriormente iluminarlos a la manera antigua; después vendrá el grabado en acero, el grabado en madera de pie y la litografía. Se buscó recuperar toda esa imaginaria a través de la estampa y suministrarle el carácter que en sus inicios tuvo el libro; la fotografía lo logró por un tiempo. Finalmente el darle a la imagen el justo valor que en un principio tuvo, el valor de obra y de sentido que el artista pretendió al realizarla, es la meta que ahora se plantea. El que ese objeto tenga al igual que los incunables o los manuscritos valor artístico.

41 Sweetman en Lyons, 1987: 189-190

42 Escarpit en Salvat Editores, 1973: 104

4.3 El libro ortodoxo y el libro de artista

¿Qué es un *libro de artista*? Esta es la pregunta más importante de este trabajo. Encontrar el lenguaje adecuado para poder arribar al concepto y discutirlo. Es conveniente establecer primero la diferencia entre un libro de artista (*book art*) y un libro de arte* (*art book*); en virtud de que nos estamos refiriendo al hecho de que un artista confeccione un libro, muy diferente a que un artista o alguna X persona haga un libro sobre arte. En términos generales, un libro de arte será o estará integrado por una colección de reproducciones de algún artista -obra de un artista en forma de libro- o de alguna corriente artística integrada a lo que por comodidad es la Historia del Arte.

Por otra parte, el término *libro-arte** o libro de artista, deberá consignarse a aquellos que son obras de arte tanto como que son libros. De tal suerte que en este caso, el artista controlará no sólo el contenido de las páginas, sino el cómo estará diseñado y producido. Esto significa, que el artista estará directamente involucrado en los aspectos relativos al formato, papel, cubierta, encuadernación, técnicas de estampación, etc.; además de que en muchos casos el propio artista es el editor e inclusive el distribuidor de sus obras. Por todo ello, los libros de artista debido a sus peculiaridades, deberán considerarse aparte, a diferencia de los libros de escritores."

Desde luego que podemos tropezar con designaciones semánticas quizá un tanto complicadas. Además corremos el riesgo de caer en meras designaciones de clase." La idea es establecer un vínculo asociativo entre los



Pour sentir que tout peut être
et que tout est un même être
qui se crée et se crée tout
qui se crée et se crée tout

Sur certains objets d'art
l'homme peut être
à l'œuvre et grand artiste.
Mais à l'œuvre et grand artiste.

Et à l'œuvre et grand artiste
à l'œuvre et grand artiste
à l'œuvre et grand artiste



Henri Matisse, Ilustración para la Poésie de Charles d'Orléans, 1950

43 Kostelanetz en Lyons, 1987: 28

44 Ivins, 1975: 82



En un mundo que lo primero
Es el libro, no el hombre
El de nosotros, los artistas
Ayuda la imaginación pictórica
En caso de poner el dedo
Sobre el libro, no el hombre
Almuerzo, en el comedor
No se ve que los artistas.

Pierre de Ronsard. *Livret de Folastries à Janot*
parisien, con ilustración de Aristide Maillol.
Editorial Volland 1938

Formulemos una primera definición: un libro de artista deberá considerarse no por la información que contiene sino por lo que es.⁴⁵ Es decir, establecer una definición al separar contenido y estilo: "... 'this is what it says' and 'here is how it says what it says'."⁴⁷ En muchos casos es conveniente partir del libro mismo para establecer la discusión, ya que existen libros de artista tan variados y diferentes, que ceñirse a una definición que englobe toda la diversidad de estos, resultará sumamente difícil. El libro es una obra. Su diseño y formato deberá reflejar su contenido. Podrá contener grabados, sellos, fotografías, hilos o dibujos, sin embargo, su peculiaridad residirá en la experiencia de verlo, examinarlo, sentirlo. Entonces debemos de considerar al libro de artista como un libro *per se*.

45 Enciclopedia Salvat Diccionario, 1976: vol 7

46 Higgins en Lyons, 1987: 11

47 Higgins en Lyons, 1987: 12

4.3.1 Los libros alternativos

Algunos autores definen a los libros de artista como *libros imaginativos*.⁴⁸ De manera que un libro imaginativo busca utilizar la tipografía, el formato, la estructura o el encuadernado -elementos visuales y verbales-; y que todos estos elementos al ser utilizados imaginativamente, reflejen el carácter que se espera de él. Esto nos conduce a considerar tales libros, como libros no convencionales o como los llama un autor: *libros marginados* o como les nombra otro autor *otros libros*.⁴⁹

Es por ello que a estos libros se les ha llamado *alternativos, independientes o marginales*,⁵⁰ puesto que no se inscriben en lo que ortodoxamente entendemos por libro, ya que sus autores exploran en ellos alternativas que los conduzcan hacia sus necesidades expresivas. Esa búsqueda empieza cuando el artista revalora las obras del pasado, cuando estudia los manuscritos, los incunables, etc., con el fin de volver a considerar a la página como espacio visual y a la letra y a la imagen como valores plásticos. Sus principales aportaciones serán las de utilizar los modernos sistemas de impresión y de estampación, liberar al libro de la progresión establecida tradicionalmente -no necesariamente contar con un orden-, buscar una tipografía que responda cabalmente a las necesidades expresivas en relación con el tema propuesto, en fin, establecer una "...alianza indisoluble entre imagen y palabra (significante y significado), y la exploración en un uso libre de los materiales, ya sean estos duraderos o efímeros."⁵¹ Por ello palabras como *libro propositivo, libro de artista o libro objeto*, se utilizan como aglutinadores de todo este género. A pesar de la obstinación a no tomarlos en cuenta, finalmente han llegado a ser cabalmente aceptados por su valor estético. Su introducción en salones, que cada vez es más frecuente, ha demostrando la amplia gama de posibilidades expresivas que conllevan quedando manifiesto que el libro o las publicaciones marginales deberán investigarse aún más para ser consideradas como un

48 Kostelanetz en Lyons, 1987: 29

49 Renán, 1988: 13

50 Ehrenberg en Lyons, 1987: 180

51 Aceves, 1984: 5

fenómeno formal del periodo moderno,³² el cual surge por las particulares necesidades expresivas del artista actual a partir de sus especificidades como medio metódico.

Algunos libros de artista tienden a utilizar un sistema de signos en un sentido tanto de imágenes como tipográfico, con el fin de que se apoyen mutuamente y coadyuven a que cada uno, por su propio valor, transmitan al lector una idea total. El libro de artista es un asunto tanto conceptual como de media, como lo han demostrado las editoriales independientes que a través de sus publicaciones dejan manifiesto la multiplicidad de posibilidades plásticas y poéticas de éste.

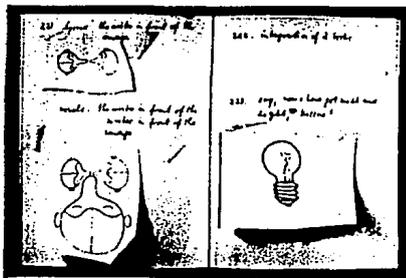


Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, 1919

Esa es la razón por la que en ocasiones los materiales empleados en su elaboración quedan al margen de ese conjunto de parámetros establecidos por el libro ordinario. El uso de fotografías polaroid, sellos, pegotes, etc., no es más que el rescate de toda esa imaginería perdida a través de los siglos. Todo esto gracias al concepto artístico desarrollado por el autor en aras de una propuesta que tienda a la conjunción de ideas, imágenes y textos propositivos.

Cuando los elementos visuales o verbales se han agrupado a partir de una concepción específica para conformar un libro, entonces los otros libros serán *obras*; obras del artista que los concibió y quizá si el resultado es afortunado, objetos artísticos.

En ese sentido, respecto a lo anterior convendrá establecer las diferen-



Dieter Roth, *Collected Works, Volume 17: 246 Little Clouds (four openings)*, 1976

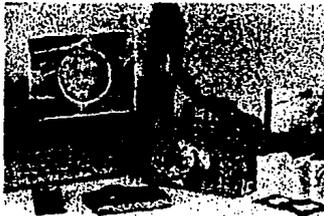
cias entre símbolos verbales y símbolos visuales.” Las manifestaciones visuales van dirigidas a los órganos específicos sensoriales y es a través de estos que discernimos la información que pretende representar. En el caso de las palabras impresas o símbolos verbales, aunque van dirigidas a los ojos, éstas son inmediatamente traducidas en sonidos dirigidos al oído. Por supuesto que esas palabras que en algún momento resultado de muy diversos significados, no son sino convenciones. No obstante, en realidad en la práctica nos damos cuenta que una palabra puede representar o simbolizar una infinidad de posibilidades, no así sucede con las manifestaciones visuales: “...mientras existen significados de diccionario para cada uno de los símbolos verbales y mientras puede haber definiciones de diccionario para los nombres de las cosas simbolizadas por un complejo de líneas y puntos, no existen definiciones de diccionario para los propios puntos y líneas individuales.”⁵⁴ Así pues, los elementos visuales como las imágenes, tendrán tantos significados como personas los vean.

Sin embargo, ya que el libro de artista -como objeto-, en primera instancia influirá en la percepción visual, entonces no deberá dividirse por cualidades, ya que lo real es el objeto todo. Si consideramos por ejemplo a

53 Ivins, 1975: 84

54 Ivins, 1975: 89

la fotografía, es un medio de percibir visualmente lo que nuestros ojos no ven directamente, de tal forma que gracias a ella, nuestra percepción visual es aún mayor; aunque aparezcan diferencias entre la expresión y la comunicación. La fotografía es comunicación y puede ser además expresión. Por lo que es conveniente aquí, dejar claro que hay grandes diferencias entre crear algo y hacer una declaración sobre la cualidad y el carácter de algo.”



Algunos libros objeto, ejemplares únicos.
Colección *El Archivero*

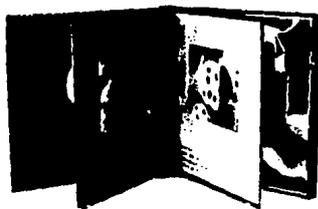
No todos los libros utilizan sistemas literarios como visuales, algunos son exclusivamente visuales y están en relación directa con lo que se entiende por libro como estructura. Es entonces cuando el libro se transforma en un sistema de ideas;⁵⁵ luego pasa a la categoría de conceptual, que será cuando se reduzca a un contenedor de ideas. Así las cosas, el libro será solamente un eco del libro ortodoxo únicamente por su contenido sistemático.

Puesto que el productor plantea la elaboración de un libro de artista como una estructura para presentarnos su obra original, su concepto, a veces es necesario que se involucre hasta el grado de imprimir personalmente el libro, armarlo e incluso distribuirlo. Este artista dejará ver su total concepción del libro al involucrarse en todos los aspectos de la edición, para que sus ideas se manifiesten a todo lo largo del objeto -al volver las páginas-, lo que redundará en una clara distinción de lo que es un libro de artista de uno que no lo es.

En México, en un momento dado, surge la asociación de otros editores, con el fin de “...crear conciencia del significado de ese movimiento encarnado

55 Ivins, 1975: 196

56 Morgan en Lyons, 1987:



Gabriel Macotella y David Huerta, *De la tierra a la luna*. Ejemplar único, Ediciones Cocina 1987

por la vocación.”⁵⁷ Así por ejemplo, Gabriel Macotella funda su editorial **La Cocina**, Santiago Rebolledo nombra a la suya **Agru-pasión Entre Tierras**, y así otras editoriales como **La Máquina de escribir**, **Editorial Penélope**, **Letra**, etc. La mayoría de estas editoriales publicaban antologías poéticas en forma de libros, o en cajas, o en hojas sueltas.⁵⁸ Utilizaban preferentemente el mimeógrafo y los sellos. Algunas veces contenían texto e imágenes para apoyarse una a otra, en otras sólo alguno de los dos. Pero estos movimientos son relativamente recientes ya que su verdadero antecedente se remonta a la **Escuela de Artes del Libro** e incluso al **Taller de la Gráfica Popular** con Leopoldo Méndez. El diseño y el arte de el libro en México se vio enriquecido con las aportaciones de Gabriel Fernández Ledezma.

4.4 Concepto del libro de artista

La principal diferencia entre un libro literario y un libro de artista es que el primero está sujeto a las convenciones del medio en que se basa, mientras que el otro contempla lo que además puede proporcionar el libro.⁵⁹ El libro convencional se lee sin complicaciones, sus páginas solamente aluden a su contenido literario y no llaman la atención de sí mismas. En el libro de artista

57 Renán, 1988: 17

58 Etuenberg en Lyons, 1987: 175

59 Kostelanetz en Lyons, 1987: 27

se busca que además de que el texto tenga un lugar relevante, sus páginas tomen cuerpo y que igualmente transmita un mensaje visual; que la tipografía tenga tal valor que esa página del texto llame la atención por sí misma. Pero no sólo el texto, también se busca que los elementos que lo conforman, ya sea imágenes u otros recursos utilizados en él, surjan no como un mero apoyo a lo literario, sino que igualmente ocupen un lugar y que en tal caso, todos los elementos participen del libro apoyándose mutuamente. Mientras que un libro normal siempre nos será familiar, un libro de artista será algo más. Cuando todos estos elementos que lo integran conformen un discurso, éste proveerá un cúmulo de información, esto es, un *corpus* de conocimientos, un universo de textos, que propone una imagen total y que toman la forma general de un libro.⁶⁰

En realidad el libro de artista no es algo reciente. Quizá el concepto haya quedado determinado en el presente siglo. Sin embargo, si echamos un vistazo por lo que ha sido la historia del libro, nos daremos cuenta de que el hombre desde el invento de la escritura ha procurado que el libro sea una realidad aparte. Siempre ha habido escritores o artistas que han negado todo convencionalismo y que ha sido hasta nuestros días cuando el libro de artista pasa a ocupar un lugar a pesar de ser considerado ocasionalmente como un mero acto lúdico o excéntrico.

Cuando en los museos o en las bibliotecas examinamos los libros manuscritos del Medievo o del Renacimiento, los incunables o los libros de horas, el artista analiza su importancia plástica, otorgándoles un valor que muy probablemente no se les otorgó en su época. Es ahí donde se da cuenta que el libro o los libros son objetos a los



Octavio Paz, Marcel Duchamp. Editorial Era, México

cuales se le puede asignarla categoría de artísticos. El presente siglo, que ha sido el principal generador de formas experimentales, fomentó el hecho de que el libro pudiera ser una de esas alternativas. Es por ello que el libro de artista llegó a formar parte de ese fermento.

Los artistas han abordado al libro como objeto artístico dada la adaptabilidad de éste a los medios narrativos y gráficos. Los artistas conceptuales reconocieron el potencial sistemático de el libro. Durante los últimos veinte años, los artistas visuales, en una forma cada vez mayor, han redescubierto el libro, investigado y transformado cada aspecto que le es concerniente. Han manipulado el formato, la tipografía, el contenido, a veces en forma tan sutil, que han provocado que al libro se le analice dentro de una discusión reflexiva.⁶¹

En ocasiones las variantes introducidas al libro han pasado inadvertidas, por lo que en apariencia, poco han revolucionado su concepto. No obstante, incluso esas aportaciones han sido absorbidas por la industria y han provocado cambios en lo que ha sido hasta ahora el libro convencional. Hay ocasiones en que los libros de artista parecen libros comunes y corrientes. Sin embargo, cuando los tenemos en nuestras manos, los exploramos y percibimos diferencias, confirmando que han sido elaborados por algún artista o por algún escritor.

Como ya se dijo, un libro de artista podrá parecer un libro normal, pero desde la experiencia de tenerlo, deberemos notar que hay algo distinto en él. No hay límite en el tipo de material que puede emplearse, desde su embalaje, hasta su colofón. Los elementos que lo conforman deberán coadyuvar para que transmitan un concepto total. En general, aportarán un diferente tipo de experiencia a *leerlos*, ya que un libro normal, en principio, trata acerca de algo que es ajeno a sí mismo,⁶² que se lee para obtener información. Es por ello que un libro objeto se fundamentará, por lo general, en símbolos verbales y

61 Lyons, 1987: 7

62 Kostelanetz en Lyons, 1987: 29

principalmente en símbolos visuales. Estos dos elementos deberán apoyarse mutuamente para poder comunicar al lector esa idea total que el artista pretende transmitir.

Muchos libros recobran el espíritu lúdico⁶³ ya que al elegir los materiales, el artista establece verdaderos juegos porque los interrelaciona, los combina, en fin, los ajusta a sus necesidades de expresión. Es por ello, que el libro imaginativo, sólo estará limitado en la medida que el artista conscientemente limite sus alcances en tanto que se puedan cumplir sus necesidades comunicativas. Por ello, los otros libros acuden a recursos no ortodoxos como la neográfica, la cual engloba la fotocopia, la mimeografía, la computadora, el fax, etc.⁶⁴ Lo que se busca al utilizar métodos que la gráfica convencional no emplea, es tener un nuevo lenguaje que sea totalizador. Entonces al surgir novedosos tratamientos o planteamientos artísticos, se propicia el cambio en el enfoque y el concepto que los libros normalmente tienen.

Resumiendo podemos decir, que los libros de artista son la contraimagen de los libros convencionales, que, no son libros como aquellos con los que tenemos diario contacto y que abrimos y leemos para contar con un cúmulo de información que no le concierne al libro en sí y que aunque también son reflejo de nuestra cultura, en el plano artístico, su aportación se ve reducida. Esto significa que el libro de artista, como objeto en sí mismo, posee una personalidad propia generada por todos los elementos y la distribución que tienen lugar en él. No por ello, esos libros que toman en cuenta otros procesos en su elaboración, no participan de una cultura del libro, sino que al contrario, la revaloran.

63 Renán, 1988: 19

64 Tibol, 1987: 267-268

4.4.1 Producción del libro de artista

En el aspecto de la producción, uno de los principales requisitos del libro de artista es la imaginación. Los manuscritos prevalecen sobre los libros impresos durante un buen lapso de tiempo; gozaban de mayor prestigio, de la misma manera como hoy día el libro fabricado manualmente lo posee sobre el que es elaborado mecánicamente. El manuscrito tenía ese carácter de único, a pesar de que existiesen dos o tres copias iguales. En ese sentido el libro de artista ha recobrado esa virtud y se inscribe en un contexto aparte tanto como libro, cuanto como objeto artístico.

En cuanto a lo económico, de acuerdo al tipo de publicación, en esa proporción será su costo. En el libro de arte pueden emplearse materiales excesivamente sofisticados y caros; en cuanto a su manufactura, ésta redundará en un menor costo, mientras más funciones desempeñe el autor, aunque llegará el momento en que éste no lo pueda hacer todo. Incluso cuando el libro era manuscrito, ese factor *producción*, no quedaba a un lado, ya que por ejemplo, se debían pagar los estipendios de los amanuenses.⁶⁵ Luego, cuando surge el libro impreso, sucede entonces que se asocian a un impresor, un xilógrafo y un capitalista. Es cuando aparece el *editor*, quien debe estar al pendiente de todos los factores que influyen en su elaboración, puesto que sobre él recae la responsabilidad del producto terminado.

Aunque en menor escala que en la actualidad, en los primeros tiempos, el impresor era su propio librero, ya que él se encargaba generalmente de la distribución y venta de sus libros. Después vendrán los vendedores ambulantes, los cuales transportaban su mercancía de ciudad en ciudad. Se calcula que antes del año 1500 vieron la luz unos 30,000 diferentes libros,⁶⁶ cifra ridícula si tomamos en cuenta que para 1950 se producían doscientos treinta mil títulos y que tan sólo 20 años después se tiraban quinientos cincuenta mil títulos estimándose su crecimiento en un 10% por año.⁶⁷

65 Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 77

66 Dahl, 1991: 115

67 Escarpit en Salvat Editores, 1973: 15

Pero no solamente resulta caro por los sueldos a pagar, sino por los elementos involucrados en su producción. El grabado y el aguafuerte, fueron los principales métodos de la ilustración de libros en el siglo XVII y XVIII, ya que en el XVII el grabado en madera, había caído en el olvido, debido a lo tosco de sus líneas y a la baja calidad del papel y la poca resistencia a los altos tirajes. Aquellos libros que estaban profusamente ilustrados, iban dirigidos a las clases pudientes, las cuales podían pagar por libros de elevado precio.⁶⁸ Estos libros contenían ilustraciones que hacían gala de su calidad en el detalle, puesto que representaban más cabalmente las características físicas de los objetos representados, por lo tanto, la asociación con el objeto era mucho más objetiva.

4.4.2 Finalidad del libro de artista

Uno de los principales cuestionamientos acerca del libro, es su función y el papel que juega en el arte. Porqué debe ser el libro de artista un objeto artístico y qué tiene de particular. Los galeristas se interesan más por las obras de las cuales pueden obtener ganancias y consideran a los libros de artista como sencillas manualidades para potenciales compradores de objetos caros.⁶⁹ Por ello es que independientemente de los materiales, formato o tipografía empleada dentro de él, si el libro está bien diseñado, aunado a la calidad de las imágenes y del contenido, su éxito está asegurado.

El libro de artista busca que la comunicación que él conlleva, provoque que quien lo tenga en sus manos, que no se convierta en un lector pasivo, ya que su principal enfoque es el de fomentar una mayor libertad intelectual. Pero no sólo para el lector, sino inclusive puede ser que para el artista, el libro proporcione una comunicación más íntima, que la que un objeto artístico convencional le proporciona.⁷⁰

68 Ivin, 1975: 30

69 Lippard en Lyons, 1987: 47

70 Lippard en Lyons, 1987: 47

Todo libro de artista deberá considerarse como un hecho en sí mismo. Su conocimiento deberá considerarse indispensable. Deben tomarse en cuenta cada una de sus páginas, así como el espacio en que se exhibe como entes reflectores de ideas. No solamente debe ceñirse al aspecto visual que la tipografía condiciona, sino que también deben tomarse en cuenta los aspectos que ya hemos mencionado -pensemos en los miniaturistas del Medievo hasta las reproducciones fotográficas de nuestros días-. En conclusión, ese libro no debe ser exclusivamente un objeto para leerse, sino también para observarse.

Sin olvidar que en la Edad Media la letra sólo se concebía para ser leída en voz alta -recuérdense las *lectio* en los refectorios conventuales-, y que antes que nada la lectura es visual, de igual forma, tanto a la letra como a las imágenes se les debe atribuir ese sentido visual pero entendido como una lectura continua y no como en algunos casos las representaciones visuales solamente apoyan a la letra restándole valor en cuanto a imágenes, que también deberán tener un valor en sí mismas. Por ello no es casualidad el progreso que durante siglos las imágenes han desarrollado, desde las miniaturas, la xilografía, el grabado en cobre, la litografía hasta la fotografía. Debe quedar muy claro que además de los libros convencionales, en los libros imaginativos, existe una relación directa entre el lenguaje y las imágenes, y que si bien cada una posee características específicas, una ilustra a la otra en aras de una continuidad lineal narrativa. En los libros de artista, esa es la principal innovación: la yuxtaposición de imágenes y palabras en sus páginas.⁷¹



CAPITULO 5

EL LIBRO DE FÓSIL
CONTENIDOS



အိတ်: X: ဇွန်

အိတ်: X: ဇွန်

*Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.
-¿ Pero cuál es la piedra que sostiene el puente?
-pregunta Kublai Kan.
-El puente no está sostenido por esta o aquella
piedra -responde Marco-, sino por la línea del arco
que ellas forman.
Kublai permanece silencioso, reflexionando.
Después añade:
- ¿Por qué me hablas de las piedras? Es sólo
el arco lo que me importa.
Polo responde: -Sin piedras no hay arco.*

Italo Calvino
Las Ciudades invisibles

5.1 Los grabados

Inicialmente trabajé sin un orden específico, únicamente aquel que me era determinado por el tema. Consideré que el trabajar un solo formato y una sola técnica limitaría mi trabajo. Más bien trabajé en función de la imagen. Es decir, a partir de una serie de dibujos realizados a partir de originales del Museo Tecnológico, los realizados en una exposición en la ciudad de Puebla de

fósiles de Tepexi de Rodríguez , los fósiles de mi colección y sobre todo de fotografías de diversos libros, comencé el trabajo. Me di cuenta que cada tipo de imagen merecía un formato específico y por consiguiente una técnica específica. Asimismo cada formato y cada técnica exigía determinado soporte, a eso se debe la diversidad de formatos, técnicas y soportes. De todos los grabados efectuados, por lo menos los 5 primeros planeados para **De Fósil** quedaron fuera de la selección final. La eliminación de estos respondió a un asunto de unidad estilística y formal, más que a un asunto de factura. Por otro lado había ciertas imitaciones en cuanto a número de imágenes plausibles de insertarse; mientras más imágenes mayor número de folios, mientras mayor número de folios mayor cantidad de papel, a mayor cantidad de papel mayor presupuesto.



Alfredo Rivera, *Azul Profundo*, Aguafuerte, 1990 Grabado fuera de selección para el libro **De Fósil**

Relación de grabados dentro del libro:

12 grabados
8 numerales
4 capitulares
1 gofrado
1 monograma
1 viñeta
1 sello editorial

5.1.1 Los materiales

Por lo que respecta a los materiales, procuré en la medida de lo posible que no hubiera limitaciones. Lo ideal hubiese sido trabajar exclusivamente con placa de cobre, sin embargo, su costo me lo impidió; no obstante, los materiales con los que trabajé fueron de lo más diverso y considero que esto no fue una limitación sino que pudo apreciarse en la riqueza del resultado.



Alfredo Rivera, Aguafuerte del libro De Fósil

Así por ejemplo en cuanto a placas para los grabados trabajé las siguientes: zinc, fierro, cobre y aluminio (el orden determina la cantidad).

Mordentes: ácido nítrico industrial, percloruro de hierro y mordente holandés.

Tintas: Le Franc y Charbonel en colores sepia, negro cálido, ocre amarillo y rojo sanguina.

Papel: exclusivamente Arches Velin Blanc de 300 grs/m²

Tinta Serigráfica marca Sánchez Cartel preparada en color sepia.

Para las guardas, Tinta Sánchez para offset, colores rojo y negro.

Y con la herramienta propia de todo grabador: puntas secas, ruletas, bruñidor-raedor*, cepillo de alambre, buriles, pinceles, barnices, texturas, goma laca, etc.

5.1.2 Las técnicas del grabado

En **De Fósil** abarqué la mayoría de las técnicas de grabado que se practican en el taller Francisco Moreno Capdevila de la E.N.A.P.. Desde el punto de vista de la cantidad de grabados que se tuvieron al final, trabajé con las siguientes técnicas: azúcar, barniz blando, aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril. Mi intención no fue que el libro fuera un muestrario de técnicas, sino que, como ya dije, cada proyecto demandara la técnica más adecuada a emplearse.

Las técnicas empleadas en **De Fósil** fueron a partir de las recetas para barnices, mordentes y herramientas sugeridas por los profesores a excepción del mordente holandés. Si bien ensayé el proceso de atacado mediante este mordente, mi intención en **De Fósil** nunca fue la de llevar a la práctica *todas* las técnicas del programa del taller de huecograbado. Considero que la técnica únicamente es el medio para conformar un adecuado resultado, redondear o dar forma al concepto, mas no como un fin en sí mismo, sin que esto signifique el haber dejado de lado a la factura.



Alfredo Rivera, Aguafuerte del libro De Fósil

5.1.3 Bitácora técnica de cada grabado

Para no repetir proporciones en cada uno de los grabados, a continuación planteo las generalidades:

Ácido Fuerte: 1 parte de ácido por 3 de agua

Ácido Suave: 1 parte de ácido nítrico industrial por 6 partes de agua

Percloruro de hierro: 1/4 Kg. de percloruro de hierro disuelto en un litro de agua

Mordente Holandés: 20 g. de clorato potásico

880 gr. de agua

100 g. de ácido clorhídrico puro

Barniz cubriente: 100 g. de Betún de Judea en polvo
 100 g. de cera virgen
 25 g. de goma Damar

Sólo menciono los datos de tiempos de atacado en la primera capitular y en el primer numeral, ya que en todos es el mismo. Tampoco menciono en cada grabado cada vez que hay la necesidad de cubrir con barniz, obviamente después de cada copia de estado, efectuaba esta tarea con la consabida goma laca en los biseles. Asimismo, evito la descripción para la técnica del azúcar, del barniz protector y el agua hirviendo.

1.- Aguafuerte sobre fierro impreso al gofrado de 40 x 60 cm.

Ácido fuerte Baño de una hora

Dos horas más de atacado con bloques sucesivos del centro de la forma hacia afuera.

2.- Aguafuerte puro sobre cobre, color sepia de 21.7 x 26 cm.

Primer atacado	10 min.	dibujo
Segundo atacado	10 min.	dibujo
Tercer atacado	10 min.	dibujo
Cuarto atacado	10 min.	dibujo
Quinto atacado	20 min.	dibujo
Sexto atacado	10 min.	dibujo
Séptimo atacado	10 min.	dibujo
Octavo atacado	10 min.	dibujo
Noveno atacado	15 min.	dibujo
Décimo atacado	10 min.	dibujo
Décimoprimer atacado	12 min.	dibujo
Décimosegundo atacado	15 min.	dibujo
Décimotercer atacado	10 min.	dibujo
Décimocuarto atacado	10 min.	dibujo
Décimoquinto atacado	12 min.	dibujo
Décimosexta atacado	10 min.	dibujo
Décimoséptimo atacado	10 min.	dibujo
Decimooctavo atacado	10 min.	dibujo
TOTAL	3 hrs. 14 min.	
Primera copia de estado		

Segunda vuelta		
Primer atacado	10 min.	dibujo
Segundo atacado	10 min.	dibujo
Tercer atacado	10 min.	dibujo
Cuarto atacado	10 min.	dibujo
Quinto atacado	10 min.	dibujo
TOTAL	50 min.	
Segunda copia de estado		
Tercera vuelta		
Primer atacado	10 min.	dibujo
Segundo atacado	10 min.	dibujo
Tercer atacado	30 min.	dibujo
Cuarto atacado	10 min.	dibujo
Quinto atacado	5 min.	dibujo
Sexto atacado	30 min.	dibujo
TOTAL	1 hr. 35 min.	
Tercera copia de estado		
Cuarta vuelta		
Primer atacado	10 min.	dibujo
Segundo atacado	10 min.	dibujo
TOTAL	20 min.	
Cuarta copia de estado		
Tiempo total de atacado	5 hrs. 59 min.	

3.- Gofrado sobre ilustración con el título De Fósil de 42 x 62 cm.

4.- Monograma trabajado al azúcar sobre cobre, impreso al gofrado

-1 hora de atacado en percloruro de hierro

5.- Viñeta trabajada al azúcar, barniz suave y aguatinta sobre zinc, color sepia de 8 x 8 cm.

- Placa cuadrada y protegida con barniz de aguafuerte
- Dibujo para darle la forma
- Atacado en ácido fuerte durante dos horas
- 1 hora de atacado para definir la forma
- Barniz suave, textura
- 20 minutos de atacado
- Copia de estado
- Resinado para aguatinta

- Atacado en ácido suave
- 6 atacados de 1 min. con bloqueos sucesivos
- Barniz suave, 15 min.
- Atacado de la línea que refuerza la textura en ácido fuerte

6.- Capitular "P" trabajada al azúcar y barniz blando, impresa a dos colores (rojo quemado y anaranjado de cromo) de 5 x 5 cm.

- Primer atacado 1 hora 10 min
- Segundo atacado 1 hora
- Tercer atacado 45 min.
- Cuarto atacado 30 min
- Quinto atacado 1 hora 10 min.
- Graneado con betún de Judea en la letra
- Atacado 15 min de

7.- Grabado al azúcar*, barniz suave y aguafuerte sobre lámina negra de fierro, impreso en color sepia de 16.2 x 25.4 cm.

- Dibujo al azúcar
- Atacado de 1 hora en ácido medio
- Limpieza de la placa
- Barniz suave con textura
- 3 atacados sucesivos de 15 min cada uno bloqueando por zonas en ácido fuerte
- Copia de estado
- Betún de Judea y fundido
- Primer atacado 5 min.
- Segundo atacado 15 min
- Tercer atacado 5 min.
- Bloqueo por zonas para lograr grises a la manera de aguatinta con ácido fuerte
- Tiempo total de atacado: 2 hrs. 10 min.

8.- Numeral "9" trabajada al azúcar sobre zinc, impreso al gofrado de 2.5 x 2.5

- Atacado en ácido fuerte
- Primer atacado 30 min.
- Segundo atacado 45 min.

9.- Grabado al azúcar y aguatinta sobre zinc, color sepia de 15.8 x 27.4

10.- Numeral "13" trabajada al azúcar sobre zinc, impreso al gofrado de 2.5 x 2.5

11.- Grabado en dos placas al azúcar y barniz suave sobre zinc, color sepia de 22.5 x 17.7 cm.

- Bloqueo con barniz de aguafuerte
- Dibujo de los trilobites con azúcar y atacado durante 4 hrs. en ácido fuerte
- Atacado en ácido fuerte durante 20 min.
- Atacado durante 10 min. por segunda ocasión para el aguafuerte
- Línea de fondo
- Barniz suave con textura de cartón, hilos y resistol
- Atacado durante 2 hrs. en ácido muy suave
- Copia de estado
- Barniz suave para nivelar texturas en ácido fuerte durante 15 min.
- Atacado en ácido suave
- 5 atacados sucesivos de 3 min. cada uno

12.- Numeral "17" trabajado al azúcar sobre zinc, impreso al gofrado de 2.5 x 2.5

13.- Capitular "E" trabajada al azúcar y grabada sobre cobre, color sepia con negro y chine collé dorado de 4 x 4 cm.

14.- Punta seca sobre aluminio, color sepia claro de 29.3 x 40.7 cm.

15.- Numeral "21" trabajado al azúcar sobre zinc, impreso al gofrado de 2.5 x 2.5

16.- Grabado al azúcar y aguatinta sobre zinc, color sepia oscuro de 17.5 x 24.2 cm.

- Dibujo con barniz de azúcar
- Atacado durante 30 min. con ácido fuerte
- Copia de estado
- Peces entintados y atacado en ácido fuerte durante 30 min.
- Resina de grano
- Atacado de 15 min.
- Aguafuerte
- 5 atacados sucesivos de 5 min. cada uno rayando y definiendo la forma de los peces entre baño y baño
- Copia de estado
- Barniz y rayados sucesivos en ácido fuerte
- Primer atacado 5 min.
- Segundo atacado 5 min.
- Tercer atacado 5 min.
- Cuarto atacado 5 min.

- Quinto atacado 10 min.
- Sexto atacado 10 min.
- Séptimo atacado 5 min.
- Resina

- 7 atacados sucesivos de 5 min. cada uno en ácido suave

17.- Capitular "T" grabada al azúcar y barniz suave impresa a dos tintas: sepia oscuro sobre fondo ocre de 4 x 4 cm.

18.- Numeral "25" trabajado al azúcar sobre zinc, impreso al gofrado de 2.5 x 2.5

19.- Grabado al buril sobre aluminio, color sepia de 14.2 x 12.5 con marco al aguafuerte, impreso al gofrado de 21.2 x 18.2

-Atacado del marco en ácido fuerte durante tres horas

20.- Grabado al azúcar, aguatinta y aguafuerte sobre zinc, color sepia claro y fuerte de 25.7 x 26.2 cm.

- Dibujo al azúcar
- Atacado de 10 min.
- Resinado para las líneas de azúcar
- Baño de 10 minutos en ácido medio
- Copia de estado
- Resinado
- Atacado en ácido fuerte durante 10 min. Degradado
- Copia de estado
- Betún de Judea y fundido
- Baño en ácido suave
- Primer atacado 2 min.
- Segundo atacado 2 min.
- Tercer atacado 2 min.
- Cuarto atacado 3 min.
- Quinto atacado 4 min.
- Sexto atacado 3 min.
- Copia de estado
- Rayado y textura para aguafuerte
- Atacado en ácido fuerte durante 1 hr.
- Textura con ruleta de grano medio
- Atacado en ácido suave durante 30 min
- Tiempo total de atacado 2 hrs. 16 min
- 2 atacados de línea en ácido fuerte de 5 min. cada uno.
- Resinado

- Atacado para aguainta en ácido suave
- Primer atacado 5 seg.
- Segundo atacado 30 seg.
- Tercer atacado 30 seg.
- Cuarto atacado 45 seg.
- Aguafuerte con bloqueo
- Línea con ruleta
- Atacado en ácido medio durante 30 min.
- Línea con punta seca
- Atacado en ácido fuerte durante 30 min.

21.- Numeral "31" trabajado al azúcar sobre zinc, impreso al gofrado de 2.5 x 2.5

22.- Numeral "33" trabajado al azúcar sobre zinc, impreso al gofrado de 2.5 x 2.5

23.- Capitular "A" al azúcar y barniz suave sobre cobre, color sepia obscuro y chine collé bronce de 4 x 4 cm.

24.- Grabado al azúcar y aguafuerte sobre lámina negra de fierro, color sepia obscuro de 16.3 x 50.7 cm.

- Barnizado con barniz líquido de bola
- Rayado aguafuerte
- Atacado con ácido muy fuerte durante 1 hr.
- Texturas con ruleta
- Atacado con ácido muy fuerte durante 30 min.
- Copia de estado
- Nuevamente barnizado
- Texturas mediante estopa mojada con aguarrás y alcohol
- Baño en ácido medio durante 30 min.
- Barniz blando
- Baño en ácido fuerte
- Primer atacado 3 min.
- Segundo atacado 3 min.
- Tercer atacado 4 min.
- Cuarto atacado 5 min.
- Quinto atacado 5 min.
- Texturas con azúcar, barnizado y rayado con punta y ruleta
- Baño en ácido muy fuerte durante 40 min.
- Copia de estado
- Azúcar sobre lámina engrasada
- Baño en ácido muy fuerte durante 10 min.

- Textura con ruleta de grano fino
- Atacado de 10 min.
- Copia de estado
- Granulado con resina gruesa
- Baño en ácido muy fuerte
- Primer atacado 30 seg.
- Segundo atacado 1 min.
- Tercer atacado 1 min.

25.- Grabado al barniz blando y aguafuerte sobre zinc, color sepia obscuro de 24.4 x 29.3 cm.

- Barniz suave y texturado con hojas naturales y placa texturada
- Primer atacado 5 min.
- Segundo atacado 1 min. Bloqueo
- Tercer atacado 1 min. Bloqueo
- Cuarto atacado 1 min. Bloqueo
- Barniz suave
- 3 atacados sucesivos de 1 min cada uno, con bloqueo
- Copia de estado
- Textura con barniz de azúcar muy delgada y ruleta de grano suave y medio
- Baño en ácido suave durante 30 min.
- Textura con ruleta de grano medio
- Atacado de 20 min.
- Barniz suave
- 3 atacados sucesivos con bloqueos en ácido suave de 5 min. cada uno

26.- Numeral "39" trabajado al azúcar sobre zinc, impreso al gofrado de 2.5 x 2.5

27.- Grabado a dos placas, una al azúcar y otra al aguatinta, color sepia y ocre respectivamente, de 13.8 x 25.7 cm.

Placa al azúcar

- Dibujo con barniz de azúcar
- Atacado con ácido muy fuerte durante 5 min.
- Copia de estado
- Textura con azúcar
- Atacado con ácido medio, 30 min.
- Bloqueo y 30 min. más de atacado
- Copia de estado
- Barniz suave
- 3 atacados sucesivos de 3 min cada uno en ácido suave recién preparado con bloqueo entre cada atacado con goma laca

Placa al aguatinta

-5 atacados sucesivos de 5 segundos cada uno

28.- Sello Editorial grabado al aguafuerte sobre cobre, impreso al gofrado de 5.3 x 5.3 cm.

-Percloruro de hierro	
-Primer atacado	2 horas
-Bloqueo del texto	
-Segundo atacado	1 hora

5.2 Grabados complementarios

Sin que dejen de ser grabados, los llamados "Grabados complementarios", los separo de los "Grabados", ya que por un lado estos exigieron un trato más libre, el exigido por cada proyecto. En cambio aquéllos estaban sujetos a las exigencias de la unidad. Es decir, ya que los grabados se efectuaban alrededor del tema elegido, los "otros" grabados estaban condicionados por ejemplo a la caligrafía, como es el caso de las capitulares. Esa es la razón por la que establezco diferencias para una mejor comprensión de la edición del libro.

5.2.1 Las capitulares

El trabajo de las capitulares requería de una mayor precisión tanto técnica como dibujística ya que de su claridad dependería la correcta introducción a la literatura considerada para el libro. Es por ello que el soporte elegido fue el cobre dada su adaptabilidad a los trabajos con línea delicada. La letra en sí se dibujó al azúcar y por lo que respecta al fondo en los cuatro casos se empleó el barniz suave, ya que éste permitiría muy sutiles grafismos que colaboraran con la imagen total y por consiguiente con el tema, sin entrar en competencia con la letra, buscando por el contrario apoyar la forma. De hecho dada la *rigidez* de la letra, el haber empleado formas vegetales para el barniz suave, buscaba compensar ese fuerte icono. Por un lado soporta a la letra, la sostiene y por otro acentúa el tema tanto en el sentido visual como en el aspecto literario.

La elección del tipo de letra tuvo varias condicionantes. Por un lado el haber estudiado las capitales de algunos libros de coro elaboradas por Luis Lagarto; el estudio de otras letras también decoradas por Lagarto en diversos libros, algunos abecedarios de Durero y libros de tipografía y caligrafía, me permitieron reconocer la riqueza inscrita en un espacio tan pequeño y tan ajeno a la vez de la mayúscula en sí misma. Sin embargo, no tuve la intención de que el grabado de la capitular cobrara tanto valor que desmereciera el trabajo de la caligrafía. Busqué que simplemente tuviera presencia.



*Primerero fue lo que regresa al polvo
de la piedra, a su fronda grande
y silenciosa. Lo que ha de venir ya fue
en el Principio, cuando se va sin rumbo
la sangre del cuerpo . . .
su lumbrere
sus quecas.*

Página del libro De Fósil

Para mí su presencia se justificaba de la siguiente forma: la elección del tipo de letra a ocuparse como capitular, quise que hasta cierto punto rompiera con lo orgánico dictado por la caligrafía a manera de estructura que sostiene a los demás elementos. Es por ello que las capitulares corresponden a una tipografía romana antigua. Este tipo de letra reúne para mí varias características como son: elegancia, ligereza y presencia. La verticalidad de la letra por sí misma me favorecía puesto que los elementos decorativos que la rodearían podrían inscribirse en ella sin alterar sus características formales. Aunado a

lo anterior el barniz suave me proveyó de esas características que tal vez no se hubieran logrado con aguafuerte. El uso del color ayudaría a establecer esa diferencia de espacialidad que la letra sólo reúne desde el punto de vista de fondo y figura, es un asomarse al tema desde la letra y a través de ella. En algunos casos el proceso de impresión de las capitulares a la chine-collé, utilizando tanto hoja dorada como color bronce. Esto pretendió hacer eco de las iluminaciones con oro. Recordemos que iluminar es dar luz por lo que en esos casos la letra pasa a ocupar un sentido más medieval.

5.2.2 Las viñetas

Considero por separado a la viñeta, ya que revestía un problema aparte. Una de las características de los libros del siglo XVIII, era introducir en el frontispicio o en la portada alguna viñeta alusiva al tema a tratarse dentro del libro como una correspondencia entre la lectura y la imagen a manera de introducción visual. Después de haber elaborado unas tres posibles viñetas, elegí la que ocupa la página dedicatoria por ser esta la que más se adecuaba al concepto total de la obra.

Si bien antes de ella hay dos grabados que abordan al espectador, su inserción buscó dotarle al libro de un acento. Al acento al que me refiero es aquel que viene después del título **De Fósil**. En esa página, en la portada, no hay imágenes, sólo texto. Las dos páginas buscan corresponderse: en el lugar que ocupa **De Fósil** en la portada, en ese mismo lugar está colocada la viñeta en el frontispicio, al igual que existe una correspondencia entre los nombres de los autores y los nombres dedicatorios en el frontispicio.

5.2.3 Los numerales

La elección del tipo de número para los numerales si estuvo en relación con la caligrafía, es decir, un número lo más orgánico posible y que ayudara a

romper con el formato cuadrado de la placa que lo contuviese; que estuviera en relación con el texto tanto en un sentido caligráfico como direccional y formal, de hecho el número se caligrafió y luego se trasladó a la placa de zinc para su eventual mordido.

Desde un principio decidí que los numerales se imprimirían sin color, ya que el haberlos entintado habría -creo yo- afectado el espacio visual, ya fuese de los grabados o del texto, incluso si el gofrado hubiera entrado en competencia visual con las imágenes o el texto, entonces de ser así, hubiera desechado definitivamente la idea de los numerales. Cada folio contiene por lo menos un numeral, esto con el fin de que en caso de que se desencadenara no se perdiera la secuencia a partir de los folios y no a partir de las páginas; esa es la razón por la que no se realizaron 44 numerales, que corresponderían con igual número de páginas.

5.2.4 El monograma

Puesto que se tendría como producto final un libro con grabados y al no llevar implícita en la placa el monograma del propietario o del autor o su firma, consideré necesaria la elaboración de un monograma. Éste se dibujó mediante la técnica del azúcar y dado el tamaño considerado, se trabajó sobre cobre para mejores resultados en cuanto al detalle. Cada folio lleva grabado el monograma y no así cada grabado al tener presente que el libro finalmente lo conformarían 12 folios y que estos serían cosidos para conformar al libro. Al igual que los numerales, el monograma se imprimió gofrado, en este caso no tanto para intervenir con el espacio que determina la página, sino para que funcionase por un lado como marca de agua y por otro como marca de propietario. Es por eso que se colocó en la esquina inferior derecha del folio coincidiendo ocasionalmente con la marca de agua del papel.

5.2.5 El sello editorial

Si bien cualquier edición literaria o artística puede carecer de sello editorial, decidí crear una editorial que afanzara la idea del libro como producto de una labor editorial. Decidí llamar a esta editorial: **Ars Liber Ediciones**. Este sello editorial se trabajó sobre placa de cobre en vista de la complejidad tipográfica del nombre editorial. Se imprimió gofrado y aparece en la página correspondiente con el colofón. De esta manera, la edición **De Fósil** quedó como una edición total amparada no solamente por las imágenes y el texto, sino bajo una editora.

5.3 El texto

Ya había estado trabajando en una serie de fósiles antes de iniciar la tesis. Al detenerme a reflexionar acerca del tema de tesis y la decisión final de elaborar un libro de grabados no tenía un tema específico sino un autor específico. Sin embargo el autor y sus textos se alejaban de la experimentación tanto formal como conceptual del tema de los fósiles que había estado desarrollando. No quería elaborar simplemente una plaquette, sino que fuera un libro que contuviese además de imágenes también texto. El tener un libro sólo con grabados o una plaquette, reduciría el asunto a un aspecto eminentemente visual. Yo quería enfrentarme al reto en el que tanto texto como imágenes tuviesen un mismo valor conceptual.

El haber requerido del autor podría haber supuesto que solamente estaba ilustrando su texto en su aspecto más peyorativo o interpretándolo en su aspecto más favorable. No niego la posibilidad creativa a la que esta opción me hubiese conducido. Yo buscaba que mi trabajo me condujese por sí mismo y no orientarlo por descripciones o pasajes que el texto plantease. Fue en ese momento de duda en que conocí a Eligio Calderón.

Eligio Calderón había llevado a cabo textos para libros de artista con diversos autores. Siendo, además de excelente escritor, grabador él mismo,

comprendió perfectamente el tipo de tarea a la que uno se enfrenta al elaborar un trabajo de esta naturaleza. Después de varias sesiones de pláticas, Eligio inició por su cuenta el texto, mientras yo continuaba por el lado de los grabados con el tema de los fósiles. Eligio no vio ninguno de los grabados sino hasta mucho tiempo después de haberme entregado el manuscrito **De Fósil**. El trabajar cada uno en sus respectivas líneas hizo factible el hecho de no caer en posibles aspectos ilustrativos.



Recolección de erizos fósiles llamados entonces *pedras de trueno* con los cuales uno tendría poderes mágicos. Xilografía de 1497

Asimismo, dado que Eligio Calderón no vio una sola de las imágenes que yo había elaborado a la fecha, imposibilitó cualquier noción descriptiva de su texto. Al final considero que el concepto total de esta tesis quedó bien afianzado.

Desde mi punto de vista no se da ninguno de los dos aspectos antes mencionados: los grabados en **De Fósil** no son una interpretación ni una ilustración del texto, ni **De Fósil** como texto es una descripción de cada uno de los grabados. Texto e imágenes son mutuamente correspondientes: cada uno tiene su propia autonomía y a la vez se apoyan entre sí. Si bien las imágenes se basan en un factor técnico y el texto en una caligrafía, la técnica por sí sola no sustenta la imagen, así como tampoco la caligrafía, por muy bella que sea, no soporta a ningún texto. Ambas se fundamentan en un concepto.

5.3.1 Concepto

Ya había pasado algún tiempo en el taller de grabado en que uno basa los ejercicios del programa no en un tema sino en una determinada técnica. Había

estado elaborando una serie de ejercicios que me llevasen por una temática y que ésta fuese la que exigiese determinada técnica.

Al principio el tema de los fósiles era un mero pretexto. Poco a poco, al reflexionar acerca de su naturaleza, fui ahondando en su condición. Los fósiles son la memoria del tiempo. Por un proceso que ocupa millones de años, los seres vivos, ya sean animales o plantas, se ven arrastrados a condiciones tales que mutan su naturaleza.



Ilustración de un libro italiano publicado en 1670 relativo a la recolección de fósiles

Los fósiles no son otra cosa que la huella dejada por estos seres en la roca, en el mineral, en el ámbar. Dejan de ser seres vivos, pero no dejan de existir como seres, ya que al reconocerlos somos conscientes de su anterior naturaleza. Tratamos de que estas huellas nos revelen algo más allá de esa sola impronta: ¿Cómo vivían?, ¿qué comían?, ¿cómo se reproducían? Al tenerlos en nuestras manos, y efectuar ese proceso racional, al *dibujarlos*, estamos reanimándolos, somos conscientes de su vitalidad y la hacemos patente en un grabado; el fósil deja de ser una piedra y pasa a otro estado. En ese nuevo estado adquiere nuevas at-

mósferas, nuevo color, nuevo significado. No son imágenes que simplemente reproducen los detalles de su anatomía, sino imágenes que recrean, que interpretan, que revelan la naturaleza de su ser.

A través de los fósiles se hace patente la dicotomía vida-muerte. Los animales en los fósiles *fuleron*, ya no son, pero al sentirlos, al dibujarlos, al grabarlos y reproducir las planchas, vuelven a vivir, vuelven a *ser*, es vida que vuelve a ser, que *es*. Algo que llanamente es un proceso físico, geológico, se

sublima, en las formas, en los detalles, en el color de la piedra. Se trata de una auténtica catarsis en la cual uno trata de estar, de participar y también de ser. Es como revelar la propia dicotomía en la de estos seres. Es estar consciente de esta antítesis, es solidarizarse con ellos, ya que esa oposición también es la de uno.



Se creía que los dientes fósiles de los lepidotes (pez del mesozoico) provenían de las cabezas de los sapos. Xilografía de 1497

5.3.2 La caligrafía

En un principio una de las principales fuentes gráficas eran los incunables. Me aboqué a la tarea de localizar alguna imprenta que todavía manejara el sistema de impresión por tipos móviles con el fin de considerarla como método para imprimir el texto del libro. A pesar de haber localizado una imprenta de esta naturaleza, no fue posible tomarla en consideración, ya que el mayor formato que podían imprimir es el de doble carta. Otra opción era el linotipo, sistema muy semejante al de los tipos móviles en cuanto a sistema de estampación, pero el formato máximo de estampado era de cuatro cartas y no garantizaban la limpieza del papel de algodón empleado dadas las condiciones de las máquinas. Desistí de la idea de emplear tipos dadas las dimensiones de los folios. El procedimiento más plausible era la fotomecánica impresa mediante sistema offset, proceso



Las piedras de sapo tenían fama de curar la epilepsia y ser antídoto de los venenos. Xilografía de 1497

Para mí resultó doblemente afortunado ya que aunque en términos generales tenemos un libro típico, el manuscrito acusa reminiscencias de la caligrafía empleada por los amanuenses de los manuscritos en el sentido eminentemente creativo. Por otra parte, estaba claro que no se iba a caligrafiar uno por uno de los ejemplares de la tirada. Proceso que además de largo y cansado, resultaría sobre todo caro. Además, me agradó la idea de *unificar* mediante la caligrafía impresa el libro ya que por muy uniforme que resultase la impresión de los grabados, habría variaciones, cosa que no desdeño, al contrario, me ayudaría a dotarle de ese carácter de *hecho a mano*. Finalmente a pesar de lo uniforme que puede ser la impresión serigráfica, hubo variaciones, ya que en ocasiones la tinta por condiciones ya fuere de temperatura y presión, no quedaba totalmente unificada. Así que sin querer la impresión parece como hecha con plumilla. Es por eso y por el hecho de que los grabados no quedan siempre exactamente igual, que **De Fósil** acusa características de libro manufacturado. Por todo esto, aunque la edición es de 16 ejemplares, no son iguales, sino parecidos.

*para apresurar el olvido de las
en la palma de las manos. Da
Al final, todo es defósil. Esta
para apresurar el olvido en la
dirá que el silencio no es defósil*

Caligrafía definitiva del libro De Fósil

5.3.3 Impresión serigráfica de la caligrafía

Puesto que el proceso elegido indiscutiblemente sería la serigrafía, esto representaba aún más un punto a favor, ya que el proceso serigráfico sería controlado por mí. Esto significó poder ensayar con diversos colores para imprimir la caligrafía. Esa serie de ensayos me condujeron a la elección final del color a emplearse. Este color que es muy cercano al sepia, además de emparentarse con el color general de las imágenes, me servía como contraste entre imágenes y texto. No era tan oscuro que supusiera una competencia

visual con las imágenes, ni tan claro que esa ligereza demeritara la fuerza del contenido del texto ni su subordinación a las imágenes.

Puesto que se trabajaría serigráficamente, el calígrafo trabajó el texto sobre herculeña para su uso directo en las mallas serigráficas. De esa manera se podría evitar la fotomecánica para la elaboración de positivos y negativos en virtud de sólo necesitar positivos en serigrafía. Sin embargo, se presentaron algunas dificultades en el proceso de emulsión, ya que el uso de una tinta poco cubriente, provocó zonas cerradas a la impresión en la malla serigráfica.

La solución fue la fotocopia sobre acetato. Claro que esto supuso un costo extra además del retocado en algunos casos en la fotocopia, no obstante, con esto se evitó la elaboración de clichés*.

El proceso serigráfico, fue largo y cansado ya que supuso tantas sesiones como partes constituyen el poema, el colofón, la portada y el frontispicio, ya que en muchos casos en un mismo folio se tenían que efectuar hasta 4 impresiones puesto que podían localizarse en el anverso o en el reverso, entonces había que esperar el secado de cada serie de impresiones.

Además el proceso de impresión serigráfica tenía necesariamente que ser anterior al proceso de estampado de los grabados, ya que en caso contrario, el papel perdería su calidad de plano al soltar la goma por el humedecido previo al estampado, dificultando la impresión serigráfica. Esto supuso un correcto análisis de los lugares en que se estamparía tanto texto como imágenes ya fueran numerales, capitulares o grabados mismos, para no alterar así la secuencia del texto.

5.4 Encuadernación

A partir del análisis tanto visual como literario de algunos libros de artista, plaquettes y carpetas, así como de manuscritos medievales, incunables,

códices y otros libros, me incliné por lo que en principio pudiera parecer un libro ortodoxo.

Esto significa que en lugar de considerar una plaquette dadas las dimensiones de los grabados y del formato de los folios, me decidí por la encuadernación final del libro. El encuadernar el libro me permitiría trabajar con los elementos tomados en cuenta desde el principio en el proyecto. Esos elementos serían las capitulares, los numerales, las viñetas, las guardas, en fin aquellos elementos que contribuyen con la idea total del libro.

El haber tenido desde un principio la limitante del tamaño del folio, estuve obligado a considerar del mismo modo una limitante máxima del formato de las placas a trabajar. Sin embargo, no fue una limitante en sí misma ya que no consideré un formato único de trabajo, sino que a partir del dibujo o del proyecto específico trabajé los grabados. De tal manera que el grabado más pequeño corresponde al monograma impreso en cada uno de los folios que conforman al libro, el cual mide 1 x 1 cm., y la placa más grande mide 40 x 60, es decir, coincide con la mitad de un folio, por lo cual esa página que corresponde con la primera imagen del libro está totalmente grabada.

5.4.1 Las pastas*

Por otro lado en cuanto al empastado, lo ideal sería que la pasta fuera totalmente de piel dada su flexibilidad y calidez. Sin embargo, los costos exceden por mucho las posibilidades económicas personales. De ahí que considerara para la encuadernación el uso de la piel únicamente para el lomo y las esquinas del libro, y para el resto de la pasta el mejor material sintético para encuadernación que hay en el mercado. La idea de elaborar fotograbados a partir de la caligrafía empleada en el título y los nombres de los autores, fue con el fin de continuar con la tradición de los *fers azurés* o grabado en caliente sobre la pasta y el lomo, para así tener título y autores grabados en

bajorrelieve. Es por ello que la intención *táctil* queda manifestada desde el momento que se tiene el libro en las manos.

5.4.2 Las guardas

Al estudiar las encuadernaciones de los libros manuscritos, incunables y libros impresos, así como los libros de los siglos XVIII y XIX, detecté el uso de guardas pintadas a mano. Las guardas pintadas proveen al libro ese carácter manual. Por un lado la pasta es un tanto solemne, firme y al volverla la explosión de forma y color contribuyen con lo artístico del libro; por ello pensé en la elaboración de guardas pintadas a mano con el objeto de contribuir con toda la idea visual y objetiva del libro. Actualmente en el mercado se encuentran guardas impresas de formas y colores muy bellas mas no son hechas manualmente. La virtud de elaborarse a mano reside en lo azaroso del corrimiento de la tinta; cosa que no se tiene tampoco en las guardas pintadas a mano que se venden en el comercio. Además el papel para su manufactura ya sean hechas a mano o impresas, deja mucho que desear. No obstante, decidí incluir en el libro guardas hechas por mí. Sin embargo, representó un trabajo enorme, puesto que la gente que sabe como hacerlas, se niega a enseñar su manufactura. Investigué cómo elaborarlas, pero aun con la fórmula, experimentar con diferentes tintas, papeles y solventes, llevó una buena cantidad de tiempo.

Primero ensayé con papeles baratos para la experimentación. Esta consistió en el uso de tintas para serigrafía, offset y tipográficas, además de solventes como el de serigrafía, aguarrás y thinner. Una vez detectada la técnica correcta, la elección del papel quedó ceñida no a su costo sino a su gramaje. Mientras mayor fuera el gramaje del papel mayor dificultad para lograr unidad en el pintado y de manera correspondiente, mientras más bajo fuese el gramaje del papel, mayores posibilidades de filtrado, enroscado y rompimiento del papel. El papel más adecuado resultó ser el papel nube, no sólo por su resistencia, sino por su color, el cual hacía más cercana su

presencia con el papel de algodón empleado en los folios a diferencia del papel bond que comúnmente se emplea como guardas por los encuadernadores.

5.5 Diseño

Anteriormente, había trabajado en ediciones de plaquettes. En esos trabajos estuve imbuido en el aspecto del diseño pero desde un lado más bien lírico. Esto no significa que el entusiasmo haya predominado sobre los aspectos puramente formales. En *De Fósil*, aunque también trabajé con una buena dosis de lirismo, no significa que todo lo haya dejado al azar. Si bien en el programa de Artes Visuales está contemplado el área del diseño, no lo está desde el punto de vista editorial sino de la visualidad. Es por ello y por la experiencia anterior a este libro que contemplé el aspecto del diseño del espacio que ocuparía cada página. Si bien me aproximé a esta tarea, debo mencionar que desconozco si existen reglas para el diseño de las páginas, por ejemplo. Lo que sí es un hecho, es que respeté los aspectos mínimos que conforman cualquier página de libro, como son los márgenes que generan la caja, el margen interno es más ancho para permitir la encuadernación sin que afecte el espacio visual, y en fin, todos esos aspectos que determinan un orden dentro de las páginas de un libro.

Más tarde explicaré que no consideré un espacio único para la ubicación de imágenes y texto, ya fuera por la musicalidad del poema o por las diferencias en cuanto a dimensión de los grabados. Hubo cosas que sí se mantuvieron constantes como son el lugar del monograma y los numerales, y si bien no hay ortodoxia en lo que concierne a la colocación de imágenes y textos, desde el punto de vista general hay una ortodoxia: como libro.

El diseño de las páginas y del libro en general estuvo dominado por aspectos eminentemente compositivos; evité especialmente que se diera la simetría de espejo, para evitar una posible monotonía en cuanto a un orden específico. Cabe mencionar que consideré la huella dejada por la placa en la

parte posterior de la página como otro grabado. El proceso de estampación de una placa fuertemente atacada, necesariamente dejará su huella en la parte posterior de la hoja. Este factor lo asumí como parte de la visualidad de la hoja y de su espacio. En algunos casos intencionalmente la hago coincidir con el texto, en otras no para así apreciar otra imagen grabada. En aquellos casos en los que hago coincidir, lo hago como una manera de rememorar el proceso de rubricación efectuado por los amanuenses del medievo, esas líneas traspasan y se dejan ver al otro lado de la página, esto no es otra cosa que *grabar* la página.

5.5.1 Diseño de las páginas

Hay una intención plástica en la distribución formal de la hoja, en el diseño de las páginas, la ubicación de los textos e imágenes respondió al espacio visual que éste ocupa. Es decir, para los casos en que se tomó en cuenta el espacio visual total del folio, se consideró la ubicación de la estampa para que de esa manera lograra o se buscara un equilibrio. Este equilibrio no funcionó de acuerdo con una simetría de espejo, sino que hubiese un equilibrio de fuerzas en el sentido visual. No se pudo estandarizar la colocación de los textos ya que algunos grabados ocupaban mucho espacio en relación con el que ocuparía el poema o en otros la estampa era muy clara o era muy oscura y la intención como ya dije era equilibrar el espacio visual.

Aquellos versos que contienen capitulares, también se les consideró por separado ya que al estar en comunión texto e imagen, o mejor dicho, letra y color, como tal tenía un mayor valor que el texto por sí mismo. En ese sentido no pudo soslayarse el color a emplearse en las capitulares ya que si bien buscan llamar la atención hacia sí mismas, no buscan minimizar la importancia del poema sino enriquecerlo.

En ese mismo rubro, la intención de los numerales fue que no interfirieran con las imágenes. Esto es, que los numerales no intervinieran

visualmente con texto pero principalmente con las imágenes, por eso sólo se gofraron. Ciertamente ocupan un espacio, mas considero que el peso virtual que ellos ocupan queda bastante reducido. El introducir numerales era necesario, por un lado para que no se perdiera la secuencia de los folios, de las diferentes partes del poema, y que el encuademador no tuviese problemas a la hora de coser los cuadernillos.

Elaboré una caja dentro de la cual quedarían inscritos tanto texto como imágenes, ya fueran juntos a separados. Dentro de esa caja establecí la movilidad que las imágenes y el texto tendrían. En este rubro no incluyo el monograma ni los numerales, ya que estos no tuvieron movilidad. Estos están en el mismo sitio en todas las páginas en donde aparecen.

Primero consideré la movilidad del texto o de la imagen dentro de esa caja solamente en una página, pero si se daba el caso de que al abrir el libro se contemplase no una página sino dos, es decir, una página par y una non, entonces consideré todo esto como un solo espacio visual. Por eso en casos como éste, la movilidad de texto o imágenes en una página, estuvo condicionada a la de la otra página.



Alfredo Rivera, Aguafuente del libro De Fósil

5.5.2 Las imágenes en el diseño

La colocación de las imágenes dentro del libro no estuvo condicionada al texto correspondiente, ya que como ya dije, no hay correspondencia entre texto e imágenes en el sentido ilustrativo. Busqué que hubiese una *musicalidad*. A lo que me refiero con musicalidad es al hecho de recibir la obra con un fuerte impacto, se define, llega al clímax y finalmente se serena. Algo así como iniciar con la cubierta y la portada con un *Allegro ma non troppo*, luego vendrá un *Scherzo* con los caracoles y el ictiosaurio, a la mitad del libro un *Molto vivace* que coincide con la imagen más grande y a mi juicio con la de mayor impacto, que es la punta seca, vendrá un *Adagio* con los moscos y los cangrejos, un *Presto* con el camarón y las hojas, y para finalizar con un *Allegro* con la lagartija. Fue como ir introduciendo a los personajes. Por otro lado, el poema sin considerar las imágenes, conlleva también un asunto similar. Me parece que en ese aspecto también coinciden.



CONCLUSIONES

ॐ:१:३३

*En el ámbito de la Tierra hay formas antiguas,
formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas
podía ser el símbolo buscado.*

Jorge Luis Borges
La escritura de Dios

 Después de haber realizado un somero análisis a través de la historia del libro y el grabado, las imágenes y el concepto de libro de artista, la pregunta ahora es: ¿Qué sentido tiene llevar a cabo una edición como la de el libro **De Fósil**?

El proyecto **De Fósil** nace de una inquietud por llevar a cabo la idea de manufacturar un libro de artista. No nada más se trataba de elaborar una serie de imágenes en torno a un tema específico, sino de valerse de una serie de recursos que la gráfica ofrece -en principio técnicos-, y tratar de llevarlos a un plano conceptual.

La riqueza visual hallada en los incunables, manuscritos medievales, mapas, documentos antiguos, etc. , no sólo se circunscribe a la belleza de las imágenes, sino a toda una superestructura que al interactuar da cuerpo, da forma al concepto que se pretende plantear. Particularmente en **De Fósil** el

manejo de una serie de recursos gráficos, fue con la intención de externar necesidades. **De Fósil** como resultado final, ha sido producto de una revisión concienzuda de la estructura y el concepto general del libro. Como estructura tenemos que el libro es más objeto que obra y como concepto se le verá como estructura visual e incluso temporal.

El libro como objeto atiende a un asunto editorial; sin embargo, **De Fósil** no se deberá ver desde el punto de vista editorial ortodoxo, sino como un producto eminentemente visual. Es decir que **De Fósil** lleva implícito tanto lo editorial como lo visual. Si atendemos a las publicaciones editoriales en general, éstas desde luego que no desdeñan el aspecto estructural, sin embargo, el aspecto visual se ve reducido a un formato, a un color, a una determinada tipografía que no obstaculice el asunto que el libro trata. Mientras que en **De Fósil** lo visual busca llamar la atención hacia sí mismo para que al sumárselo al texto propuesto emerja una idea amalgamada, un solo concepto.

Por otro lado las publicaciones que tienden asimismo a lo visual y no solamente lo estructural, en realidad lo que hacen es reforzar lo segundo que está planteado no sólo por el formato, la página, el encuadernado o la progresión, sino fundamentalmente al texto. Aún en los libros de arte, es decir los dedicados a la historia o teoría del arte, las imágenes se plantean como ilustraciones de un asunto que no es inherente al libro, sino al texto, lo cual hace que el posible aspecto de contenido se vea reducido a texto e imágenes por sí solos y no como un todo. De hecho un libro como **De Fósil** difícilmente sería editado por alguna editorial típica, ya que su contenido poético sería simple texto y sus imágenes ilustraciones, invalidando su mutua correspondencia.

Además el tipo de imágenes -técnicamente hablando- conlleva no un asunto ilustrativo sino un asunto de obra. El texto por su parte no busca transmitir una idea literaria y ya, sino que la elección de la tipografía y en este caso de la caligrafía, busca darle la presencia que en un libro típico no se toma

en cuenta, ni siquiera en los libros de poesía clásicos. Si pensáramos en los caligramas de Apollinaire o de Juan Tablada, el juego letra-imagen busca acentuar la idea, darle corporeidad, convirtiéndose en imágenes plásticas en dos dimensiones subrayando -conceptualmente hablando- la idea en cuestión.

En los capítulos precedentes vimos que el desarrollo del libro desde el grabado en hueso o piedra, pasando por las tablillas con escritura cuneiforme, el papiro, los manuscritos medievales, los códices, los rollos y así hasta llegar a la estructura que conocemos ahora como libro, ha alcanzado una eficiencia tanto en lo relativo a producción como a lectura.¹ Al multiplicarse esta necesidad, el objeto se multiplicará. Si somos conscientes del hecho de que todo objeto se halla en una mutación y expansión continua, debido a la necesidad de él y a otros factores -como el mercado, por ejemplo-, comprendemos el porqué el libro asimismo ha experimentado cambios. No solamente me refiero a un aspecto funcional, sino a lo que está más allá, aquello que en un principio nos pasa inadvertido.

En el libro como objeto, lo más concreto es su estructura tecnológica, el texto ocupa un segundo plano convirtiéndolo a través de la letra impresa en un libro de literatura, mientras que el concepto que emana del texto y no de el libro como objeto va al final. Por eso el libro alternativo, busca sublimar el tercer aspecto: busca ser libre-libro; es decir, su intención es la de tener una autonomía expresiva,² esto ocurre cuando traspasamos el umbral de la mera descripción funcional por parte de el libro. No obstante, cada elemento interviene en un determinado momento, aunque se puede dar el caso en que ya no actúe sobre los demás integrantes. Por ello en un libro alternativo, si bien se han revisado sus antecedentes estructurales, por lo menos uno de los factores que lo originaron se tomarán en cuenta puesto que cada unidad o elemento no es un absoluto.³

1 Kartofel y Marín, 1992: 59

2 Kartofel y Marín, 1992: 51

3 Baudrillard, 1992: 4

Sin ser absoluto, cada uno de ellos tendrá una intención y tomaremos las que más se adecuen a nuestras necesidades de expresión. Así cada elemento en el libro debe interiorizar su función y se reviste de dignidad simbólica, a pesar de que alguna de ellas funcione de manera parcial o total. Entonces lo esencial y lo estructural aunque es lo concretamente objetivo, se sublima en el libro de artista.

De Fósil plantea un conjunto desestructurado mas no reestructurado, "...pues nada compensa el poder de expresión del antiguo orden simbólico."⁴ **De Fósil** es un libre-libro puesto que como libro funciona -aunado a un aspecto de serie-, es decir, no deja de ser un objeto de función; como concepto, su sentido va más allá, en la metáfora, en el símbolo. A través de ese velo poético se discierne su idea que desemboca en una forma simbólica de expresión ya que no deja en un principio traslucir claramente cuál es su finalidad. El libro de artista al liberarse de ser objeto de función libera al lector.

De Fósil, no obstante ser una obra de producción múltiple y llevar implícita en su manufactura una sistematización, es al final un objeto artístico puesto que aunque son libros similares no son iguales,⁵ teniendo finalmente calidad de obra. Como espejo de la realidad, refleja la necesidad de recurrir a cualidades del pasado y revalorizarlas.

Por último debo decir que la presente tesis cumple con su cometido, plantea los orígenes y posibilidades dentro del campo de la edición de los libros de artista y no consume todos los caminos, sino que al contrario, da pie a la búsqueda de otras posibilidades y por lo tanto de otros resultados. **De Fósil** para mí es el fermento del inicio de una serie de proyectos que buscan subsanar los errores y explotar sus posibles aciertos.

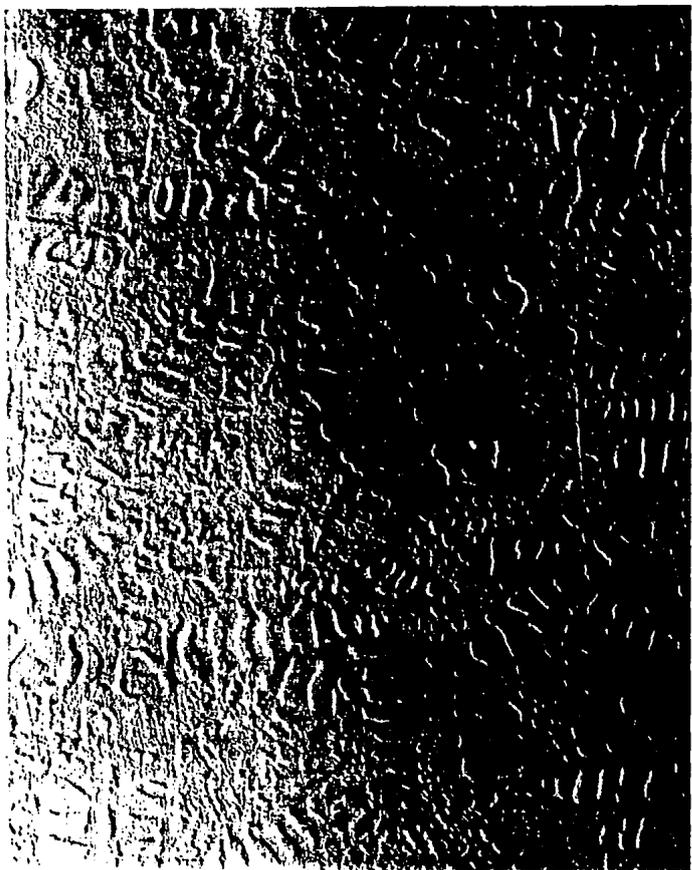


⁴ Braudillard, 1992: 15-16

⁵ Kartoffel y Marin, 1992: 56

Đ FÓSÍL







EL FÓSIL

ELIGIO CALDERÓN

TEXTO

ALFREDO RIVERA

GRABADOS



*A Giocanna y a
Luciana.*

a Laura.



*rimero fue lo que regresa al polvo
de la piedra, a su fronda grave
y silenciosa. Lo que ha de venir ya fue
en el Principio, cuando se va sin rumbo
la sangre del cuerpo*

su lumbre

sus yscus.



*Ya fue la forma que se anilla en la penumbra
como un vicio,*

o reptar

*en el ancho verbo del sueño
y puede clavar sus ojos en tu imagen o ennegrecer
la noche que hay en ti.*

Fue lo que será ayer

es decir

nunca antes

en lo que nace sin saberlo

y muere

a pesar de todo

cuando vive aquello que más tarde tú asesinas.



Somos de una arcilla no prevista

*que lleva en sus dudas
luz y sombra. Allí*

-en esas entrañas-

*se pudre el dios
que lleva nuestro nombre.*

Nos escarbamos en los siglos

de un mundo

que ignora en sus latidos

sus palabras: lo que es

en cada instante

dilata su olvido

con la nada afuera

porque ya era nada.





n esa blanquitud nacen en nosotros

el silencio

el fósil

el olvido

*la cal y la saliva. Como una expiación
de lo que no pasa por las fronteras
de la sangre sino del impaciente polvo.*

*Es de fósil el vuelo del ave en el aire que se cansa,
la gota que resbala por la hoja del árbol añoso,
la luz del relámpago que exorbita el cielo.
Es de fósil la indulgencia del tiempo que muere
en el pulso de los ojos.*



*Todo es un parto a medias, pues, para nacer, morimos.
Y en toda muerte hay la zozobra, de lo que queda
como un letargo
como una cicatriz
de lo que jamás se va
del párpado que regresa.*





*T*odo es de fósil:

las crines de la niebla inocente

la luz de otoño de los huesos.

También el dolor dónde uno lleva auestas su mutismo

su oscuridad

su disolvencia

eso que sabe por dónde entra

y por dónde sale nuestra muerte.

*Somos eso que se sabe sin más esperanza
que la impronta. Eso que se deja arraigado a la piedra
como una sepultura al aire libre
y de sitio en sitio erra
en la memoria del fragmento
que nos aprieta
el yugo del olvido.*

*Nada descansa bajo el cielo
y menos el testimonio que te acusa*

en ese aire sepulto

en ese olor a cueva

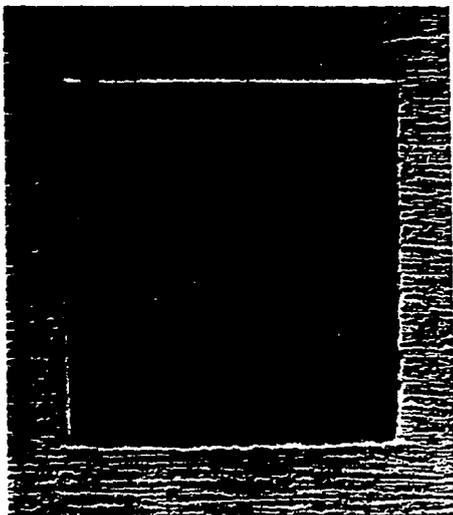
*dónde nadie detiene el grito de los astros
en el mármol que espesa en los límites baldíos. Todo
es tatuaje*

arruga

sal

*en la redundancia de la creta
en la corteza del mundo. Todo es*

como en el principio: Una liturgia de quien toca
el umbral de la muerte con la yema de sus dedos y roza
-en el fósil- una matemática secreta: Lo que ya fue
y no es todavía
en el fluir de una savia nupcial
que nos perpetua.



Todo es de fósil:

El vientre que ya es grieta

hendidura

materia y creación

de materia

lava

Tiempo.



*Hemos de irnos: ser de abismo, de fósforo, de sal.
Y recibir el juicio de los pliegues de la piedra,
testigos ciegos de un firmamento sin destino. Sólo
de fósil y de saliva, de aliento animal
y de moho reptante y discontinuo. Eso somos:
crudas y sin luz, como un enigma de las entrañas.
como un monosílabo desnudo.*

*También el fósil lleva su gólgota en su cara,
Oh gran dolor, Oh gran banquete. En él,
todo gira sin principio,
sin causa,
en su color de luz de alba.
Su opacidad tiembla como un cirio
en el sonido de una palabra enhiesta
que sin tocarnos nos interroga. En él,
la memoria está al margen,*

en posición de fuga

como un lamento del Tiempo.

ignorante del olvido que se abre con la noche.

Y va

no sabe adónde

como el reflejo

de la sombra del cuchillo

sobre la piel inocente

del cordero.



*Al final, todo es de fósil. Está ahí
para apresurar el olvido en la sien que zumba. Nadie
dirá que el silencio no es de fósil si cunde
como un azogue que nos anula; nadie ha dicho
que la ausencia no hiera como un veneno al galope.*



*Nadie dirá nada, porque lo que se dice no se derrama
en la palma de las manos. Para que ofrecer los filos de la
muerte si el silencio mata, si existen dolores
que se tienden como un paño blanco frente a los ojos
o que pulsan en el hastío de madrugada enfermas, exactas
como una agua ciega que se azota contra las piedras
para bruñir su desnudez en una interrogación sin respuesta.*



*Para qué, entonces, separar
la carne del fósil, el cielo
de la tierra, si juntos golpean el presagio
que siempre nos persigue.*

*Somos de tierra hinchada y fósiles,
columnas que jamás tendrán raíces
y cuyo fruto
sólo ha de nutrirnos
del olvido que nos sepulta.*



Epitete
De fúsil

*Libro de arte con grabados originales
de Alfredo Rivera, poema incluido de
Eligio Calderón y caligrafía de Salvador Juárez.*

*La edición consta de 50 ejemplares
numeradas del 1º al 3º y 15 ejemplares
numeradas del 4º al 6º y 6 copias de autor
numeradas de la C.A. 7ª a la C.A. 12ª.*

*Para la tirada se utilizó papel
Vesta Archer Blanc de 300 gramos. El texto se imprimió
mediante proceso serigráfico en el taller de Alfredo
Rivera y los grabados en el Taller Técnico Marino Caparola
de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.*

*El diseño del libro y el cuidado de la
edición estuvo a cargo de Alfredo Rivera.
Cada ejemplar va firmado y numerado
por los autores.*

México, Noviembre 1991.

Alfredo Rivera

Elegio Calderón

Ejemplar:

GLOSARIO

ॐ:॥:ॐ

ACERADO. Es la aplicación de una delgada capa de acero sobre la superficie del cobre mediante proceso galvanoplástico, cuyo fin es evitar el rápido desgaste de la placa al someterse al proceso de estampación.

ALDINOS. Así son llamados los libros producidos por Aldo Manuzio y cuya principal característica es la de estar impresos en letra cursiva.

AGUAFUERTE. *Radierung = etching = eau-forte.* Acción de atacar líneas con algún ácido en una plancha o matriz de metal. En algunas ocasiones, el término engloba otras técnicas próximas que también requieren de baños de ácido como son el aguatinta o el barniz blando.

AGUATINTA. *Aquatinta = aquatint = aquatinte .*

ART BOOK. Ver "Libro de Arte".

AZURÉS. *Azurés* se les llama a los hierros candentes, utilizados por Jean Grolier para decorar sus ediciones; estos dejan sobre la piel de la encuadernación bellos relieves o gofrados.

BARNIZ BLANDO. *Vernis mou = soft ground etching = vernis mou .*

BARNIZ DE CUBRIR. Barniz utilizado para proteger la placa de grabado antes de someterse al baño de ácido.

BIBLIOTECA. "Los rollos se conservaban en receptáculos de madera (*bibliothékē*) que llevaban en su exterior una etiqueta (*syllabus*) con el título de la obra." (Díaz-Plaja en Salvat Editores, 1973: 32)

BREVIARIO. Palabra que proviene del latín *brevis*, que quiere decir *breve*. Breviario o *breve* era todo escrito corto, como por ejemplo certificados. Su divulgación se logró al imprimirse mediante xilografía para luego colocarse a mano, trabajo efectuado por los escritores de breviarios.

BRUÑIDOR. Herramienta que se utiliza para suavizar o rebajar el valor de las líneas o de las áreas ya grabadas.

BURIL. Herramienta que se utiliza para grabar, en cuyo extremo tiene un bisel muy afilado y que contiene una empuñadura para poderlo manipular con comodidad, también así se le conoce a esta técnica, es decir grabado al buril o talla dulce. Su principal característica es la nitidez obtenida por su grafa.

CÁLAMO. Es la caña con que se escribía sobre el papiro, lo suplirá alguna pluma de ave cuando ocurre la generalización del uso del pergamino.

CALCOGRAFÍA. (del griego *calcos*, cobre). Matriz huecográfica grabada en cobre; tanto al medio técnico como al producto se le conoce como calcografía.

CLICHÉS. Los *clichés* son corrosiones fotográficas que se efectúan ya sea como corrosión de líneas, o bien, como corrosión de red (autotipia).

CÓDEX. Es una forma de agrupar el material ya escrito. Cuando se cosen varias hojas como si fueran cuadernos, es decir, varios pliegos cosidos a un lomo se obtendrá un *tomo*. Códice es aquel constituido por un pliego de pergamino doblado en un solo cuaderno.

COLOFÓN. Siempre vendrá al final del libro; contiene los datos relativos a la impresión del libro y su fecha. "Cuando el escriba había terminado el manuscrito, le daba fin con varias líneas (llamadas *suscripción* o *colofón*), en las que se encontraba el *título* del libro; comienzan por lo general con las palabras *explicitus est* (o tan sólo *explicit*), un curioso recuerdo del tiempo en que los manuscritos tenían todavía forma de rollo, ya que estas palabras significaban que el manuscrito se encuentra desenrollado" (Dahl, 1991: 57-58).

CORDOBÁN. Así se le conoce a la piel y al tipo de encuadernado llevado a cabo por Aldo Manuzio, él doraba y estampaba las pieles para sus encuadernaciones de lujo. El cordobán es piel muy fina de cabritilla proveniente de Córdoba, España, así como de Marruecos (marroquín).

CUNA. Herramienta utilizada para granear las matrices, muy usada en mezzotinta. En su extremo en forma de cuna contiene una serie de finos dientes, los cuales servirán para granear la placa.

CRIBADO. Son pequeños agujeros hechos en la plancha y que al imprimirse dejan puntos blancos sobre la estampa. Originalmente en la orfebrería del siglo XV se efectuaba tal tarea con el objeto de lograr efecto de medios tonos.

CUBIERTA. Es la envoltura que protege al libro encuadernado.

DESBARBADOR. Véase raedor.

DÍPTICO. (del griego *dis*, dos veces, y *ptukhê*, pliegue).

DOMI O DUMMY. Surge del primer esbozo, es decir, del lay-out, sobre el que se crean nuevos elementos y se hacen los ajustes pertinentes.

EDITOR. Es la persona que prepara o comenta la edición de una obra; *edere* proviene del latín y significa engendrar, dar vida.

ENCUADERNACIÓN. Así se le llama a los volúmenes cubiertos con tapas.

ESGRAFIAR. Véase "Mezzotinta".

ESTADOS. A veces se les llama así, o como en el taller de la E.N.A.P., *pruebas de estado*. No son más que pruebas anteriores a la copia definitiva y que nos permite visualizar el proceso por el que ha transitado la placa hasta su estado definitivo.

EX-LIBRIS. Es una marca distintiva con que los bibliófilos marcaban sus libros para señalarlos como de su propiedad. Pueden ser simbólicos, mostrar libros o paisajes; algunos contienen la frase *ex-libris* antes del nombre del dueño, por ejemplo: *Ex-libris Alfredo Rivera*.

FILIGRANA. La malla de alambre tensada en un bastidor para fabricar papel, deja su huella en el mismo; si se tuercen los alambres para formar el nombre del fabricante o las iniciales o algún sello distintivo, éste pasará igualmente al papel, quedando grabado como marca de agua.

FOLIO. Surge cuando deja de haber libros en rollo para tener una nueva ordenación. dentro de éste van contenidos tanto la foliación como la paginación.

FOOLSCAP. Ver "Filigrana".

FORRO. Es el papel que cubre la pasta del libro y que protege a la cubierta. Sobrecubierta para proteger al libro, su uso surge a mediados del siglo pasado.

FRONTISPICIO. Así se le llama a la portada cuando está ornamentada con elementos artísticos, como podrían ser viñetas; puede contener también el retrato del autor o alguna composición alegórica que esté en función del tema tratado dentro de la obra.

GOFRADO. *Prägedruck = relief print (deep etching) = morsure en profondeur*. Es aquel en el que el grabador ha suprimido el uso de la tinta, permitiendo que solamente el relieve determine el dibujo o la forma a representar.

GRABADO. Así se le llama a la impresión, producto de grabar, sobre metal, madera, piedra. Una vez entintada la matriz, seguirá el proceso de multiplicación. El término alude a toda clase de técnicas incisas y en relieve como término universal; sin embargo, en algunos textos y en particular éste, se refiere exclusivamente al grabado al buril, cuando no al grabado como

sinónimo de estampa. Aguafuertes serán aquellos que necesitan baños de ácido para su confección.

GRABADO AL AZÚCAR. Con una miel de azúcar y una tinta colorante, el artista trabaja dibujando sobre el metal con un pincel o una plumilla; después cubrirá su matriz con barniz para luego sumergirla en un baño de agua hirviendo. Esto provoca el hinchamiento del barniz de azúcar dejando expuesto el metal donde se ha dibujado previamente, para finalmente pasar al proceso de atacado con ácido.

GRABADO AL BURIL. *Kupferstich = copper engraving = fait au burin.*

GRABADO BLANCO. Véase "Gofrado".

GRABADO EN HUECO. Esto se entiende cuando el grabador hace incisiones sobre una matriz de metal, ya sea por métodos directos o indirectos; estas incisiones o *huecos* recibirán la tinta, transfiriendo al papel en el proceso de estampación la forma dibujada.

GRABADO POR CORROSIÓN. Se verifica sólo sobre planchas de metal, por ejemplo el aguafuerte. Grabado por corrosión o grabado al aguafuerte es corroer un metal y disolverlo con ayuda de un ácido.

GRABAR. Significa tallar, cortar o inscribir en la superficie de algún material de dureza y resistencia suficientes, que puedan conservar la incisión en forma duradera.

GRÁFICO. La palabra se deriva de *grafein*, vocablo griego que significa más o menos escribir.

HELIOGRABADO AL GRANO DE RESINA. Procedimiento semejante al del aguafuerte, pero con la diferencia que la capa protectora y las zonas atacables se determinan mediante procesos fotográficos.

ILUMINACIONES. (de *lumen* = luz). Eran las grandes letras iniciales o los dibujos con tinta de color o con oro, llevados a cabo por iluminadores o miniaturistas dentro de las páginas del libro medieval.

IMPRESIÓN PLANOGRÁFICA. *Flachdruck* = *planographic printing* = *l'impression à plat*.

IMPRESIÓN XILOGRÁFICA. Llamada también impresión en madera. Es aquella impresión llevada a cabo mediante proceso xilográfico.

IMPRESIÓN EN HUECO. En el grabado en cobre como en el aguafuerte las líneas a imprimirse, formarán huecos, por lo que toda impresión efectuada mediante procesos huecográficos se le llamará impresión en hueco.

IMPRESIÓN EN RELIEVE. En el grabado en madera como en el linóleo, los lugares que se imprimirán quedan en relieve, así que la estampa impresa mediante alguna de estas técnicas se le llama así.

INCUNABLE. (del latín *cunabulum* = cuna). Se le llama así a todo libro impreso antes de 1501 (a veces el periodo se extiende hasta 1550). En México, aunque estrictamente no deben considerarse como incunables, se les llama así a los primeros impresos coloniales.

INICIALES. (de *initium*, comienzo). Son dibujos que decoran la página al empezar cada capítulo, dentro de ellas se insertan las capitulares, confiriéndole a la página, una ornamentación especial.

INTAGLIO. *Tiefdruck* = *intaglio printing* = *l'impression en creux*.

JACKET. Ver "Forro".

JUGENDSTIL. *Art Noveau* en Francia, *Modernismo* en España. El nombre proviene de la revista **Jugend**, la cual empleaba líneas ornamentales inspiradas en principios geométricos combinados con motivos animales y florales.

LAY-OUT. Es la forma más rudimentaria, suelta y menos cuidada que elabora el diseñador, sobre la que vierte sus primeras tentativas que constituyen la estructura del libro.

LETRA GÓTICA. Es el tipo de imprenta utilizado principalmente en las ediciones alemanas hasta los años cincuenta. Es de rasgos verticales puntiagudos, de perfil estrecho y alto.

LETRA ROMANA. A diferencia de la gótica, esta letra es redonda y de perfiles claros. Procede de la lapidaria imperial y de la carolingia.

LIBRO-ARTE. Libros que son tanto obras de arte como libros.

LIBRO DE ARTE. Obra o trabajo de un artista en forma de libro (colección retrospectiva de reproducciones).

LIBROS COPTOS. Son códices de los siglos VI al VII, egipcios, se caracterizan por contener restos de decoración repujada en cuero.

LINOLEOGRAFÍA. *Linoschnitt* = *linocut* = *linogravure*.

LITOGRAFÍA. *Lithographie* = *lithograph* = *lithographie*.

MADERA DE PIE, DE PUNTA O DE CONTRAHILO. dicese de la madera, cuyas fibras son perpendiculares a la superficie de la plancha; usada así, se tendrá una gran resistencia y firmeza, de preferencia deberá ser madera de boj por ser ésta muy resistente.

MANERA NEGRA. Véase "Mezzotinta".

MEZZOTINTA. *Mezzotinto* = *mezzotint* = *mezzo tinte*. Rayar mecánicamente una plancha de cobre, de manera que si se obtuviera una copia se obtenga un negro profundo pero suave (proceso que también se logra graneando la placa con la herramienta llamada cuna). Posteriormente, con el raedor se eliminarán las rebabas siguiendo el dibujo previamente esbozado - esgrafiado-. Esta técnica fue practicada sobre todo en el siglo XVIII.

NIELES. Eran placas grabadas al hueco para fijarse luego sobre un objeto de orfebrería. En ocasiones, estos nieles, además se esmaltaban.

PASTA. Es el material con que se encuaderna y que protege al contenido del libro, es decir, las páginas; las pastas pueden ser rígidas o suaves.

PLATINA. Plancha contenida en el tórculo con la que se ejerce la presión sobre el folio y la matriz.

PORTADA. Es aquella hoja dentro del libro, la cual contiene el título del mismo, el autor, la suscripción bibliográfica y algunos otros elementos.

PRE-MAQUETA Y MAQUETA. Es el resultado de la elaboración del layout y del domi, aquí ya queda determinado el tamaño real del libro con textos y fotos simuladas que conducirán a la ejecución definitiva del libro.

PUNTA SECA. *Kaltnadel = dry point = pointe-sèche.* Es una de las técnicas directas del grabado. Se distingue por su trazo nervioso, además puesto que no se elimina totalmente el metal de la placa, la rebaba provoca en la impresión un flocado (flecós), el cual caracteriza a la punta seca dándole a las estampas esa sensación de aterciopelado. Su principal inconveniente es su corta duración en el proceso de edición.

RAEDOR. Herramienta que se utiliza para eliminar las rebabas de metal dejadas por el buril al grabar o para rebajar la superficie de metal.

REMATES. Así se les conoce a los dibujos que finalizan o rematan al libro, por eso también se les conoce como *cul de lampe*.

RÚBRICA. (de *rubrum* = rojo). Rubricar, era trazar una raya vertical a lo largo de las iniciales en el folio y cuya principal característica era el empleo de tinta roja. Esta tarea se extenderá después a los títulos de los manuscritos e incluso perdurará hasta los incunables.

SERIGRAFÍA. *Siebdruck* = *silk-screen process* = *sérigraphie*.

SUPER-LIBRIS. Marca de propietario (ver "Ex-libris").

TALLA DULCE. debemos entender como talla dulce, al grabado en hueco sobre metal, pero efectuado con algún método directo como el buril.

TÉCNICA DIRECTA. Cuando el grabador, incide directamente el metal con algún instrumento como el buril o la punta seca.

TÉCNICA INDIRECTA. Primero se cubre la plancha con algún material resistente a la corrosión, como puede ser un barniz hecho con cera; después con una punta seca se eliminará el barniz quedando expuesto el metal que se desea morder; por último, se somete la plancha a un baño de ácido -mordente- que efectúa la incisión.

TIPOGRAFÍA SERIF. Es aquella que contiene rasgos o remates.

VELO. Es una herramienta con pequeñas puntas en su extremo; con ella se puede crear efectos de gradación.

VINETA. Son pequeños estampados que decoraban el principio o el final de algún capítulo; así se les conoce por haber sido la vid uno de los modelos más usados en la ornamentación.

VITELA. Proviene del latín *vitella*. Es una clase de pergamino, preferentemente piel de ternera, sobre la cual se puede pintar o escribir, Grolier la utilizaba también para encuadernar.

XILOGRAFÍA. *Holzschritt* = *woodcut* = *gravure sur (en) bois*.

ZINCOGRAFÍA. *Zinkätzung* = *zinc etching* = *eau-forte sur zinc en relief*.



BIBLIOGRAFÍA

ಅವಿ:೫:೩೬

Aceves, Gutierre et al. **Editoriales Alternativas**. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, U. N. A. M., 1984, 15 p.

Báez Macías, Eduardo; Guerra Ruiz, Jorge y Puente León, Judith. **Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional**. México: U.N.A.M., 1988, 42 p. + il. (Instituto de Investigaciones Estéticas; Cuadernos de Historia del Arte N° 33).

Baudrillard, Jean. **El sistema de los objetos**, trad. Francisco González Aramburu. 12a. ed., México: Siglo XXI Editores, 1992, 229 p. (Teoría).

Bleicher, Wilhelm y Stiebner, Jörg. D. **Handbuch der modernen Druckgraphik**. Munich: Bruckmann Novum Press, 1973, trabajo y edición actualizada 1986.

Bonfils, Robert. **Iniciación al grabado**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1984, 94 p.

Carrillo y Gariel, Abelardo. **Técnica de la pintura de Nueva España**. 2a. ed., México: U. N. A. M., 1983, 206 p. (Instituto de Investigaciones Estéticas).

Casanueva, Roberto. **El libro: Su diseño**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1990, 282 p.

Chamberlain, Walter. **Manual de Aguafuerte y grabado**, coord. de la serie W. S. Taylor; trad. Alfredo Cruz Herce. Madrid: Hermann Blume, 1988, 200 p.

Dahl, Svend. **Historia del libro**, versión española de Alberto Adell. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Patria, S. A. de C. V. bajo el sello de Alianza Editorial, 1991, 318 p. (Colección Los Noventa).

De la Cabada, Juan. **Lídice**, xilografías de Tomás Ortiz y textos introductorios de Sergio Galindo y Héctor Perea. México: U. N. A. M., 1986, 78 p. (Dirección General de Fomento Editorial; Coordinación de Humanidades).

De la Torre Villar, Ernesto. **Breve historia del libro en México**. México: U. N. A. M., 1987, 188 p. (Biblioteca del Editor, Dirección General de Fomento Editorial; Coordinación de Humanidades).

De León Penagos, Jorge. **El libro**. México: Trillas, 1985, 82 p.

Díaz de León, Francisco. **Gahona y Posada: Grabadores mexicanos**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, 156 p. (Colección Popular, N° 213).

Encyclopædia Britannica, vol. 3. Chicago: William Benton Publisher, The University of Chicago, 1973, 1004 p.

Enciclopedia Salvat Diccionario, tomo 7. México: Salvat Editores, 1976.

- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana**, tomo XXX.
España: Espasa-Calpe, S. A., s/f, 1515 p.
- Esteve Botey, Francisco. **Historia del Grabado**. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1935, 356 p. + il. (Colección Labor, Sección IV: Artes Plásticas).
- Gilardi, Ando. **Storia sociale della fotografia**. Milán: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1976, 464 p.
- Gutiérrez Larraya, Tomás. **Técnica del grabado artístico**. Buenos Aires: Editorial Molino Argentina, 1944, 128 p. (Manuales Prácticos Molino).
- IVINS, William M. **Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica**, versión castellana de Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1975, 233 p. (Colección Comunicación Visual).
- Kahler, Erich. **La desintegración de la forma en las artes**, trad. Jas Reuter. México: Siglo XXI, 1993, 140 p. (Artes).
- Kartofel, Graciela y Marín, Manuel. **Ediciones de y en artes visuales: La formal y lo alternativo**. México: U. N. A. M., 1992, 104 p. (Biblioteca del Editor, Dirección General de Fomento Editorial; Coordinación de Humanidades).
- Kober, Karl Max. **El grabado a través del tiempo: Un libro de arte para lectores jóvenes**, trad. Andrés Granados. Leipzig, República Democrática Alemana: Editorial Gente Nueva, 1981, 80 p.
- Lastra, Ena, trad. "El primer grabado en madera". **El Alcaraván** (México), 1991, vol. II, N° 7, p. 10.
- Lecat, Jean-Philippe. **Le siècle de la Toison d'Or**. Paris: Flammarion, 1989, 192 p.

- Lumsden, E.S. **The art of etching**. New York: Dover Publications, 1962, 376 p.
- Lyons, Joan ed. **Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook**. Rochester, New York: Peregrine Smith Books in association with Visual Studies Workshop Press, 1987, 270 p.
- Martínez, José Luis. "Los libros del México antiguo". **México en el Arte** (México), Invierno 1984, N° 3, pp. 14 - 17.
- Melis-Marini, Felice. **El aguafuerte: y demás procedimientos de grabado sobre metal**, versión española de Joaquín Arce. Barcelona: E. Meseguer, s/f, 145 p. + tablas. (Manuales Meseguer).
- Melot, Michel; Griffiths, Antony; Field, Richard S. y Béguin, André. **Prints: History of an art**. Geneva, Suiza: Albert Skira Editions d'Art, 1988, 280 p.
- Miccini, Eugenio y Verdi, Franco. "Liber" y "The eras of the artists' book" respectivamente, del catálogo **Liber de Sarenco**. (fotocopias).
- Pérez Campa, Mario A. "Marcas de fuego en libros conventuales". **México en el Arte** (México), Verano 1985, N° 9, pp. 71-74.
- Pompa y Pompa, Antonio. **450 años de: La imprenta tipográfica en México**. México: Asociación Nacional de Libreros, A. C., 1988, 128 p.
- Raine, Kathleen. **William Blake**. Reimpresión 1991, New York: Thames and Hudson, 1985, 216 p.

- Renán, Raúl. **Los otros libros: Distintas opciones en el trabajo editorial.** México: U. N. A. M., 1988, 96 p. (Biblioteca del Editor, Dirección General de Fomento Editorial; Coordinación de Humanidades).
- Rey, Alain. **Enciclopedias y diccionarios.** México: Fondo de Cultura Económica, 1988, 186 p. (Breviarios N° 401).
- Rodríguez García, Cristina; Rodríguez Velázquez, M.; Sarmiento Fradera, M. y Becerra Prado, G. **El Grabado: Historia y trascendencia.** México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, 144 p.
- Salvat Editores. **El libro, ayer, hoy y mañana.** Barcelona: Salvat Editores, 1973, 144 p. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Libros G T N° 50).
- Stiebner, Erhardt D. y Leonhard, Walter. **Bruckmanns Handbuch der Schrift,** Johannes Petermann; Philipp Luidl y Alfons Huber, colaboradores. 3a. ed., Munich: Bruckmann, 1985, 284 p.
- Strauss, Walter L. ed. **The complete engravings, etchings & drypoints of Albrecht Dürer.** 2a. ed. New York: Dover Publications, 1973, 236 p.
-
- "Los grabados en madera de hojas volantes en Alemania 1550-1600". **El Alcaraván** (México), 1991, vol. II, N° 5, pp. 19-24.
- The New Encyclopædia Britannica,** vol. 2. 15a. ed., Chicago: The University of Chicago, 1988, 984 p. (Micropædia)

Tibol, Raquel. **Gráficas y Neográficas en México**. México: Secretaría de Educación Pública / U. N. A. M., 1987, 302 p. (Foro 2000).

Westheim, Paul. **El grabado en madera**. 2a. ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1981, 300 p. (Breviarios N° 95).

Yhmooff Cabrera, Jesús. "Iniciales ornamentadas de dos abecedarios utilizados en México y en Estella, España, durante el siglo XVI". **Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (México)**, 1988, Boletín 1987, N° 1, pp. 17-30.

"Alberto Durero en los impresos del siglo XVI que custodia la Biblioteca Nacional de México". **Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (México)**, 1988, Boletín 1987, N° 1, pp. 309 - 312.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Blake, William, il., Michael Marqusee intr. **The Book of Job**. New York: Paddington, 1976, 52 p. + il.
- Borges, Jorge Luis. **El Libro de arena**. Barcelona: Plaza & Janés, 1977, 124 p. (Rotativa).
- _____ **Nueva antología personal**. 3a. ed. España: Bruguera, 1985, 260 p. (Libro amigo).
- _____ **Siete noches, epílogo de Roy Bartholomew**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, 173 p. (Tierra Firme).
- Calvino, Italo. **Las ciudades invisibles**. México: Editorial Hermes, 1991, 176 p. (Minotauro).
- Eco, Umberto. **El nombre de la rosa**, trad. Ricardo Pochtar. 2a. ed., México: Editorial Lumen, 1984, 614 p. (Palabra en el tiempo).
- Raine, Kathleen. **William Blake**. Reimp. 1991, New York: Thames & Hudson, 1985, 216 p.

