Dibujo e imagen impresa

Ilustración, cómic, edición,
artes gráficas, *concept art*

Director del proyecto:
Juan José Gómez Molina

Lino Cabezas e Inmaculada López Vílchez (coords.)

Dibujo y profesión 5

Dibujo e imagen impresa

Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, *concept art*

Inmaculada López Víchez
Lino Cabezas
Juan Carlos Oliver
Sergio García Sánchez
Ricardo Anguita Cantero
Raúl Campos López

CÁTEDRA

1.ª edición, 2024

Imagen de cubierta: © Sergio García Sánchez

Imágenes de Cuarta de cubierta: *El Gato con Botas (Le Chat Botté):* primera versión manuscrita e ilustrada de los «Contes de ma Mère l'Oye» (Morgan Library & Museum in New York City, USA, 1695); Gustave Doré (grabado, c. 1868); J. P. Miller (cuento ilustrado, Golden Press, New York, 1952); Hildegarde Bone (Kubasta pop-up, Bancroft & Co, US, 1961); Cómic de la colección Classics Illustrated Junior (núm. 511, Gilberton Company, NewYork, 1967); Anónimo (ilustración para la edición de Artur Oppman, 1867-1931, Biblioteka Cyfrowa Regionalia Ziemi Łódzkiej); Paul Lasaine (diseño de personaje, 2011) y Chris Aguirre *(concept art* para *Shrek 2,* 2004), y Henry Calton Maguire (portada litográfica del musical de Julia Addison, c. 1843-1854).

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

PAPEL DE FIBRA CERTIFICADA

© Lino Cabezas, Inmaculada López Vílchez, Juan Carlos Oliver, Sergio García Sánchez, Ricardo Anguita Cantero, Raúl Campos López, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 5.764-2024
I.S.B.N.: 978-84-376-4782-1
Printed in Spain

Prólogo

Lino Cabezas e Inmaculada López Vílchez

El profesor Juan José Gómez Molina, junto a Lino Cabezas Gelabert, propusieron a la editorial Cátedra el lanzamiento de la colección «Dibujo y profesión» como complemento a las publicaciones de la colección «Arte Grandes temas» que han trascendido como imprescindibles en bibliografías actuales sobre el ámbito del dibujo en particular, y del arte de nuestro tiempo en general. «Dibujo y profesión» propone centrar la atención en los procesos del dibujo, en dar a conocer y analizar el papel de los dibujantes en las más diversas facetas de la creación, la técnica o el pensamiento a lo largo de la historia. El primer volumen de la colección, aparecido en 2007, *La representación de la representación,* profundizaba en el dibujo en su relación con las artes del movimiento y la escena (danza, teatro…), desgraciadamente, publicación póstuma, pues Juan José Gómez Molina nos dejó antes de verlo materializado. No obstante, legó las líneas maestras de la colección que, bajo la posterior coordinación de Lino Cabezas e Inmaculada López Vílchez, han tomado forma en los restantes volúmenes del proyecto editorial. El segundo libro de la colección, *Dibujo y construcción de la realidad* (2011), se centraba en la presencia de los dibujantes en la representación técnica y en la arquitectura, en sus procesos de invención y en los mismos sistemas de representación con los que se expresan. En 2015, se publicó el tercer volumen, *Dibujo y territorio,* que ponía el foco en la representación del entorno físico a distintas escalas, desde el plano hasta los mapamundis, panoramas, portulanos, donde los dibujantes, geógrafos, corógrafos, topográfos… desempeñaron un papel fundamental en el conocimiento del mundo y su evolución. Al año siguiente, apareció el cuarto volumen, *Dibujo científico,* que trataba la profesión del dibujante en cuanto divulgador de la ciencia, así como protagonista en la propia génesis del pensamiento científico, haciendo evidente la unión simbiótica entre arte y ciencia y demostrando cómo el dibujo hace evolucionar la ciencia con sus imágenes en multitud de disciplinas, como la anatomía, la astronomía, la biología, la zoología…

Llegados a este punto, la colección se completa con un quinto volumen que aborda una de las temáticas de mayor envergadura y difícil condensación pero que, en esencia, representa la más clara razón de ser del dibujo en su relación con la narración escrita: *Dibujo e imagen impresa*. Aborda este el rol del dibujante en relación con las formas literarias llevadas al gran público en ediciones de masas. El gran reto de esta empresa está en ofrecer al lector un texto sucinto y riguroso donde claramente se muestre una panorámica del papel del dibujante en la ilustración impresa atendiendo en la mayor medida posible a sus procesos y desarrollos técnicos para conformar la razón de ser del mundo editorial que, desde la producción seriada, podemos contar por centenares de millones de publicaciones editadas. Esta abundancia permite diferenciar géneros, procesos e intenciones finales muy diferentes, por lo que los modos de expresión también lo serán. Así, nos encontramos en su génesis con el manuscrito ilustrado, para continuar con las ilustraciones de la literatura clásica, la denominada ilustración infantil o el cartel publicitario, en un recorrido que nos conducirá hasta el cómic, el álbum ilustrado o el *concept art.*

Fieles a los aspectos definitorios de la colección, seguimos manteniendo una premisa constante, la del dibujo como motor intelectual de todos estos procesos, como medio de conocimiento, para mostrar y materializar narraciones, fijar las palabras y dar pie a la imaginación y a la creación de mundos posibles e imposibles en justa correspondencia con las evocaciones de la palabra escrita.

Esta comunión de palabras y dibujos, tradicionalmente conocida como el binomio texto-imagen, hace evidente una clara interdependencia, en ocasiones asimétrica, en función de los requerimientos de estos elaborados lenguajes de comunicación que, desde tiempos inmemoriales, se hallan en continua evolución y sobre los que repercuten los propios condicionantes del medio impreso, de los públicos a quienes va dirigida la obra y de los contextos en los que nacen.

Al igual que en los otros cuatro volúmenes anteriores, el protagonismo de la imagen en su edición se mantiene como uno de sus rasgos más definitorios, explorando la creación de modelos icónicos perpetuados a través de generaciones, arquetipos que ya son parte del patrimonio cultural del ser humano. Se acercan al millar de figuras las que ilustran este libro, cuidadosamente seleccionadas como discurso visual con plena entidad en paralelo al mismo texto, centradas en gran medida en los procesos, planteamientos, desarrollos y modelos icónicos y representativos de los temas tratados.

Siendo esta temática inagotable, ya que la relación del dibujo con el mundo editorial presenta infinitud de colaboraciones dignas de mención, hemos debido sintetizar y presentar una muestra de las que consideramos un acercamiento suficientemente representativo y, por ello, el libro se estructura en diez capítulos.

Su primer capítulo, «De la iluminación a la ilustración», aborda el libro antes de la edición seriada, como soporte dibujado, en lo correspondiente tanto a las ilustraciones y ornamentos que lo acompañaban como a la propia escritura caligráfica que transmitía el contenido. Inmaculada López Vílchez

realiza un recorrido por la génesis de estas producciones únicas y originales que definirán los cimientos de las ediciones impresas futuras fijando la atención en sus elementos característicos y en los modos de producción de imágenes y textos, así como en la interrelación entre ambos para crear un concepto unitario de página o doble página, estética y compositivamente hablando, que afecta a los elementos textuales y peritextuales.

Lino Cabezas, en «Evolución técnica y estética de las artes gráficas», realiza una extensa referencia a las técnicas del grabado y dibujo aplicadas en el mundo editorial, con especial énfasis en los procedimientos y las profesiones vinculadas con ellos, desde mediados del siglo xv, con la implantación masiva en Europa de los tipos móviles y la fabricación del papel a gran escala. Las ediciones impresas evolucionaron desde la xilografía, a multitud de procedimientos de grabado en metal (punta seca, grabado al aguafuerte, aguatinta, manera negra, barniz blando…) hasta la introducción procesos planográficos con la invención de la litografía, la cromolitografía o el fotograbado. Especial atención requiere la reproducibilidad del color que ha sido perseguida desde los orígenes de la edición por medios artesanales o mecánicos. Este segundo capítulo se convierte así en una aportación relevante que sintetiza y define los procedimientos más comunes presentes en las artes gráficas hasta la implantación de la impresión digital.

En el tercer capítulo, «Dibujo e ilustración artística», Juan Carlos Oliver aborda la relevante relación del dibujo con la literatura, donde se confiere a la imagen una preeminencia equiparable o, incluso, superior al texto escrito, pero siempre manteniendo entre ellas una clara interdependencia. En este medio editorial, los artistas han encontrado un ámbito de expresión particular, de creación y pervivencia icónica, en ocasiones con mayor trascendencia incluso que con los soportes pictóricos tradicionales. El autor dedica especial atención a los modelos de continuidad en la representación gráfica de las grandes obras de la literatura universal, como la *Divina comedia, El Quijote* o la *Biblia…,* a las que se han acercado grandes artistas de todos los tiempos. Se presentan originales ejemplos donde la cultura fotográfica ha llegado a impregnar los repertorios actuales de la ilustración, tanto en la selección de referentes como en la de los puntos de vista o acciones que únicamente pueden ser entendidos desde el nacimiento de la propia fotografía.

En el siguiente capítulo, «*Érase una vez.* Ilustración de cuentos», Lino Cabezas conecta la tradición de las narraciones orales ancestrales, como génesis literaria del cuento infantil, analizando la autonomía y la capacidad instructiva de las imágenes y mostrando su incuestionable primacía sobre otras expresiones culturales. El cuento también es un reflejo de la sociedad, ya sea a través de una mirada objetiva, satírica o de denuncia social y, asimismo, es un reflejo del contexto cultural o temporal de su creación, ejemplificado en aquellos creados en el *art nouveau* o en las vanguardias artísticas. Se detiene en los más famosos cuentos infantiles ilustrados que han alimentado repertorios representativos posteriores, convirtiendo y consolidando arquetipos y estereotipos por igual: *Alicia, Pinocho, La bella durmiente…* y, de manera particular, *Caperucita Roja,* desvelando la evolución de sus claves de interpretación a través de generaciones.

El quinto capítulo, «El álbum ilustrado», realizado en coautoría por Inmaculada López Vílchez y Sergio García Sánchez, explora la consolidación de este nuevo género de gran éxito editorial, donde la narración verbal y visual colaboran simbióticamente para generar un producto cuyo resultado alcanza elevadas cotas artísticas y ocupa un importante nicho del mercado editorial actual, demandado no únicamente por el público infantil. Se concretan las características del álbum ilustrado para diferenciarlo de otros géneros como la literatura ilustrada, el cómic o la novela gráfica…, reflexionando sobre los roles del autor del texto y del ilustrador que, en muchas ocasiones, recaen en la misma persona. También se profundiza en sus tipologías formales y semánticas, su consolidación como género independiente con claves de lectura en permanente evolución y, particularmente, en los procesos de creación del álbum ilustrado para hacer de él una experiencia artística completa.

Inmaculada López Vílchez aborda en el capítulo siguiente, «Edición tridimensional: libros desplegables, móviles y *pop-up»,* el análisis del libro como objeto físico y como contenedor de elementos sorpresivos que emergen de su interior con el paso de sus páginas ilustradas. En el libro *pop-up* se combinan texto, ilustración y efectos de movimiento y tridimensionalidad, apareciendo, junto al autor y el ilustrador, un nuevo profesional conocido como *ingeniero de papel*. Aunque pueda parecer un producto de gran novedad, los antecedentes que han llegado a nosotros se remontan a los manuscritos medievales y muestran una especial utilidad en el estudio de disciplinas como la astronomía, la anatomía o la geometría. No obstante, la expansión del género de libros ilustrados *pop-up* arranca en el siglo XIX y mueve en nuestros días una gran industria asociada al consumo de un producto de alta calidad artística, híbrido y complejo, pero siempre efectista y sorprendente que, prodigiosamente, se repliega en el formato tradicional de libro cuya producción deleita al público de todas las edades.

En el capítulo VII, «Los formatos editoriales de la narrativa gráfica internacional: de los cómics de prensa a la novela gráfica actual», Ricardo Anguita Cantero explora las tipologías y los ejemplos más relevantes de las distintas escuelas internacionales de narrativa gráfica, poniendo especial énfasis en su génesis, vinculada a la prensa escrita y a su desarrollo como producto editorial con características propias en la escena internacional. Realiza una cuidada selección de referentes para abordar la diversidad de formatos del cómic americano que evolucionan desde la sucesión de viñetas en los periódicos *(tiras),* a la edición de *comic books* y magacines*,* mientras que en Europa, su atención se localiza en las escuelas francesa y belga creadoras de la *bande dessinée,* cuyas tipologías y ejemplos se estudian, sin olvidar otro gran género de narrativa gráfica, el manga japonés, cuya expansión se propaga sin fronteras. También se aborda una tendencia actual con un incremento de demanda del público adulto, denominado novela gráfica o cómic de autor, y se definen sus claves y sus principales autores.

En el capítulo VIII, «Procesos creativos en el cómic», Sergio García Sánchez profundiza en el papel del dibujante en la elaboración de un cómic, señalando cuáles son los principales condicionantes a los que se enfrentan actualmente estos profesionales, al ser este un producto de gran exigencia y larga tradición editorial. Para ello, recurre a una selección de sus propios procesos de trabajo

que sirven como guía visual para ejemplificar las fases por las que atraviesa el desarrollo de un cómic y destaca los aspectos que más relevancia tienen en este medio, centrados en tres etapas: preproducción, producción y posproducción. De modo particular, trata aspectos como la creación de personajes, la composición de viñetas, su lectura o la importancia del color, que nos llevan a explorar nuevos territorios como el *dibujo trayecto,* la *narración multilineal* o los *contenedores de historias*. A Sergio García también debemos la cubierta de este volumen, cuyo proceso de trabajo se encuentra desarrollado gráficamente en las páginas de este mismo capítulo.

El capítulo IX, *«Concept art:* el dibujo en la cultura del entretenimiento», realizado por Raúl Campos López, trata sobre el presente y el futuro de la profesión de aquellos dibujantes contemporáneos que trabajan para las industrias del ocio, trascendiendo el rol tradicional de la creación de personajes a la generación de mundos virtuales completos a los que se les da forma desde la imaginación (también, en ocasiones, tridimensionales y en movimiento), cuyo soporte puede ser el vídeo, la animación, el cine o el videojuego, por citar los más conocidos. Este profesional, denominado en el mundo anglosajón como *concept artist,* da forma a las ideas que otros técnicos tomarán como referencia para la creación de productos finales. Destaquemos que este texto será uno de los primeros estudios teóricos en su género, centrado en los aspectos conceptuales y de procedimiento de un dibujo que, en la mayoría de los casos, no es conocido por el gran público, pues supone un eslabón inicial en una larga cadena de trabajo en equipos multidisciplinares.

Finalmente, Juan Carlos Oliver, en «El cartel: imagen y palabra», presenta un análisis complementario a los estudios clásicos sobre este producto editorial, a medio camino entre la publicidad y el arte. El cartel —icónico y vanguardista, transformador y crítico— es la simbiosis integral de imagen y texto, sobresaliendo del entorno de forma provocadora e intencionada. A él se han acercado grandes creadores de los siglos XIX y XX, fijando en nuestras retinas por igual imágenes imperecederas de productos cosméticos o alcohólicos, destinos turísticos, filmografía o adoctrinamiento político. Como sucede con otras obras, también es portador de los rasgos más característicos de su tiempo, tratando magistralmente encuadres, ilustraciones, colores, tipografías, fotografías o sistemas de reproducción.

En resumen, a lo largo de las páginas de este libro y, en conjunto en toda la colección «Dibujo y profesión», se ha pretendido construir un discurso en torno al dibujo, resignificando, resituando, siempre que ha sido necesario, y poniendo de relieve su componente intelectual —en ocasiones, perdido o infravalorado— en cualquier ámbito de la creación técnica, artística, experimental o del pensamiento.

Para finalizar, nuestro sincero agradecimiento a los lectores, por su interés y acogida; a todos los expertos y colaboradores que han participado a lo largo de estos años en la colección y, de manera especial, a su editor, Raúl García Bravo, por su confianza y su apoyo permanente.

No podemos cerrar estas líneas sin mostrar, una vez más, nuestro más profundo agradecimiento a Juan José Gómez Molina, promotor e inspirador de la colección y, sirvan sus volúmenes como sentido homenaje a su memoria.

Capítulo I

De la iluminación a la ilustración

Inmaculada López Vílchez

A lo largo de la historia, la transmisión del conocimiento ha sido depositada en multitud de soportes, con la idea de perdurar en el tiempo [1]. El concepto de *manuscrito* designa toda la producción realizada por medios manuales —ya se materialice en un original o en obras seriadas a través de copias—, que sigue una elaboración compleja debido a los medios, procesos y técnicas empleados, lo que conllevará la especialización de los protagonistas que los realizaron. Terminológicamente, se denomina *manuscrito* al texto escrito a mano y también al libro producido artesanalmente con anterioridad al nacimiento de la imprenta. El manuscrito hace referencia sobre todo a la tradición europea procedente del mundo grecolatino y cuando, además, estaba decorado con oro o plata, comenzó a conocerse como *manuscrito iluminado*. En él, texto e imagen se relacionan en la superficie del documento y su adjetivación —iluminación— se refería en sus orígenes a la presencia de decoración con plata u oro aunque, por extensión, hoy en día se reconoce como cualquier texto que contenga elementos ilustrados [2].

[1] Encuadernación artística alemana de una obra sacramental benedictina de 1217.

[2] Manuscrito cordiforme gótico de cánticos. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Rothschild, Occ. 2973.

[3] *Livre de la chasse (Libro de la caza),* manuscrito tardío, finales del siglo XVI, con todos los elementos característicos de la iluminación.

El manuscrito, o *códice miniado,* es un texto complementado con ilustraciones ya se traten de iniciales, bordes, figuras, letras capitales o cualquier otro tipo de ornamentación. En la cultura mesoamericana se denomina *manuscrito pintado*.

Los historiadores del arte los clasifican según su datación, estilo y procedencia. Se establecen los periodos más significativos diferenciando la Antigüedad tardía, las obras insulares, los manuscritos carolingios, otonianos, románicos, góticos y renacentistas, con subgéneros e influencias de los estilos artísticos adaptados a contextos específicos que producen obras de gran singularidad, como sería el caso de la miniatura mozárabe en España o la irlandesa. La introducción en Europa a mediados del siglo XV de la impresión de tipos móviles y la mejora de otros sistemas de edición seriada posibilitaron el abaratamiento de los costes de producción y la respuesta a una demanda masiva de ediciones, por lo que el manuscrito aún perduró en determinados entornos pero de manera residual, únicamente como artículo de lujo.

Los distintos elementos tienen en común que han sido dibujados. Incluso, cada letra se traza siguiendo la estética y cumpliendo la función de transmisión de un contenido de forma caligráfica (etimológicamente proveniente del griego: *letra hermosa),* en todas sus ricas variantes: letras capitales, inicial de texto, inicial de glosa…, estableciendo una jerarquía visual en la que se marca claramente una función ornamental que complementa a la textual.

El concepto de *ilustración* alude claramente a la representación gráfica de lo narrado en el texto. Ilustrar, etimológicamente, se vincula a la acción de iluminar, *poner luz* sobre otro elemento dependiente, por lo que, en sus orígenes medievales, se llamó *estoriar* o historiar en relación directa con su vínculo con el contenido escrito mediante imágenes que presentan escenas o personajes [3].

Así, la iluminación, *alluminatura* o *iluminatura,* con el uso de oro y plata, cristal de alumbre (de aquí, su derivación terminológica, *alumbrar),* lacas y pigmentos —como se describe en el texto del siglo XIV *De arte illuminandi* sobre técnica de la miniatura medieval—, tenía como principal finalidad la representación de escenas y objetos relacionados con el contenido del manuscrito, o bien la pura ornamentación, con elementos figurativos o geométricos ajenos al contenido textual para embellecer la página.

El término *miniarie,* que procede del latín, es un verbo que indica el acto de aplicar *minium*. El minio es un pigmento de color rojo extraído del óxido de plomo y del cinabrio (sulfuro de mercurio), con el que se pintaba o escribía, por lo que se hizo extensivo a cualquier decoración o texto escrito realizado sobre el manuscrito y de aquí que hoy denominemos *miniaturas* a todas estas representaciones.

Las ilustraciones, por lo tanto, nacen con la finalidad de reforzar el texto mediante una visualización de lo contado con una clara función mnemotécnica, pero esta relación entre texto e ilustración comienza a independizarse cuando la imagen, además de glosar al texto, añade valores simbólicos y pierde su literalidad apelando a un discurso propio e independiente. Algunos estudios precisan que estas imágenes se encuentran más cerca del concepto de decoración que del de ilustración, aunque establecer tal diferencia no parece que se ajuste a las intenciones en el momento en el que fueron creadas. Las ilustraciones también se usaron como

recurso para promover en el lector emoción o sentimiento, no siempre de carácter devocional, sino también, en ocasiones, jocoso o irónico.

Incluso en fechas muy tempranas, encontramos ejemplos donde la ilustración adquiere tal protagonismo que se desvincula del discurso escrito, por lo que la producción se acerca más al mundo de la pintura que al de la ilustración, como sucede en la Alta Edad Media, donde existen libros como el *Codex Rossanensis* (evangelio del siglo VI) [4], conservado en la catedral de Rossano (Italia), con fondo púrpura y textos escritos con tinta de oro y plata, cuyas imágenes se agrupan en una secuencia narrativa en los ocho primeros folios del códice. Trataremos de ejemplificar más adelante variaciones en la relación referencial del texto con las imágenes.

Resulta muy complejo establecer clasificaciones que respondan al conjunto de obras ilustradas, aunque un índice para su categorización, en los inicios del siglo XIII, cuando hay una producción más extensa, puede responder a la presencia o no de ilustraciones [5]. Así, en un primer grupo de obras, se encontrarían aquellos libros no ilustrados, compuestos únicamente por caligrafía y de dimensiones reducidas, lo que hoy denominamos formato de «bolsillo». A partir del siglo XIV, nos encontramos un segundo grupo con las populares ediciones modestas producidas en gran número de copias, donde se combinan las tareas del escribano con las del iluminador, con

[4] *Códice Rossano,* evangelio púrpura del siglo VI, donde se representa la escena de «Cristo ante Pilatos».

[5] *Breviario de Belleville,* escena de «David ante Saúl», realizado en pergamino por Jean Pucelle entre 1323-1326. París, Bibliothèque nationale de France.

[6] Representación del Pentecostés sobre vitela tintada de negro escrita con plata y oro y fondos de azul, en el libro de horas conocido como *Las horas negras,* de un pintor anónimo de Brujas, c. 1470. Nueva York, The Morgan Library & Museum, Ms. M.493-Fols 18v-19r.

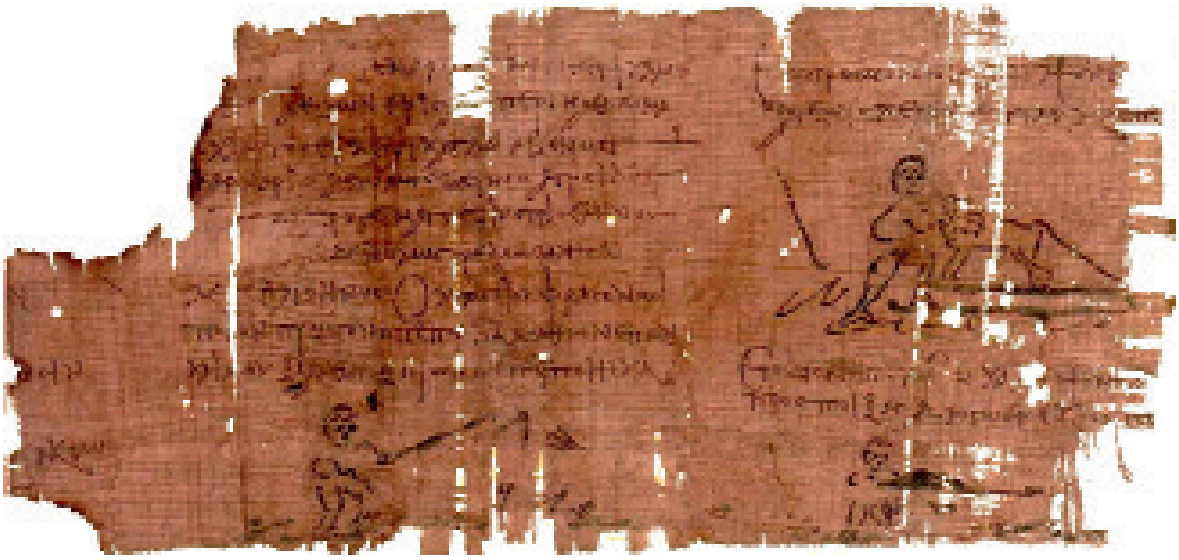
composiciones de página sencillas. Un tercer tipo más elaborado está integrado por los libros piadosos o litúrgicos en los que la caligrafía está muy cuidada y que se ilustran con escenas que complementan su contenido.

Finalmente, otro gran grupo lo conforman lo que hoy podríamos denominar *ediciones de lujo,* auténticas joyas bibliográficas destinadas a la nobleza y a los reyes con una clara componente ostentosa, siendo un ejemplo de ello los famosos *libros de horas* [6], concebidos como una recopilación de oraciones que se realizaban a lo largo del día, versículos de la Biblia y salmos, para el uso de laicos. Son considerados la cima del arte de la iluminación y representan claramente el estatus de poder de sus mecenas.

En cuanto a su contenido, se ilustran tres grandes grupos de textos: los vinculados a la transmisión del conocimiento (disciplinas profesionales, científicas, saberes, procedimientos…), aquellos de carácter religioso relacionados con el culto (de tipo doctrinario o piadoso) y los propiamente literarios (narraciones, épica, novela, fantasía, invención o cuentos).

El soporte

La coexistencia de figuras y textos en los documentos, presente ya con ejemplos antiquísimos, está fundamentada en un equilibrio entre forma y función, en el que, curiosamente, ya se formalizan muchas de las relaciones gráficas que definirán la superficie de la página (texto distribuido en columnas, reserva de zonas para márgenes, ilustraciones insertas en espacios pautados…). A partir de los primeros registros en el mundo antiguo practicados como incisiones sobre placas de arcilla húmeda o bien en tablillas de cera, se extendió después el uso del papiro como fibra de origen vegetal en



[7] Papiro egipcio con restos de escritura e ilustraciones de la *Muerte del sacerdote de Horus, Imhotep (Imuthes),* periodo ptolemaico temprano, c. 332-200 a.C.

rollos (denominados *rotulus* en el mundo grecolatino hasta la época de Cristo) [7, 8]; mientras que, en época romana, comenzó a ser sustituido por el pergamino: material de origen animal que, además, era más versátil y resistente, podía reutilizarse y abastecerse de manera autónoma y se conservaba en mejores condiciones pudiéndonse almacenar en formato códice *(codex* o libro paginado).

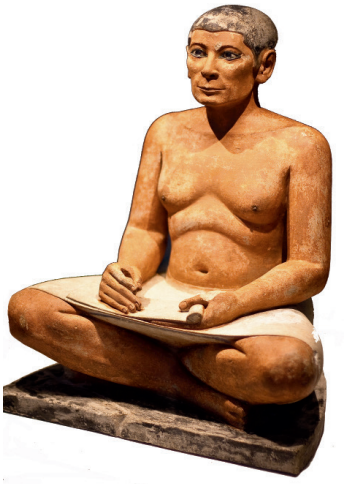
Por ello, a partir del siglo II d.C., en Occidente, los códices comenzaron a relegar a los rollos y, desde el siglo IV, estos últimos fueron muy escasos debido, a su vez, a la progresiva sustitución del papiro por el pergamino, que pudo tener su origen en la ciudad de Pérgamo hacia el año 190 a.C., motivado, tanto por la escasez en la distribución de papiros procedentes de Egipto, como por su capacidad de preservación a más largo plazo. Para subsanar esta carestía, se empezaron a usar como alternativa las pieles de animales domésticos (ternera, oveja, cabra), siendo la *vitela* el pergamino de mejor calidad procedente del becerro recién nacido. Las pieles se debían tratar con cal para eliminar restos orgánicos, extenderlas en un caballete tensado, ser rasuradas con cuchillas y alisadas con piedra pómez.

El pergamino permitía hacer pliegos de dos, cuatro u ocho folios doblados y cosidos que conformaban el libro o códice [9]. Su formato facilitaba enormemente el manejo de los volúmenes, la búsqueda de la información contenida en ellos y, dada la escasez de materias primas, permitía el aprovechamiento del anverso y el reverso de cada folio (recto y verso). En esta evolución de los soportes, llegamos al que podemos considerar definitivo, el papel, producido con fibras vegetales, inventado en China por el eunuco Ts'ai Lun, alto funcionario del emperador Ho, hacia el año 100 d.C. e introducido en Europa a través de la España islámica a partir del siglo VII. El uso del papel supuso no solo un abaratamiento en los costes, ya que la producción pudo

[8] Papiro enrollado. Manchester, Chetham's Library.

[9] Códice de pergamino, siglo V. Nueva York, The Morgan Library & Museum.

deslocalizarse —precisamente comenzó a fabricarse en España a comienzos del siglo XII—, sino que, unido a otros cambios como la introducción de la escritura cursiva, permitía una mayor rapidez en su elaboración.



[10] *Escriba egipcio sentado,* obra esculpida entre 2480-2350 a.C. París, Musée du Louvre.

Configuración de la página en el libro ilustrado

Recordemos que la escritura, como sistema de signos convencionales, tiene su origen en el dibujo y pudo empezar a codificarse aproximadamente tres mil años a.C. Así, sabemos por referencias que los libros de mayor antigüedad se fechan en torno al siglo XIV a.C. en China y fueron escritos sobre madera, pero no han llegado hasta nosotros. También es conocido que la producción seriada de escritos existe desde la Antigüedad, cuando se dictaba a varios escribas [10, 11] simultáneamente, práctica que se mantuvo a lo largo del tiempo en los *scriptoria* medievales hasta el nacimiento de la edición impresa por medios mecánicos.

Los primeros testimonios que hoy podemos asemejar al libro ilustrado han llegado a nosotros en rollos de papiro procedentes de Egipto. Formalmente, en estos documentos ya encontramos claramente regulados los espacios que ocupan los textos y otros elementos tales como ilustraciones, frisos y cenefas [12]. Las ilustraciones ocupan una superficie amplia del documento adquiriendo un gran protagonismo y también es muy común que las dimensiones queden constreñidas ajustadas al ancho de la columna de texto.

Dada la normatividad imperante en las artes egipcias, no se produjo una gran evolución formal a lo largo del tiempo, ya que los modelos permanecieron prácticamente inalterables. Aunque existieron diversas temáticas de libros ilustrados dedicados a las ciencias como la astronomía u otros relacionados con la narrativa, la producción de más trascendencia fue la designada como *Libro de los muertos*.

[11] El cálamo como instrumento de escritura del papiro.

[12] Papiro de Hunefer, con detalle del *Libro de los Muertos de Hunefer,* aprox. 1275 a.C., British Museum, Londres.

[13] Detalle del papiro *Libro de los Muertos del sacerdote de Horus, Imhotep (Imuthes)* del Periodo Ptolemaico, c. 332-200 a.C., Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

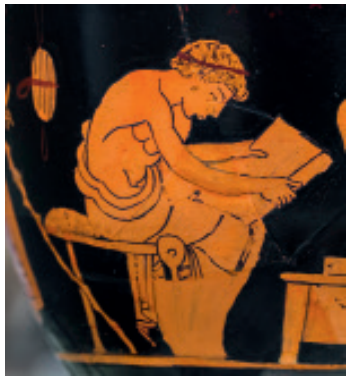
Estos libros ilustrados eran producidos por encargo para honrar la memoria de los fallecidos y contenían oraciones y ritos. Además, estaban personalizados e incorporaban al comienzo del papiro un retrato del difunto, encontrándose muestras excepcionales de realismo y anticipando lo que ha acabado consolidándose como uno de los elementos más importantes del libro a lo largo del tiempo: el frontispicio. La producción de los *libros de los muertos* se popularizó y eran realizados en grandes cantidades de manera seriada, dejando espacios reservados para incorporar la identificación del difunto o detalles que lo singularizaran. Entre los ejemplos más interesantes encontramos el *Papiro Hunefer* del Museo Británico o el del Louvre del 150 a.C.) [13].

Desgraciadamente, de épocas posteriores y de otras culturas no han pervivido ejemplos, dada la fragilidad de los soportes. Sin embargo, a juzgar por la cantidad de referencias del mundo grecolatino llegadas a nuestros días procedentes de la pintura y de la cerámica ilustrada con motivos geométricos, escenas mitológicas o literarias, figuras, animales existentes o inventados, somos proclives a pensar que esta civilización pudo poseer una literatura ilustrada [14, 15, 16]. Apenas hay documentos originales que lo apoyen, hasta la aparición hacia el siglo IV a.C. de una narración ilustrada de Homero, una *Odisea* y una *Ilíada* (conservadas en Milán), con gran cantidad de dibujos donde ya se aprecian, según Weitzmann (citado por Bland, 1958), determinadas relaciones interesantes entre el contenido visual y el escrito.

Esto demostraría una evolución en el uso de las ilustraciones que va desde una incorporación consecutiva y sin divisiones, hasta un segundo estadio en el que la imagen se concibe como añadida o subordinada al texto. En algunos

[14] Pintura mural de un joven con un rollo de papiro en sus manos, c. siglo I d.C. Herculano.

[15] Paleta y cálamos de escritura de la princesa Meketatón, Reino Nuevo. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



[16] Joven leyendo un rollo. Cerámica griega. Berlín, Altes Museum, F2322.

[17] El códice *Vergilius Vaticanus,* c. 400 d.C., contiene fragmentos de la *Eneida* de Virgilio. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Vat. lat. 3225, 31v.

de estos documentos, puede apreciarse cómo el copista realiza una clara previsión de los espacios libres que van a dejar los textos buscando una relación armónica y estética en la composición general de la página, para que, en segunda instancia, el ilustrador complete los pasajes literarios.

Este procedimiento de ejecución es patente en el famoso *Vergilius Vaticanus* [17], del siglo v, uno de los rollos más antiguos, donde comienzan a introducirse junto al texto elementos puramente ornamentales, como marcos y fondos conviviendo con ilustraciones de gran planitud que aún no muestran indicios de búsqueda de tridimensionalidad ni resoluciones espaciales complejas.

Poco tiempo después, ya en formato códice procedente de la herencia bizantina, probablemente de Siria, se ha conservado el denominado *Génesis de Viena* [18], un manuscrito de la primera mitad del siglo vi en una edición que hoy podríamos denominar de lujo. Esta obra es reconocible por el color púrpura con el que están teñidas todas sus páginas a causa de la pigmentación procedente de un molusco, y ya se manifiesta una clara previsión en la configuración de textos e ilustraciones, perfectamente planificada y adaptada a la composición general donde algunos textos se realizan con letras plateadas.

En la parte inferior, aparecen escenas muy detalladas en las que se introducen elementos arquitectónicos y paisajes, cuyo resultado es una marcada profundidad espacial, que se convertiría en una innovación muy representativa aplicada a figuras y fondos. Otra de sus características es el naturalismo con el que se trabajan los personajes sin renunciar a una clara estética de herencia bizantina.

También hay que señalar notables aportaciones de carácter singular en otras localizaciones, como ocurre desde el siglo vi en Irlanda. Preservada de invasiones externas, confluyeron allí varias influencias de libros ilustrados llevadas por monjes procedentes del norte de Inglaterra con las propias irlandesas, caracterizadas por una profusa decoración geométrica que ocupa páginas enteras con diseños de iniciales muy elaborados. El conocido *Libro de Durrow* [19, 20] (c. 670) es un ejemplo remarcable que conecta con otras

[18] Códice *Génesis de Viena,* manuscrito del siglo vi, procedente de Siria, del que se conservan 24 folios teñidos de color púrpura.

[19, 20] Intrincados diseños geométricos en el *Libro de Durrow,* siglo VII.

artes como las textiles o la joyería, en cuyos patrones podemos encontrar similitudes formales. Otras obras significativas son los *Evangelios de Lindisfarne* [21] o, en mayor medida, el *Libro de Kells* de finales del siglo VIII, que evidencia un alarde casi delirante de ornamentación.

La transición al formato de códice también condiciona la aparición de ciertos elementos formales característicos en la composición de la página, ya definida como superficie limitada e independiente, cuadrada o rectangular, con divisiones en columnas, donde el contenido está condicionado por el texto y persigue *historiar* y transmitir un claro mensaje doctrinal con la incorporación de elementos simbólicos y abstractos.

El nacimiento de los *scriptoria* en los monasterios bizantinos fue extendiéndose también a Occidente y a la Península Ibérica, donde se han documentado importantes centros de producción entre los que señalamos el Scriptorium de Sevilla (activo entre los siglos VIII al X), el de Santo Toribio de Liébana, en León (fundado en el siglo VI), donde se produjo el famoso y espectacular *Beato de Liébana,* del siglo VIII, con impresionantes descripciones del Juicio Final en un característico estilo mozárabe. La influencia de esta obra es tal que ha sido copiada y reinterpretada durante siglos, hasta el punto de recibir la denominación de *beatos* todos los manuscritos realizados en la España mozárabe con la misma temática de comentarios al Apocalipsis [22, 23, 24].

En San Cipriano del Condado (fundado en el siglo IX) trabajó el copista Totmundo en el conocido *Antifonario de León* y, también en esta provincia, está el escritorio de los Santos Cosme y Damián de Abellar, donde se realizó la *Biblia Sacra de León* (c. 920) y se conoce a Juan Diácono, un iluminador de prestigio. El *scriptorium* de San Salvador de Tábara (Zamora), fundado en el siglo VII y destruido en 988, fue uno de los más importantes donde trabajaron los iluminadores Emeterio y la monja Ende y donde se produjeron los conocidos *Beato de la Escalada* (c. 945), de Tábara (c. 970), y el de Gerona (975). La misma provincia acogió el *scriptorium* de Santa María de Valcavado, donde trabajó el monje Oveco y se ilustró el *Beato de Valcavado* (c. 970). En Sahagún, en el Monasterio Real de San Benito, desde el siglo IX se ilustró el

[21] Los *Evangelios de Lindisfarne,* Inglaterra, entre los años 650-750, de estilo celta. Londres, British Library.

[22] Los cuatro jinetes del Apocalipsis, en el *Beato de Valladolid,* c. 970, realizado por el monje Oveco. Valladolid, Biblioteca de la Universidad de Valladolid, Ms. 433, fol. 93.

[23] Dos páginas del *Beato de Liébana: códice de Fernando I y doña Sancha* (año 1047). Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. VITR/14/2, fol. 349 y fol. 270.

famoso *Beato de Burgo de Osma* (1086). Los monasterios de Castilla acogieron el *scriptorium* de San Pedro y Santo Tomás de Valeránica en Burgos, de gran esplendor en el siglo x, de donde sale la *Biblia Leonesa de San Isidoro* (960) y donde se conoce al iluminador Florencio. Cercano a este se encontraba el de Santo Domingo de Silos (siglo ix), que produjo las *Etimologías de San Isidoro* (1072) y el *Beato de Silos* (1109), por el monje iluminador Pedro, mientras que otro afamado artífice conocido como Endura trabajó en el de San Pedro de Cardeña, donde se produjo el beato del mismo nombre (1185). En la zona de La Rioja, el monasterio de San Millán de la Cogolla, de gran antigüedad, mantuvo una producción constante desde el siglo vi con un estilo propio a partir del siglo ix, saliendo de sus muros, entre otros, el *Beato de El Escorial* (955), el *Códice Emilianense 46* (964) y el *Beato de San Millán* (990). Finalmente, cabe reseñar que, procedentes del *scriptorium* de San Martín de Albelda, en La Rioja, hoy en día se conservan dos importantes obras completas: el *Códice Albense* de 976 (custodiado en la Biblioteca de El Escorial) y el de *Godescalco* de 951 (en la Biblioteca Nacional de Francia).

El emperador Carlomagno en el siglo ix imprimiría un nuevo rumbo tomando como modelo clasicista el Imperio romano y acrecentando el papel

[24] Detalle con animales del Arca de Noé, procedente del *Beato de Urgel,* c. 786. Seu d'Urgell, Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Ms. 26, fol. 82v.

de la iluminación frente al de la ornamentación. Se crean libros con letras doradas y fondos de pergamino púrpura con un tratamiento plano de los fondos, las imágenes comienzan a ocupar la página entera, como es patente en los *Evangelios de Aquisgrán* [25], mientras que las figuras y los retratos anuncian un naturalismo y una variación de temas en las miniaturas [26].

Al mismo tiempo, la escuela francesa de Reims, Saint Denis o Tours aporta producciones totalmente originales, como el *Salterio de Utrecht* [27], con gran influencia en el norte de Europa, que ya se considera un antecedente de los estilos románico y gótico con dibujos de contorno sin colorear y figuras de gran movimiento que sirvieron de modelo para la copia durante más de doscientos años. La tendencia al naturalismo cede ante el simbolismo y el misticismo. En Flandes, el conocido como *Libro de Horas de Maastricht,* del Museo Británico, supone el mejor ejemplo.

Los siglos XI y XII en Centroeuropa introducen importantes novedades, junto a la técnica, y también acrecientan el valor doctrinal de los libros, produciendo obras que caracterizan el estilo románico. Los diseños innovan para dar más importancia a las iniciales historiadas, a la relación del texto con

[25] *Evangelios de Aquisgrán,* de principios del siglo IX, de la denominada Escuela de Ada.

[26] Típica caligrafía carolingia y escriba, *Códice Bodmer,* siglo XII. Cologny (Suiza), Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 127, fol. 244r.

[27] Folio del *Salterio de Utrecht,* siglo IX, escrito en capitales rústicas, antecedente del arte románico. Utrecht, Universiteit Utrecht, Ms. 32, fol. 8r.

[28] Ilustración a página completa de la *Biblia de Winchester,* c. 1160-1180. Catedral de Winchester, Ms. M. 619.

la imagen y a la decoración completa, recordando en gran medida a la pintura mural. La *Biblia de Winchester* [28] es un ejemplo claro de la importancia de las iniciales historiadas que ocupan todo el largo de la página, junto con las decoradas que se encuentran en el interior del texto. Además, aparece como novedad la inserción de pan de oro bruñido, cuyo efecto especular era mucho más fastuoso que el de la pintura dorada aplicada con pincel.

El siglo XIII evoluciona hacia el estilo gótico, repercutiendo tanto en las dimensiones, mucho más pequeñas y manejables, como en la traslación de modelos gráficos. Aparecen en las ilustraciones referencias arquitectónicas a los arcos apuntados [29], a la moda en las vestimentas de las figuras y se realizan libros ilustrados con temáticas profanas como romances, herbarios y bestiarios, ciencias médicas o literatura y comienzan a introducirse animales grotescos y fantásticos.

El papel de la miniatura es más ornamental que ilustrativo, pues pierde su vinculación con el texto e, incluso, ocupa mucho menos espacio en la página. Se realizan muchos libros de devoción para la nobleza y los textos se diversifican en función del público, como sucede con la *Biblia Pauperum* para iletrados y analfabetos, de costes de producción muy bajos, o las *Biblias moralizantes,* con mayor contenido textual.

Los temas que ocupan las ilustraciones se secularizan con producciones masivas y por encargo para mecenas, al tiempo que los propios artistas que dejan de pertenecer al clero se asocian en gremios e incluso algunos de ellos son reconocidos y adquieren gran prestigio. En estos momentos se formaliza una clara transición del monasterio al gremio.

[29] Folio del *Speculum Historiale,* Brujas (Bélgica), c. 1478-1480, que representa a Vincent de Beauvais. Londres, British Library, Royal Ms. 14 E. i, vol. 1, fol. 3r.

[30] *Libro de horas de Jeanne d'Évreux,* iluminado por Jean Pucelle para el rey Carlos IV y su esposa, París, c. 1325. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.