Universidad Miguel Hernández de Elche
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Arte

La edición crítica como metodología para la reproducción digital de imágenes impresas policromas

Las portadas diseñadas por Manolo Prieto para la revista literaria *Novelas y Cuentos*

TESIS DOCTORAL
presentada por José Luis Maravall Llagaria
y dirigida por José Vicente Martín Martínez

ALTEA 2014

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

INTRODUCCIÓN 9

PRIMERA PARTE –
Producción y reproducción de la imagen en el diseño gráfico y en la pintura 29

1.1.- Producción y reproducción de la imagen en las bellas artes y artes aplicadas 31

1.1.1. Noción de artista-artesano anterior al Renacimiento 32
1.1.2. El artista-artesano en el Renacimiento: siglos XV y XVI. 43
1.1.3. Inicios de la academia y el mercado: el siglo XVII. 58
1.1.4. La creación de la categoría de bellas artes: el siglo XVIII 72
1.1.5. La nueva noción de «arte» y «artista»: el siglo XIX 81
1.1.6. Diseño gráfico y pintura en el siglo XX 100

1.2- Producción y reproducción digital en el diseño gráfico y en la pintura 129

SEGUNDA PARTE –
La reproducción de la imagen pictórica: el proceso de traducción 145

2.1.- Proceso de traducción manual 148

2.2.- Proceso de traducción mecánico 168

2.2.1.- Proceso fotográfico 168
2.2.2.- Proceso digital 195

2.3.- La traducción crítica en la reproducción digital de imágenes 223

TERCERA PARTE –
De la reproducción a la producción múltiple: La edición crítica en la reproducción y producción digital de la imagen artística 231

3.1.- La edición crítica en la reproducción de la imagen 233

3.1.1.- Definición y objetivos 233

3.1.2.- Grados de intervención sobre las imágenes 237
3.1.2.1.- Facsímil corregido 241
3.1.2.2.- Facsímil editado 245
3.1.2.3.- Edición crítica 247

3.1.3.- Metodología de la edición crítica de imágenes 252
3.1.3.1.-*RECENSIO* 252
3.1.3.2.- *CONSTITUTIO FORMÆ* 255

3.2.- La edición crítica en la producción de la imagen 259

CUARTA PARTE –
Edición crítica de cincuenta portadas para la revista literaria *Novelas y Cuentos* realizadas por Manolo Prieto entre 1950 y 1959. 267

4.1.- Las portadas de *Novelas y Cuentos* de Manolo Prieto 270

4.1.1.- La revista "*Novelas y Cuentos*" en el contexto editorial de la época 270
4.1.2.- Breve biografía de Manolo Prieto 271

4.2.- *RECENSIO* 275

4.2.1.- *Fontes criticæ* 275

4.2.1.1- Características editoriales de *Novelas y Cuentos* 275
4.2.1.2.- Bocetos de las portadas 282
4.2.1.3.- Pruebas de impresión 287
4.2.1.4.- Originales de reproducción 289

4.2.2.- *Collatio* 295

4.2.2.1.- Análisis del estado de conservación de las portadas 295
4.2.2.2.- Análisis de los errores de impresión de las portadas 297

4.3.- *CONSTITUTIO FORMÆ* 322

4.3.1.- *Examinatio* y *Selectio* 322

4.3.1.1.- Tipología de errores y propuesta de restitución 322
4.3.1.2.- Herramientas para la edición 350
4.3.1.3.- Paleta de color de las *Novelas y Cuentos* 353

4.3.2.- *Dispositio formæ* 359

4.3.2.1.- Presentación gráfica de la edición crítica 359

4.3.3.- *Emendatio* 361

4.3.3.1.- Facsímil editado de las portadas impresas 362
4.3.3.2.- Procedimientos generales 365
4.3.3.3.- Índice cronológico de portadas editadas 376
4.3.3.4.- Procedimientos específicos 377
4.3.3.5.- Procedimientos alternativos 577

4.4.- Conclusiones procedimentales de la edición crítica de las portadas 587

CONCLUSIONES **595**

BIBLIOGRAFÍA **623**

INTRODUCCIÓN

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral ha tenido su origen en una de las líneas de trabajo del grupo de investigación *Elástica Variable*. Desde el objetivo general de este grupo de investigación, orientado al análisis de las funciones de la imagen como medio de transmisión y producción de conocimiento, se ha consolidado una línea específica con el nombre de *Análisis y diseño de los parámetros básicos para la edición de imágenes de textos ilustrados en soporte digital*[1]. En ella se han establecido las bases metodológicas de lo que entendemos puede constituir una nueva disciplina, la edición crítica de imágenes, iniciada por el profesor e investigador Inocencio Galindo Mateo.

En un momento en el que las imágenes en soportes físicos son digitalizadas en múltiples contextos, en ocasiones sin excesivo rigor, la edición crítica parte de la necesidad de establecer criterios y protocolos para la digitalización de imágenes y definir las funciones y capacidades que debe tener el profesional que realice la edición. Su objetivo es el de analizar las imágenes a reproducir y el procedimiento empleado por su autor para, una vez llevada a cabo la digitalización de las imágenes, intentar restituir mediante *software* su hipotético estado original.

La edición crítica de imágenes tiene su referente metodológico en la disciplina que en Filología recibe el nombre de edición crítica de textos o «crítica textual», que es la encargada de analizar los distintos ejemplares conservados de una misma obra literaria para, estudiando sus similitudes y divergencias, intentar deducir el presunto texto original. Una vez establecido éste, se fija en un nuevo soporte y se señala al lector las intervenciones realizadas y los criterios que han regido la edición, de manera que la comprensión de la obra sea lo más completa posible. La edición crítica de textos se opone a la reproducción facsímil, ya que esta última reproduce exclusivamente la apariencia física de uno de los ejemplares conservados, y por lo tanto, su relativa fidelidad al original –al no compararse con otros ejemplares- puede verse modificada además por las condiciones de conservación de su soporte.

En el terreno de la imagen el único modo reproductivo que se suele considerar es la reproducción facsímil, en la que además de la información gráfica que se conserva en

[1] Esta línea de profundización se ha desarrollado principalmente en el periodo 2006-2012 en el ámbito de los proyectos subvencionados *Parámetros de producción y reproducción de la imagen* digital, con el patrocinio de la Generalitat Valenciana (Ref. GV06/100); *Nuevos parámetros de generación-regeneración en la imagen digital y funcional*, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia (Ref. HUM2006-12539).

ese ejemplar, se registra cualquier circunstancia externa en relación a su contenido original, como las alteraciones o manipulaciones posteriores de la imagen o el deterioro provocado por el paso del tiempo. La edición crítica de imágenes pretende, por el contrario, ofrecer al espectador la versión más parecida posible a la hipotética imagen original, para lo cual lleva a cabo la digitalización de los originales y mediante *software* de tratamiento de imágenes, elimina o minimiza los aspectos materiales del soporte en el que se fijó el contenido, reconstruye las líneas, texturas y manchas originales, y corrige cualquier alteración posterior no incluida en su versión primigenia.

En el momento de escribir estas líneas, los principales resultados de esta disciplina se han materializado en la edición crítica de los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo[2], y en la reproducción y edición de los tratados manuscritos *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* y *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría* de Antonio de Torreblanca, originales del siglo XVII[3].

Estos proyectos nos han permitido establecer los protocolos de captura e intervención digital de una tipología de imágenes con unas características formales comunes: imágenes lineales, monocromas, registradas mediante tinta en soporte papel, y obtenidas tanto a mano como mediante impresión calcográfica.

La siguiente fase en el desarrollo de la edición crítica, en la que se inscribe esta tesis doctoral, lo constituía la incorporación de originales maculares policromos impresos entre los documentos susceptibles de ser editados.

Consideramos conveniente definir cada uno de estos términos antes de continuar con nuestra exposición. Así pues, utilizamos la expresión *macular* para hacer referencia a aquella imagen compuesta mediante la yuxtaposición de planos o "manchas", por oposición a una imagen *lineal* en la que su contenido gráfico se describe mediante líneas. Por su parte, utilizamos la expresión *policroma* para concretar que la información de la imagen está representada mediante distintos valores cromáticos, lo que a su vez se opone a una imagen *monocroma* en la que se utiliza un único tono de

[2] GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*. Edición crítica a cargo de Inocencio Galindo Mateo. Ed. Tératos y Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

[3] El manuscrito original de *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* pertenece a la biblioteca de la Academia de San Fernando (Madrid) mientras que el original de *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría* pertenece a la Biblioteca Nacional de Argentina, en Buenos Aires. Está prevista la publicación de la edición crítica de ambos ejemplares en un estudio compuesto por cinco tomos, el primero de los cuales –correspondiente al tercer volumen- ha salido de la imprenta en el momento de imprimir esta tesis doctoral.

color. Por lo tanto la categoría de imágenes maculares policromas se opone a las de las imágenes que se habían editado críticamente con anterioridad: las lineales monocromas.

El término *impreso* lo utilizamos para delimitar la nueva tipología de imágenes a aquellas obtenidas exclusivamente mediante procedimientos de reproducción, lo que deja fuera de esta categoría a aquellas producidas manualmente de manera directa sobre el soporte, por ejemplo un cuadro pintado al óleo o una acuarela sobre papel.

Para finalizar este apartado de definiciones previas vamos a exponer que en esta tesis doctoral utilizamos la expresión «pintura» o «práctica pictórica» para hacer referencia a aquella disciplina de producción de imágenes que históricamente ha utilizado unas herramientas determinadas –el pincel, los pigmentos- sobre unos soportes determinados –papel, lienzo, madera-. Como tendremos ocasión de exponer en esta tesis, las funciones y ámbitos de uso de esta disciplina se han modificado a lo largo del tiempo, y, especialmente durante el siglo XX, los límites tradicionales de esta disciplina se han ampliado debido a la inclusión de nuevas herramientas y soportes. El uso de la expresión «pintura» o «práctica pictórica» que hacemos en esta tesis abarcará, pues, tanto las herramientas y funciones tradicionales como las incorporadas a partir de la consolidación de la noción contemporánea de «arte» que describiremos en la primera parte de esta tesis doctoral.

Por su parte, utilizaremos el término «imagen pictórica» para hacer alusión a una imagen creada mediante los procedimientos, herramientas y soportes tradicionales, que podríamos ejemplificar con la pintura de caballete realizada mediante la técnica del óleo. Estas imágenes pictóricas tienen unos parámetros gráficos específicos, como el tratamiento superficial de las capas de pintura, la densidad o transparencia del color, el registro de la pincelada, etc.

Una vez realizadas estas definiciones, continuamos con nuestra exposición. Al incorporar originales maculares policromos impresos entre los documentos susceptibles de ser editados críticamente, ampliábamos los límites de esta actividad desde una doble perspectiva. Por una parte, al introducir originales con información cromática añadimos una variable con la suficiente complejidad como para hacer necesario el establecimiento de nuevos protocolos de actuación con los que resolver las dificultades específicas derivadas del registro del color en el medio digital. De esta forma, al ampliar las tipologías de documentos originales con posibilidad de ser editados, aumentamos también las metodologías necesarias para resolver las nuevas dificultades, por lo que

expandimos tanto el ámbito de actuación de la edición crítica como el repertorio de herramientas a su disposición.

Por otra parte, al tomar en consideración las problemáticas relacionadas con el registro y la edición de las imágenes maculares en el entorno digital aproximamos los parámetros de la edición crítica a los de la práctica pictórica, por lo que, de manera adicional a los objetivos originales de esta disciplina, nos planteamos el análisis del modo en que sus criterios y procedimientos pueden mejorar la adecuación digital no sólo de imágenes presentes en el contexto bibliográfico, sino también de imágenes pictóricas. Esto nos permitía relacionar las conclusiones obtenidas en nuestra tarea investigadora en el grupo de investigación *Elástica Variable* con nuestra labor como pintor y profesor de Pintura en la Universidad Miguel Hernández de Elche.

En un primer momento nos interesamos en comprobar si los procedimientos de digitalización y tratamiento de imágenes propios de la edición crítica podían establecer pautas análogas que nos permitieran optimizar la *reproducción* digital de imágenes pictóricas realizadas en soportes tradicionales. Es decir, mejorar la adaptación de la imagen pictórica única al medio inmaterial y múltiple representado por la tecnología digital.

Más adelante, al iniciar las primeras pruebas de edición crítica de imágenes maculares policromas impresas, comprobamos que en muchas ocasiones la mejor manera de restituir la imagen era emular digitalmente los procedimientos originales, en este caso la impresión sucesiva de varias capas de color homogéneo. Al intentar reproducir los procedimientos originales hemos podido encontrar similitudes y diferencias entre la técnica tradicional múltiple y la técnica digital y, por lo tanto, evidenciar aquello que es específico tanto de una como de otra. Esto hizo plantearnos si las metodologías reconstructivas de la edición crítica podrían ejemplificar las posibilidades de la tecnología digital no sólo como herramienta de *reproducción* de imágenes pictóricas, sino también como herramienta de *producción* de imágenes artísticas exclusivamente digitales.

Debido a esto nos propusimos dos objetivos en esta tesis doctoral: el primero y principal de ellos lo constituiría el establecimiento de las metodologías adecuadas para la digitalización y edición crítica de imágenes policromas maculares impresas, desarrollando todos los protocolos de actuación para esa tipología en concreto y ejemplificándolos en el mayor número posible de casuísticas específicas. La

consecución de este objetivo se situaría, pues, como parte de una investigación que le antecede en el tiempo, y que pudiera tener continuidad con el trabajo del grupo *Elástica Variable* en posteriores proyectos de edición.

El segundo objetivo lo hemos situado en el análisis del modo en que podemos valernos de la experiencia de la edición crítica y de sus criterios reconstructivos para evaluar las aportaciones intrínsecas de la tecnología digital en su doble perspectiva como herramienta de reproducción y de producción de imágenes artísticas. Es decir, si a partir de las metodologías de la edición crítica con las que reproducir imágenes policromas maculares impresas podemos establecer, por una parte, los consiguientes protocolos destinados a la reproducción de imágenes pictóricas, y por otra, si estas metodologías ponen de relieve los recursos propios del medio digital en la producción de imágenes artísticas.

Este segundo objetivo hizo plantearnos a su vez algunas cuestiones previas que hemos necesitado analizar en esta tesis doctoral, como la relación entre las herramientas gráficas utilizadas en la historia de las imágenes y las funciones que han desempeñado éstas en sus distintos contextos de uso, el valor otorgado al diseño de la imagen en relación a su materialización física, cómo se ha realizado la traslación de imagen única a imagen múltiple, y las características específicas de la tecnología digital en relación a los medios anteriores de producción y reproducción de imágenes.

Para alcanzar los dos objetivos de esta tesis doctoral hemos debido definir nuestro objeto de estudio, es decir, localizar un conjunto de obras que, tras los análisis y pruebas preliminares, nos permitiera establecer los protocolos de actuación específicos para las imágenes policromas maculares impresas, y, paralelamente, ejemplificar las posibilidades de la edición crítica como referente en la reproducción y producción digital de imágenes artísticas.

El principal requisito para la selección del conjunto de obras a editar lo constituía el hecho de que en ellas se hubiera realizado la transición desde la imagen única al medio múltiple, de manera que pudiéramos analizar con qué criterios se ha llevado a cabo tal proceso. En este sentido, localizamos en el ámbito del diseño gráfico que hoy consideraríamos tradicional –entendiendo éste como el anterior a la implantación de las herramientas digitales- numerosos ejemplos de pintores que producían mediante herramientas pictóricas convencionales imágenes cuyo destino era ser reproducidas como carteles publicitarios u otros soportes del diseño gráfico, por lo

que centramos nuestros parámetros de búsqueda en el periodo comprendido entre el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Otro requisito lo determinaba el hecho de que este conjunto de obras estuviera representado en el suficiente número de ejemplares como para establecer los protocolos generales de edición de imágenes policromas maculares impresas con la suficiente variedad como para permitir el estudio del mayor repertorio posible de variantes y excepciones. La restitución del contenido de las imágenes que lleva a cabo la edición crítica se relaciona directamente con el estado del soporte físico de las imágenes, por lo que a su vez resultaba conveniente poder contrastar más de un ejemplar de la misma obra con distintos grados de conservación o de deterioro.

La serie de portadas de la revista literaria *Novelas y Cuentos* realizadas por el artista y diseñador gráfico Manolo Prieto entre los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo cumplían los requisitos que acabamos de enunciar, y además resultaban idóneas por varios motivos adicionales. Por un lado, la homogeneidad técnica de las portadas –su recurso a la geometría, la utilización de colores planos y de tramas monocromas- permitía un alto grado de estandarización en la intervención digital sobre las mismas, y desde el punto de vista de nuestro primer objetivo general, suponía un coherente primer estadio en la edición crítica de imágenes maculares policromas impresas.

Además, las *Novelas*, por sus características editoriales, suponen una fuente amplia de imágenes cuyos estados de conservación son muy variados y contrastados, y el hecho de encontrar ejemplares distintos de las mismas portadas nos ha permitido comparar tanto su estado físico como los errores propios del proceso de reproducción original. Por su parte, el hecho de que el medio reproductivo original presentara evidentes limitaciones técnicas nos ofrecía tanto la posibilidad de ejemplificar las tareas del editor crítico en la restauración de los problemas provocados por estas limitaciones, como las soluciones previstas en su momento por Manolo Prieto para intentar minimizarlas.

Por último, entendemos que Manolo Prieto representa la dualidad entre el perfil del artista y la del diseñador gráfico, ya que además de ser una de las principales figuras españolas del diseño gráfico del siglo XX también desarrolló una trayectoria como pintor artístico. El hecho de que Manolo Prieto iniciara el proceso de diseño de las portadas mediante técnicas pictóricas nos ha permitido comprobar cómo realizaba este autor el paso de la imagen pictórica única al medio de reproducción múltiple. Siendo las

ilustraciones de las portadas un punto intermedio entre las restricciones de la producción por encargo propias del diseño gráfico y la libertad artística manifestada por Manolo Prieto, esta tesis nos ofrece la posibilidad de ofrecer una visión más amplia de su trabajo que lo inscribiría dentro del terreno de las Bellas Artes.

El análisis de la documentación original a la que tuvimos acceso y el hecho de poder constatar y describir los métodos de producción de Prieto en los años en los que se dedicó a la ilustración de las portadas de *Novelas y Cuentos*, nos planteó la posibilidad de incluir un tercer objetivo de esta tesis doctoral. Así pues, teniendo en cuenta que la metodología de este periodo de la obra de Manolo Prieto se encuentra inédita, y el interés intrínseco que hemos constatado en sus procedimientos, hemos determinado que el tercer objetivo de esta tesis doctoral lo constituya el aporte documental y el análisis de los métodos de producción de Manolo Prieto en estos años.

Una vez determinado nuestro objeto de estudio, vamos a continuar exponiendo la metodología de esta tesis doctoral, que se dividió en varias fases. En primer lugar, para la exposición de los aspectos teóricos que sustentan tanto las relaciones entre diseño gráfico y pintura como los distintos medios de reproducción de imágenes a través de la historia del arte hemos recurrido a fuentes bibliográficas diversas. Por una parte hemos acudido a autores reconocidos de la Historia del Arte como Ernst H. Gombrich, Arnold Hauser, o Michael Baxandall y a especialistas en la imagen múltiple como William Ivins o Michel Melot. También hemos consultado bibliografía específica sobre la historia del diseño gráfico y su relación con otros campos de la imagen, con obras de profesionales del diseño como Enric Satué, Joan Costa o Jorge Frascara. La descripción de los objetivos y metodologías de la edición crítica de textos la hemos apoyado en bibliografía específica, como los textos más ilustrativos de Alberto Blecua y Alberto Bernabé, además de otras referencias especializadas. Hemos finalizado las fuentes bibliográficas de esta tesis con la consulta de manuales técnicos sobre grabado, fotografía y los procesos de digitalización de imágenes, que vienen a completar la experiencia en este campo que hemos adquirido con nuestro trabajo dentro del grupo de investigación *Elástica Variable.*

Para la recopilación de los ejemplares impresos de *Novelas y Cuentos* recurrimos a varias fuentes: librerías de viejo, tiendas en Internet, además de visitar en mayo de 2009 el estudio donde trabajaba Manolo Prieto en Madrid. Allí, D. Manuel Prieto Rodríguez, hijo de Manolo Prieto, tuvo la amabilidad de permitirnos analizar las

pruebas de impresión, los originales realizados a mano que se conservan y los bocetos previos de las portadas, que junto a la colección de *Novelas* que atesora su familia han conformado los testimonios más valiosos para determinar el modo de producción y la intención gráfica de su autor.

La siguiente etapa de nuestro trabajo la hemos dedicado al análisis de los originales seleccionados de las *Novelas*, y a la realización de las pruebas de digitalización y edición que nos han permitido establecer un plan de trabajo para el conjunto de las portadas a editar. A este respecto decidimos que fueran un total de cincuenta. Teniendo en cuenta que el número de portadas realizadas por Prieto en los diecisiete años que se dedicó a esta tarea supera los ocho centenares, cincuenta portadas resulta, a nuestro juicio, un número adecuado que pretende ofrecer una muestra significativa de las mismas y de sus variaciones en conservación e impresión, evitando redundancias innecesarias en la descripción de los procedimientos de captura y edición digitales.

Una vez analizados los bocetos, originales, pruebas de impresión y los ejemplares a los que hemos tenido acceso, y determinados los criterios de edición que guiarían nuestro trabajo, dio inicio la fase práctica de esta tesis doctoral, en la que se llevó a cabo la digitalización y manipulación de las portadas, y se recogieron todas las conclusiones procedimentales que de este proceso se derivaron.

Por último, se han recopilado las conclusiones, tanto parciales a los análisis previos, como definitivas tras la edición de las portadas, momento en el que se ha determinado la estructura que debía adquirir el formato definitivo de esta tesis doctoral.

Una vez llevado a cabo este proceso, se ha decidido dividir la redacción de esta tesis doctoral en cuatro partes diferenciadas y un apartado final de conclusiones. Vamos a enunciarlas a modo de sumario antes de describir su contenido con más detalle. La primera parte lleva por título *Producción y reproducción de la imagen en el diseño gráfico y en la pintura*, y en ella hemos llevado a cabo una descripción de las similitudes y diferencias entre estas dos disciplinas –pintura y diseño gráfico- en relación a las distintas funciones que han desempeñado y a las técnicas de producción de imágenes que han utilizado en su historia.

La segunda parte se titula *La reproducción de la imagen pictórica: el proceso de traducción* y consiste en un análisis de los principales medios de reproducción de imágenes –el grabado, la fotografía y la tecnología digital- con el objetivo de conocer,

por una parte, cómo se realiza la traducción de la información original a la reproducida, y, por otra, en qué medida la reproducción de imágenes pictóricas ha colaborado a poner en evidencia los recursos específicos de cada una de estas técnicas en la producción de imágenes artísticas.

La tercera parte, *De la reproducción a la producción: la edición crítica en la reproducción y producción digital de la imagen artística,* expone el concepto de edición crítica de imágenes, su metodología y los resultados obtenidos hasta el momento por el grupo de investigación *Elástica Variable.*

Finalmente, en la cuarta parte de esta tesis doctoral tiene lugar la *edición crítica de cincuenta portadas para la revista literaria Novelas y Cuentos realizadas por Manolo Prieto entre 1950 y 1959*. En esta parte se lleva a cabo el análisis de los originales y se documentan todos los estadios de la edición crítica que hemos llevado a cabo, además de mostrar el resultado final de nuestras intervenciones sobre cada una de las portadas.

A continuación expondremos el contenido de cada una de estas partes de manera más detallada. En la primera parte, *Producción y reproducción de la imagen en el diseño gráfico y en la pintura,* hemos realizado un análisis histórico de las relaciones entre las herramientas y funciones de ambas disciplinas. Hemos considerado oportuno este análisis por varios motivos. El primero de ellos consiste en comprobar si podemos recurrir a un ejemplo extraído del ámbito del diseño gráfico para ilustrar la conversión de la imagen única al medio reproducible, en este caso las imágenes pictóricas originales de Prieto al medio reproducible representado por la técnica del *huecograbado*. Esto nos ha permitido encontrar claves con las que ejemplificar posteriormente cómo adaptar el medio pictórico al medio digital. Para ello hemos considerado conveniente analizar las relaciones entre ambas disciplinas, diseño gráfico y pintura, en la historia de las imágenes, y hemos comprobado que han compartido funciones y herramientas en buena parte de su trayectoria.

Otra de las razones que ha motivado este análisis la encontramos en el hecho de que la tecnología digital constituye un soporte inmaterial para las imágenes que puede ser replicado infinitamente sin pérdida de calidad en cada una de sus manifestaciones, por lo que contrasta con el valor objetual y único que se le otorga a la obra artística en la actualidad, y en particular a la pintura. Hemos querido comprobar si este carácter objetual ha estado siempre implícito en la producción de imágenes pictóricas, o si, como

veremos, se le otorgaba un mayor valor a la función comunicativa, esto es, al mensaje, sobre cualquier consideración objetual sobre el original pintado. El hecho de que la tecnología digital se utilice en la actualidad en muchas disciplinas no artísticas, como el diseño gráfico, también contrasta con el hecho de que las herramientas tradicionales de la pintura se hayan mantenido, en su esencia, invariables durante toda su historia.

Debido a esto hemos considerado necesario realizar un análisis que relacione las funciones y las herramientas utilizadas por las imágenes desde una perspectiva histórica. Como tendremos ocasión de comprobar en esta primera parte, los antecedentes de la pintura y el diseño gráfico compartieron –de manera general- las mismas funciones y herramientas para satisfacer las diversas necesidades de comunicación visual para las que estaban destinadas las imágenes.

En el siglo XIX, sin embargo, se consolida la progresiva separación de las actividades que hoy conocemos como «Bellas Artes», entre las que se encuentra la pintura, respecto al resto de «artes aplicadas», entre las que se encuentra el diseño gráfico. A pesar de que todas las fuentes bibliográficas consultadas apuntan en la misma dirección, el libro *La invención del arte* del profesor Larry Shiner[4] resulta especialmente revelador para conocer el proceso global que desemboca en la consolidación en el siglo XIX de las categorías de «arte» y «artista», que con pocas variaciones llegarán hasta nuestros días.

El texto de Shiner describe las condiciones necesarias para el establecimiento del sistema de arte moderno y las causas que originaron estas condiciones en su momento histórico determinado, lo que nos ha permitido cuestionar si éstas continúan vigentes hoy en día en el contexto de la sociedad de la información. Es por esto por lo que hemos utilizado el desarrollo cronológico de este texto para articular los apartados de la primera parte de esta tesis doctoral, que hemos completado con bibliografía específica sobre pintura y diseño gráfico.

Nuestro interés inicial en rastrear el origen de la separación entre «Bellas Artes» y «artes aplicadas» se localiza en que ésta puede ser responsable de que determinadas herramientas y soportes –por ejemplo, los de la pintura tradicional- se consideren más capacitados para desempeñar las funciones contemporáneas del arte que las herramientas y soportes digitales.

[4] SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Ed. Paidós. Barcelona, 2004.

Por lo tanto, nuestra voluntad en esta primera parte será la de describir las causas que dieron lugar a la autonomía de la pintura respecto al resto de artes aplicadas con el objetivo de comprobar si esas causas continúan siendo significativas hoy en día. Para ello ha sido necesario analizar cómo se valoraba la producción de los pintores en cada periodo concreto, qué funciones desempeñaban las imágenes que producían, y quién determinaba dichas funciones.

También hemos prestado atención en esta primera parte a aquellas cuestiones que nos permitiesen establecer paralelismos entre la imagen única y la imagen múltiple: los casos en los que se da más importancia al diseño de la imagen que a su materialización en un soporte físico, los casos de realización de más de un original pictórico para aumentar la presencia de una imagen en el mercado, o el reparto del trabajo entre varios pintores con el objetivo de optimizar la producción pictórica.

Una vez realizado este análisis histórico, hemos confrontado el ámbito de actuación de la pintura y del diseño gráfico hasta el momento presente. Así, desde las funciones comunes originales de ambas disciplinas, se han analizado los distintos elementos que han configurado el sistema de arte en el que se inscribe la práctica pictórica en la actualidad: sus herramientas y funciones hoy, sus lugares de exposición y de comercialización, la pretendida autonomía de su producción respecto al anterior modelo de encargo, etc. y se han contrastado con los parámetros propios del diseño gráfico y de la relación de éste con la imagen y los soportes múltiples.

Para ello hemos seleccionado las convenciones que hemos encontrado más reveladoras de la noción actual de arte y el establecimiento de su campo de acción: la presencia de intermediarios entre el productor y el cliente del arte, la importancia que se le concede a la objetualidad del soporte como registro del acto artístico, y al valor que se le otorga a la reproducción del objeto en la pintura en relación a otras disciplinas artísticas.

Por otra parte hemos tenido ocasión de comprobar la dificultad de establecer con rotundidad el origen de lo que hoy conocemos como «diseño gráfico», pues las funciones que esta disciplina desempeña en la actualidad son equivalentes a las que desempeñaban sus primeros ejemplos en la historia de las imágenes, de manera que lo que se ha modificado en el tiempo han sido sus herramientas, soportes y ámbitos de uso. De igual modo que en el caso de la pintura, es en el siglo XIX cuando se formulan las bases contemporáneas del diseño gráfico, por lo que este momento histórico también

resulta relevante para concluir cuáles son los parámetros básicos que definen a esta disciplina, que podríamos resumir en su subordinación a la comunicación de mensajes visuales elocuentes cuyo contenido ha sido determinado por un comitente externo al diseñador. Hemos localizado y descrito, asimismo, las posiciones representadas por distintos profesionales del diseño gráfico respecto a la relación que debería establecerse entre el arte y el diseño gráfico, sus puntos de contacto y sus diferencias esenciales.

De este análisis se han deducido tres cuestiones principales que se recogen en el último apartado de la primera parte, a modo de conclusiones parciales. La primera conclusión parcial: la distinta receptividad de la pintura y el diseño gráfico hacia la introducción de la tecnología digital entre su repertorio de herramientas. Mientras el diseño gráfico ha asumido las ventajas de la tecnología digital en la producción y emisión de mensajes visuales, la mayoría de la producción pictórica actual se basa en las herramientas tradicionales y en el modelo de exhibición y comercialización basado en los canales institucionales cuyo exponente más representativo serían las galerías de arte.

La segunda conclusión parcial: el modelo de divulgación actual de la obra artística se basa en convencionalismos derivados del proceso de autonomía del arte respecto a las artes aplicadas que tiene lugar en el s. XIX, por lo que, una vez concluido este proceso, se podría debatir si las funciones contemporáneas del arte pueden desempeñarse con independencia a estos canales institucionales. El desarrollo de la primera parte nos ha permitido dilucidar que las funciones artísticas propias de la pintura tradicional pueden ser desempeñadas por imágenes digitales sólo si se cuestionan las convenciones institucionales en las que se desarrolla la exhibición y venta del arte en la actualidad.

Y la tercera conclusión parcial: podemos acudir a ejemplos del diseño gráfico «tradicional» como referentes del paso de la imagen única tradicional al soporte inmaterial y múltiple digital, porque tanto el diseño gráfico como la pintura han compartido las mismas herramientas y soportes hasta inicios del siglo XX. El análisis que hemos desarrollado nos ha permitido comprobar que las técnicas pictóricas han desempeñado funciones distintas en cada momento histórico, por lo que hemos concluido que las técnicas no determinan por sí mismas las funciones a desempeñar por las imágenes. Como las portadas de *Novelas y Cuentos* se diseñaron originariamente con medios pictóricos tradicionales –lápices, pincel y tinta- podemos utilizarlas como ejemplo de su traslación al medio reproductivo original –la impresión en *huecograbado-*

y posteriormente en su traducción al medio digital –mediante la edición crítica que hemos llevado a cabo en esta tesis doctoral-.

La segunda parte de la tesis doctoral, titulada *La reproducción de la imagen pictórica: el proceso de traducción* analiza en las posibilidades de la tecnología digital en la conversión de la imagen física a imagen digital, inmaterial y múltiple.

El objetivo de esta segunda parte era inicialmente el de evidenciar las particularidades de la tecnología digital en la reproducción de imágenes maculares policromas, para lo cual era necesario conocer los parámetros en los que se fundamenta el proceso de digitalización que convierte un original físico en una imagen digital, y las posibilidades de edición sobre las imágenes digitalizadas que posee este medio. Para poder evaluar estas características resultaba a su vez conveniente contrastar las aportaciones de esta tecnología en relación a los métodos reproductivos que le anteceden, por lo que incluimos en el análisis a la fotografía y a los medios anteriores a la aparición de ésta, representados por las distintas técnicas del grabado calcográfico, y en particular en su aplicación a la reproducción de imágenes pictóricas.

Durante nuestro estudio determinamos que la diferencia principal entre estas tecnologías se encuentra en el modo en el que se produce la traducción del medio original al medio reproductivo, por lo que decidimos que fuera éste –el proceso de traducción- el criterio con el que ordenar esta segunda parte.

Por oposición a la reproducción de una imagen en la que no tiene lugar un proceso de traducción, categoría en la que se encontrarían tanto las copias como las falsificaciones que se realizan mediante el mismo medio, el proceso de traducción implica no tanto *replicar* los recursos plásticos del referente original, como realizar una *adaptación* de esos recursos a los propios del lenguaje elegido para la reproducción. En esta adaptación se introducen tanto alteraciones respecto al mensaje original como errores de traducción propios del medio reproductivo, cuestiones ambas que debíamos analizar.

La división entre las tecnologías de reproducción la establecimos entre aquellas cuyo proceso de traducción fuera *manual* o *mecánico*. En la primera categoría, la reproducción requiere de un operario que seleccione la información relevante de la imagen original y la transporte al soporte reproductivo. El ejemplo más significativo lo constituyen los grabados realizados a partir de imágenes pictóricas, que como veremos, no siempre estaban guiados por criterios de fidelidad hacia el original.

Por su parte, si la adaptación del medio original al de reproducción se realiza con la intervención de un medio tecnológico –la cámara fotográfica o una herramienta digitalizadora como el escáner- el proceso de traducción en sí es *mecánico*. A pesar de que sea necesario un operario que establezca los parámetros de la captura, la traducción se realiza de manera global, sin distinguir entre los distintos elementos que componen la imagen original ni privilegiar unos sobre otros.

Nuestra hipótesis de partida era que el proceso de traducción *mecánico* puede conllevar la infravaloración del proceso de traducción que interviene en cualquier traslado de un medio gráfico a otro. Esta infravaloración implica que puedan pasar desapercibidas las verdaderas posibilidades que ofrece la traducción *mecánica* digital si en el proceso se aplican ciertos criterios técnicos apropiados. Estos criterios técnicos son precisamente aquellos que pueden ser ejemplificados por la traducción manual: la selección de información relevante y la eliminación de la información superflua.

Por lo tanto, nuestro objetivo principal en esta segunda parte ha sido el de describir las particularidades de estos dos procesos de traducción *manual* y *mecánico* para de esta manera evidenciar la importancia del proceso de traducción propio de la tecnología digital al afrontar la reproducción de imágenes maculares policromas, y la necesidad de introducir criterios análogos a los de la traducción *manual* en determinadas etapas del proceso digital.

Paralelamente a la consecución de este objetivo, hemos podido comprobar durante nuestra recopilación y análisis del material bibliográfico que cada medio de reproducción de imágenes –el grabado y la fotografía- ha recurrido a la imitación de los recursos gráficos característicos de las imágenes pictóricas en determinados momentos de su trayectoria y por motivos que tendremos la ocasión de exponer. Esta imitación ha permitido, por contraste, evidenciar las aportaciones gráficas específicas de cada una de estas técnicas, aquello que les distingue respecto al resto de procedimientos de producción de imágenes. Es decir, que a partir de la voluntad de traducir y reproducir recursos ajenos a la técnica reproductiva, en este caso, los pictóricos, se pusieron de relieve los repertorios técnicos y formales propios de estas técnicas, lo que ha contribuido a conferir una identidad propia en la producción autónoma de imágenes artísticas.

En este sentido, y para finalizar la segunda parte de esta tesis doctoral, hemos reflexionado sobre el hecho de que la imagen digital pudiera beneficiarse de la imitación de los recursos gráficos de las imágenes tradicionales que lleva a cabo la

edición crítica al tener que devolver digitalmente a las reproducciones la apariencia de la imagen original. Con las conclusiones que hemos extraído de nuestro análisis en esta segunda parte hemos establecido un contexto donde poder evaluar si la edición crítica de imágenes puede aportar criterios y procedimientos con los que optimizar el proceso de traducción digital de las imágenes maculares, y si éstos pueden utilizarse como referentes no sólo a la hora de reproducir imágenes pictóricas, sino también en la producción de imágenes artísticas digitales. Este análisis se ha realizado en la siguiente parte de esta tesis doctoral.

La tercera parte, *De la reproducción a la producción: la edición crítica en la reproducción y producción digital de la imagen artística,* expone el concepto de edición crítica de imágenes y cómo sus metodologías pueden mejorar la traducción de la imagen tradicional al medio digital.

En el primer apartado se expone la definición y objetivos de la edición crítica de imágenes. La edición crítica de imágenes, como ya se ha comentado en esta introducción, es una disciplina nueva propuesta por el profesor Inocencio Galindo en la que, partiendo de las metodologías de la crítica textual, se analiza una obra o conjunto de obras gráficas, el soporte en el que se encuentran fijadas, y las posibles alteraciones o modificaciones que ha podido sufrir en el transcurso de su historia, para deducir el hipotético contenido original y posteriormente transmitirlo en condiciones óptimas a sus usuarios actuales. Este objetivo implica necesariamente la toma de decisiones en relación a cuál era la intención gráfica y comunicativa original del autor, qué ha sido añadido o modificado, qué información ha podido desaparecer o degradarse y de qué manera se puede incrementar su usabilidad y legibilidad para el espectador actual de las imágenes.

En el segundo apartado de esta tercera parte se recoge cómo los distintos perfiles de usuarios de las imágenes artísticas contenidas en documentos con cierta antigüedad determinan los distintos grados necesarios de intervención sobre las imágenes. Hemos establecido tres grados de intervención: el *facsímil corregido,* el *facsímil editado* y la *edición crítica*. El primero de ellos, el facsímil corregido, vendría a replicar la apariencia del original, corrigiendo aquellos errores introducidos por el proceso de digitalización. Estos errores los hemos descrito en la segunda parte de esta tesis doctoral. El objetivo del facsímil corregido es, pues, que la imagen resultante sea lo más parecida posible al original físico. El segundo de ellos, el facsímil editado, consiste en la

eliminación de cualquier información distinta a la que fijó el autor en su momento, de manera que su objetivo consiste en restaurar el contenido gráfico original, no la apariencia de un ejemplar concreto dependiente de su estado de conservación. El último grado de intervención lo constituye la edición crítica, que analiza, reconstruye y actualiza en su nuevo soporte digital el contenido primigenio a partir de los criterios definidos por el editor gráfico para ese proyecto en particular.

Para exponer estas variables nos hemos valido de ejemplos extraídos de la trayectoria de esta disciplina –en la que el doctorando ha participado en el desarrollo de algunas casuísticas- lo que nos ha permitido exponer las distintas funciones que pueden desempeñar las reproducciones de imágenes en la actualidad y los medios con los que se puede optimizar el desempeño de estas funciones. Estas funciones contemporáneas varían desde la función estrictamente *estética*, en la que la edición va encaminada a recomponer los valores formales de la imagen original; la función *historiográfica*, en la que se evidenciarán las características materiales y el estado de conservación del soporte sobre el que se fijó la imagen; la función *comunicativa* original, para lo cual la edición irá encaminada a eliminar aquella información no registrada por el autor de la imagen, y a potenciar la que fue fijada, etc.

El tercer apartado de esta tercera parte describe la metodología de la edición crítica, que se divide de manera análoga a la crítica textual en dos fases principales, nombradas a partir de las formas latinas *recensio*, y *constitutio formæ*, que podríamos traducir por “recensión” y “constitución de la forma”. Las introducimos brevemente a continuación.

La *recensio* se inicia con la recopilación de todo el material necesario para la edición crítica, tanto los originales a digitalizar como cualquier documentación adicional que nos permita comprender mejor tanto el contexto en el que se creó la obra como la voluntad de su autor al concebirla. A esta selección de documentos y al análisis de su relevancia se le conoce como *fontes criticæ*. La *recensio* continúa con el cotejo entre sí de los distintos ejemplares de la misma obra con el objetivo de detectar errores diferenciadores, manipulaciones y correcciones, para a partir de ellos intentar deducir la intención comunicativa original del autor. Este proceso de comparación recibe el nombre de *collatio*.

Una vez contrastado todo el material disponible para la edición, la segunda fase principal de la edición crítica, la *constitutio formæ*, se basa en el establecimiento y aplicación de los criterios editoriales con los que dar forma final a la obra editada. En

esta fase tiene lugar la *examinatio* y *selectio* de las variantes disponibles, es decir, la selección de los documentos menos alterados sobre los que se intervendrá puntualmente para recuperar la intención original, y la *emendatio*, que consiste en la corrección de errores basados en el conocimiento de la obra y del estilo del autor. Finalizado este proceso sólo nos faltaría determinar la *dispositio formae*, es decir, la manera en la que vamos a presentar al usuario final el resultado de nuestra edición.

Una vez expuestos los criterios generales y la metodología de la edición crítica, y retomando las conclusiones parciales de las dos primeras partes de esta tesis doctoral, nos encontraremos en disposición en el último apartado de esta tercera parte de plantear la principal hipótesis de esta tesis doctoral: la aplicación de los criterios de la edición crítica digital a las imágenes maculares policromas impresas, para lo cual deberemos establecer una casuística, tipología y procedimientos específicos para esta categoría de imágenes. Al hilo de esta hipótesis, plantearemos la posibilidad de que los criterios de intervención utilizados en la edición crítica de imágenes puedan, de manera complementaria a su tarea estrictamente reconstructiva, ejemplificar el contraste entre los procedimientos tradicionales y los procedimientos digitales en la producción de imágenes.

La cuarta parte, la *Edición crítica de cincuenta portadas para la revista literaria Novelas y Cuentos realizadas por Manolo Prieto entre 1950 y 1959* constituye la descripción tanto de las conclusiones obtenidas en el análisis preliminar del material original recopilado, como de las herramientas y procedimientos digitales utilizados en este proyecto de edición crítica.

El primer apartado lo dedicamos a una descripción tanto de la revista *Novelas y Cuentos* en el contexto editorial de su momento como de la trayectoria profesional de Manolo Prieto, extraída de su propia autobiografía.

A continuación se inicia la exposición de todas las fases en las que se ha dividido la edición crítica de las portadas de *Novelas y Cuentos,* recogidas en dos apartados, el dedicado a la *recensio*, y el dedicado a la *constitutio formae*.

El primero de ellos, el dedicado a la *recensio*, lo iniciamos con la *fontes criticæ* en la que describimos las particularidades editoriales de las *Novelas* –su composición básica, la selección de tipografías, justificados, bloques de título y textos, etc.-y enunciamos los resultados de nuestro análisis del material original que examinamos en el estudio de Manolo Prieto en Madrid en mayo de 2009. En primer lugar nos centramos

en los bocetos realizados, de los que hemos reproducido los que se corresponden con las portadas seleccionadas: treinta y ocho del total de las cincuenta que han formado parte de este proyecto. También hemos podido analizar ejemplos de pruebas de impresión, algunas de las cuales estaban enmarcadas en el propio estudio, lo que nos permitió comprobar cuál era la calidad de reproducción considerada aceptable por el propio Prieto. Por último pudimos analizar los originales que llevaba a imprenta a partir de sus diseños, lo que comparándolos con los originales pictóricos, nos permitió conocer su método de traducción del original al medio múltiple.

La siguiente fase de la *recensio* se corresponde con la *collatio*, etapa en la que a partir del cotejo de las portadas analizadas hemos podido deducir sus características originales y comprobar tanto las evidencias del deterioro por el paso del tiempo como los defectos introducidos por el propio método reproductivo. Para esto último ha resultado imprescindible realizar la comparación entre distintos ejemplares de la misma portada, con el fin de detectar diferencias significativas. Esta confrontación ha permitido establecer una tipología de *errores comunes* al conjunto de las *Novelas* con la que poder diseñar los protocolos para corregirlos que describimos en a siguiente fase: la *constitutio formæ*.

Una vez realizados los análisis propios de la *recensio*, en la *constitutio formæ* enunciamos las herramientas y metodologías con las que editar las imágenes una vez digitalizadas. Esta fase se divide a su vez en tres subfases: la *examinatio* y *selectio*, la *dispositio formæ*, y la *emendatio.*

En la primera de ellas hemos descrito la tipología de errores establecida tras la *recensio*, a la que hemos añadido nuestra propuesta de corrección de los mismos, y las herramientas digitales con las que alcanzar esta restitución, todas ellas pertenecientes al *software* de edición de imágenes *Adobe Photoshop*, en su versión *CS2*. Además hemos incluido en esta fase un muestrario de los distintos tonos que han adquirido con el tiempo las seis tintas con las que se estamparon las portadas seleccionadas –negro, rojo, ocre, amarillo, verde y azul- a partir del cual hemos intentado reconstruir la particularidad cromática de las hipotéticas tintas originales.

La siguiente fase, la *dispositio formæ*, describe la manera en la que hemos determinado presentar el resultado de nuestra edición: por una parte exponemos el ejemplar original a partir del cual se han realizado la intervenciones, junto a éste la imagen final editada, y una enumeración de las decisiones particulares que se han

tomado para esa portada y que por su especificidad no se han descrito en otros apartados.

Una vez determinada la forma final que iba a tener la edición, sólo nos faltaba enumerar el conjunto de metodologías destinadas a llevarla a cabo. Esto se enmarca en la fase de enmienda de errores o *emendatio*. Hemos distinguido entre procedimientos de intervención generales, específicos y alternativos. Los procedimientos generales se aplicarán en todas las portadas, y para ejemplificarlos hemos recurrido a la descripción pormenorizada de estas intervenciones en el caso particular de una de ellas.

Los procedimientos específicos, por su parte, constituyen el conjunto de decisiones particulares que se han adoptado para resolver las particularidades de cada portada en concreto, y los presentamos junto a la reproducción de la portada original y su versión editada. Esta relación de decisiones puntuales nos permitirá poner de relieve el tipo de resoluciones que debe tomar un editor crítico de imágenes, además de ofrecer el razonamiento de estas decisiones.

Los procedimientos alternativos, por último, constituyen modificaciones a los procedimientos generales que hemos ido introduciendo en el transcurso de la edición, al sustituir las primeras metodologías que hemos utilizado –y que de manera general imitaban los procedimientos originales de impresión en huecograbado- por técnicas basadas en la disociación y edición aislada y no lineal de cada parámetro de los que componen la imagen. Los procedimientos alternativos constituyen procesos exclusivos de la tecnología digital, que no pueden ser recreados mediante las técnicas tradicionales, y es a partir de ellos con los que hemos podido establecer las características propias de este medio a la hora de utilizarlo en la producción de imágenes artísticas.

Con la exposición de estos procedimientos, que constituyen las conclusiones parciales de esta cuarta parte, daremos por concluida la edición crítica de cincuenta portadas de Manolo Prieto realizadas para la revista literaria *Novelas y Cuentos*.

Después de las cuatro partes en las que se divide esta tesis doctoral hemos recogido en un último apartado las conclusiones finales, tanto metodológicas como conceptuales, que se han alcanzado tras nuestros análisis preliminares y la edición crítica de las portadas de *Novelas y Cuentos*. Podemos anticipar los tres ámbitos en los que se incluyen las aportaciones de esta tesis doctoral, que se corresponden con los tres objetivos que hemos enunciado anteriormente. En primer lugar, el ámbito de la Historia del Arte y del diseño gráfico, con nuestro estudio sobre una parte de la producción de

Manolo Prieto. En segundo lugar, el ámbito de disciplina propuesta como edición crítica de imágenes, con el diseño de las metodologías de digitalización y restitución de las imágenes maculares policromas impresas. Y en tercer y último lugar, el ámbito de las Bellas Artes, y en particular el de las técnicas artísticas, con nuestra reflexión final sobre cómo la edición crítica puede colaborar en la reproducción y producción digital de imágenes artísticas, al evidenciar las ventajas e inconvenientes de las herramientas y procedimientos digitales en relación a los procesos tradicionales.

Para finalizar esta introducción, quisiéramos hacer llegar a la familia de Manolo Prieto, en especial a su viuda, Dña. Emilia Rodríguez Navamuel, y a su hijo, D. Manuel Prieto Rodríguez, nuestro sincero agradecimiento por permitirnos el acceso a la documentación original que se cita y reproduce en este trabajo.

La presente tesis debería haber sido dirigida hasta su defensa por Inocencio Galindo Mateo. Él fue quien nos propuso el tema, nos hizo participar en sus proyectos de investigación y nos animó con sus correcciones a continuar. Lamentablemente, su fallecimiento repentino en diciembre de 2012 dejó inacabada esta labor, sin duda la menos importante de las que su desaparición dejó a medias. José Vicente Martín Martínez tomó su relevo en la corrección y revisión en el tramo final de esta investigación.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

PRIMERA PARTE

Producción y reproducción de la imagen en el diseño gráfico y en la pintura

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

PRIMERA PARTE

Producción y reproducción de la imagen en el diseño gráfico y en la pintura

En esta primera parte nos disponemos a describir el proceso histórico que estableció los parámetros que definen lo que hoy conocemos como «pintura» y «diseño gráfico». Este proceso es consecuencia de la progresiva separación de las Bellas Artes del resto de artes aplicadas, que culminó como veremos a finales del siglo XIX.

Nuestro objetivo consiste en contrastar las similitudes y diferencias históricas entre ambas disciplinas con el objetivo de comprender su relación actual con la tecnología digital. Adicionalmente, la separación ente las Bellas Artes y las artes aplicadas nos permitirá localizar el origen de determinados prejuicios que se produjeron durante esta separación y que permanecen en gran medida vigentes en la actualidad. Intentaremos comprobar en qué medida éstos determina la manera en la que la pintura puede integrarse en el medio digital.

Para alcanzar estos objetivos se describirán las distintas iniciativas que tuvieron lugar para alcanzar la autonomía de la pintura respecto a las artes aplicadas, y la relación de la imagen pictórica única –en el sentido contemporáneo de "obra original"- con la producción de más de un original o la reproducción múltiple de cuadros en la historia.

1.1.- Producción y reproducción de la imagen en las Bellas Artes y las artes aplicadas.

En las referencias bibliográficas consultadas existe consenso en que la creación de la noción actual de «arte» es el resultado de la separación de las Bellas Artes del resto de artes aplicadas. Las obras citadas en esta primera parte de autores como Ernst H. Gombrich, Michael Baxandall, Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan, Hans Belting o Hugh Honour apuntan a esta conclusión, si bien este argumento no es el eje central de las mismas a diferencia de los casos de los textos de Larry Shiner *–La invención del arte*[5]- o de Julián Gállego *–El pintor: de artesano a artista*[6]-. La idea presente en estos autores es que, al esfuerzo de los pintores por mejorar su estatus profesional en distintos periodos de la historia, se unen los ideales del movimiento romántico en el siglo XIX

[5] SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural.* Ed. Paidós. Barcelona, 2004.
[6] GÁLLEGO, Julián. *El pintor: de artesano a artista.* Ed. por la Diputación Provincial de Granada, 1995.

para acabar consolidando un estatus propio para el terreno del arte, definido principalmente por su oposición al resto de disciplinas técnicas y funcionales[7].

Queremos exponer que la necesidad de la pintura de oponerse históricamente al resto de las disciplinas junto a las que formaba el grupo de las «artes mecánicas» –entre las que se encontraban, por ejemplo, la orfebrería o la fabricación de zapatos- con el objetivo de consolidar un ámbito delimitado y unas funciones específicas, parece llevar consigo en la actualidad la oposición a cualquier herramienta, soporte o contexto que ésta comparta, o pudiera compartir, con otras disciplinas.

El hecho de que la pintura y antecedentes históricos de lo que hoy consideramos «diseño gráfico» compartieran herramientas y funciones durante gran parte de su desarrollo histórico nos obliga a plantearnos si una vez alcanzada la autonomía del arte resulta imprescindible conservar cada una de las distinciones que se realizaron históricamente para precipitar esta separación, o si por el contrario, podemos extraer de ellas algunas claves con las que afrontar la transición del medio pictórico al medio múltiple y digital.

La particularidad de la argumentación del texto de Larry Shiner la localizamos en que se centra en las causas que originaron cada uno de los hitos que contribuirían gradualmente a la autonomía del arte, y cómo repercute cada uno de ellos en la creación del sistema de arte moderno. Este hecho hace que este texto resulte especialmente revelador para establecer los convencionalismos que hoy en día se consideran definitorios de la noción contemporánea de «arte» -en especial en el terreno de la práctica pictórica- por lo que hemos determinado dividir los siguientes apartados en función de los distintos estadios que para este autor fueron necesarios para alcanzar la autonomía –o según sus propias palabras, la *invención*- de la noción actual de «arte».

1.1.1.- *Noción de artista-artesano anterior al Renacimiento*.

Los orígenes de la distinción entre «Bellas Artes» y «artes aplicadas» pueden empezar a rastrearse en algunos hitos concretos que tuvieron lugar en el Renacimiento italiano[8]. Esto no significa, sin embargo, que hasta ese momento no se distinguiera entre las distintas actividades humanas, ya que en palabras de este autor: “hubo muchas

[7] Entre los autores citados esta oposición se detalla especialmente en las obras de Hugh Honor, Arnold Hauser y Giulio Carlo Argan, cuyos análisis alcanzan el siglo XIX en el que la separación entre Bellas Artes y artes aplicadas se manifiesta definitivamente.

[8] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 73 y ss.

tentativas de clasificar conceptualmente las artes humanas en subgrupos, pero ninguna de ellas se correspondía con nuestra moderna división entre arte y artesanía"[9]. Estas divisiones, como veremos en los siguientes apartados, no distinguían entre las creaciones que hoy forman parte de las Bellas Artes y el resto de actividades. De este hecho se deriva que no existiera una categoría profesional que distinguiera al artista del artesano, sino «artesanos/artistas» que es la expresión que utiliza recurrentemente este autor[10]. La importancia para nuestra argumentación de que no existiera tal distinción reside en el hecho de que no se situara a lo que hoy llamamos «arte» en general, y a la pintura en particular, como una actividad más elevada que cualquier otra forma de creación manual o tecnológica.

Con anterioridad a las culturas griegas y romana la figura del artista/artesano era anónima, y su trabajo estaba, como cualquier otro, reglado por las disposiciones propias de su gremio, que dependía a su vez de los estamentos poderosos[11]. Así, las dos grandes culturas anteriores a los griegos, la egipcia y la mesopotámica, compartían la consideración hacia el artista/artesano como «hacedor» más que como «creador»[12]. Su trabajo consistía en realizar objetos previstos para un fin determinado –fuera éste de índole cotidiana o se incluyera dentro de un ritual religioso o mágico-[13]. No se les consideraba, por lo tanto, creadores en el sentido contemporáneo del término, ya que estaba previsto que las obras fueran muy similares las unas a las otras y existían cánones precisos para conseguir esto –como la "ley de la frontalidad" que sitúa a cada uno de los objetos en su perfil más característico: los ojos de frente, la nariz de perfil, etc.[14]-.

Aunque pudiera pensarse que los artistas-artesanos griegos y romanos empezaron a gozar de una posición de privilegio respecto al resto de profesionales y artesanos, la distinción que se realizaba entre las distintas disciplinas se basaba en un principio distinto:

---

[9] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 47.
[10] *Ibíd.* Pág. 35.
[11] AVDIEV, V. I. *Historia económica y social del Antiguo Oriente. El Egipto faraónico.* Ed. Akal. Madrid, 1986. Pág. 83. Pueden consultarse otros ejemplos significativos en: KLIMA, Josef. *Sociedad y cultura en la antigua Mesopotamia*. Ed. Akal. Madrid, 1983.
[12] ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (*et al*). *Introducción general al arte*. Ed. Akal. Madrid, 1979. Pág. 296.
[13] MOLINERO, Miguel Ángel; SOLA ANTEQUERA, Domingo. *Arte y sociedad del antiguo Egipto*. Ed. Encuentro. Madrid, 2000. Pág. 140.
[14] FRANKFORT, Henri. *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo.* Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Págs. 83 y 84. Sobre la ley de la frontalidad y otras convenciones en la representación recomendamos las siguientes lecturas: GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Debate. Madrid, 2002. y GOMBRICH, Ernst H. *La imagen y el ojo nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Debate. Madrid, 2000, en especial su capítulo "El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica".

> La única clasificación general de las artes en el mundo antiguo que se parece de modo significativo a las ideas modernas es la división tardo-helenística y romana entre artes liberales y artes vulgares (o "serviles"). Las artes vulgares son las que hacían intervenir el trabajo físico y/o el pago, mientras que las artes libres eran las intelectuales, apropiadas para las personas de alcurnia y cultivadas[15].

Encontramos aquí la primera distinción entre disciplinas que sitúa a un grupo de ellas sobre el resto: la distinción entre «artes serviles» y «artes liberales», separación con un cierto componente aristocrático: las artes liberales se correspondían con aquellas que podían realizar las personas que por su posición o conocimientos no necesitaran trabajar con sus propias manos para ganarse la vida[16]. No hay que olvidar que, a pesar de los evidentes progresos en la filosofía, matemáticas y derecho de las civilizaciones que hoy llamamos "clásicas", éstas estaban basadas aún en la oligarquía y la esclavitud[17].

A propósito de las interpretaciones contemporáneas que se realizan de los textos de los historiadores coetáneos, Shiner comenta:

> Aunque hay pasajes en las obras de Plinio y de Cicerón en los que se muestra un gran respeto por los pintores y los escultores, en general se mantenía un profundo prejuicio aristocrático contra el trabajo manual, sobre todo si era realizado por dinero, por muy inteligente, habilidoso o inspirado que fuese[18].

Si bien algunos artistas-artesanos consiguieron ganarse el reconocimiento de sus contemporáneos en periodos anteriores, sus casos excepcionales no constituyen una muestra representativa de las condiciones en las que se desempeñaba el oficio del resto de los artistas-artesanos, y especialmente, el que no fueran juzgados utilizando los mismos criterios de innovación, genialidad o inspiración que se utilizan mayoritariamente ahora. Según la historiadora Alison Burford, Plutarco afirmaba que ningún

[15] Las artes liberales estaban compuestas tanto por las artes verbales –la gramática, la retórica y la dialéctica- como por las artes matemáticas –la aritmética, la astronomía, la geometría y la música-. SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 49.
[16] *Ibíd.* Pág. 51.
[17] La democracia griega distinguía entre «hombre libre» y «esclavo», si bien «la esclavitud no degeneró excesivamente en una explotación del hombre por el hombre». BARRAL i ALTET, Xavier. *La antigüedad clásica*. *Grecia, Roma y el mundo mediterráneo*. Ed. Planeta. Madrid, 1993. Pág. 125. Para ampliar información a este respecto ver CICCOTTI, Ettore. *La esclavitud en Grecia, Roma y el mundo cristiano*. Ed. Reditar. Barcelona, 2006.
[18] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 51.

aristócrata de talento "tras admirar el célebre Zeus de Fidias, querría ser Fidias"[19]. Esto puede entenderse precisando que la mayoría de contemporáneos de Fidias lo que admiraba de los pintores y los escultores no era su capacidad de expresión personal, su originalidad, inventiva o ingenio, sino su habilidad para producir obras suficientemente convincentes para cumplir la función para la que estaban diseñados los objetos[20].

Recordemos la hipótesis del historiador Ernst H. Gombrich[21] a propósito de la evolución en términos de verosimilitud de las estatuas griegas –los *kouroi* y *korai*-, que más que constituir una evolución hacia una búsqueda de un ideal de belleza determinado, masculino o femenino, constituían más bien episodios consecutivos del proceso de "esquema y corrección" necesario en la técnica escultórica para alcanzar una representación más verosímil, y por lo tanto más eficaz, con independencia de que las esculturas se utilizaran como estatuas votivas, monumentos funerarios o sirvieran para celebrar la victoria de un atleta[22].

Hay que apuntar que según Wladyslaw Tatarkiewicz las culturas griega y romana no hacían distinción entre esta cualidad «estética» autónoma del objeto –su «belleza»- de las funciones moral, religiosa o práctica para las que estaban creadas[23]. Y no es que estas civilizaciones fueran insensibles a las cualidades estéticas de los objetos que hoy consideramos artísticos, es que consideraban a éstos bellos y buenos en relación a la función para la que estaban encomendados[24]. No existía una categoría para el «arte» que agrupara a distintas disciplinas reunidas alrededor de la creación de belleza, de la misma manera que no tenían una categoría abstracta que englobara a todas las manifestaciones literarias en una disciplina llamada «Literatura» o a todas las formas musicales en lo que hoy llamaríamos «Música»[25].

[19] BURFORD, Alison. *Craftsmen in Greek and Roman Society*. Cornell Unversity Press, 1972. Pág. 206.
[20] SHINER, Larry. Pág. 51 y ss.
[21] GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Debate. Madrid, 2002. Véase el capítulo IV "Reflexiones sobre la revolución griega".
[22] BOORSTIN, Daniel J. *Los creadores.* Ed. Crítica. Barcelona, 2008. Pág. 160. Véase también OLMOS, RICARDO. "El arte griego" en VV.AA. *El mundo antiguo.* Ed. Alianza. Madrid, 1996. Pág. 267.
[23] TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética: La estética antigua*. Ed. Akal. Madrid, 1991. Pág. 31.
[24] «Además de las muchas funciones sociales que tenían las artes entre los griegos, una segunda razón que explica la poca atención prestada en épocas antiguas a lo que hoy en día llamamos actitud «estética» es que la mayor parte de los griegos y romanos apreciaban las esculturas o los recitales de poesía como admiraban los discursos políticos cuando estaban bien compuestos: veían en ellos la unión del uso moral con la ejecución bien realizada». SHINER, Larry. *Op. Cit*. Pág. 54.
[25] «Nuestra moderna categoría de "arte" no tiene equivalente en el mundo antiguo como tampoco lo tienen "literatura" o "música"». *Ibíd.* Pág. 48.

Podemos comprobar, pues, que el trabajo de pintores o escultores no se apreciaba específicamente por su capacidad para crear objetos bellos. Tampoco los griegos tuvieron términos que se correspondieran con los términos «crear» o «creador»:

> El concepto de creador y de creatividad implica la libertad de acción, mientras que el concepto griego de artista y de las artes presuponía una sujeción a una serie de leyes y normas[26].

En relación a la independencia creativa del artista griego seguimos el desarrollo de Larry Shiner que insiste en la funcionalidad de las creaciones en este periodo:

> Lo que más llama la atención en la antigua concepción griega del artesano/artista es la ausencia del moderno hincapié en la imaginación, la originalidad y la autonomía. En general, la imaginación y la innovación eran apreciadas como parte del oficio cuando se trataba de producir algo con un propósito determinado[27].

El helenista Moses I. Finley, complementa esta información al permitirnos distinguir entre la "creación" de objetos que hoy consideraríamos artísticos –por ejemplo, una escultura de bulto redondo, en la que las opciones de los escultores estaban muy determinadas por la función a desempeñar por el objeto-, de la "decoración" de objetos en las que la funcionalidad del mismo ya se había implementado por el artesano correspondiente, y al pintor le era permitida cierta autonomía en el diseño de los elementos compositivos:

> Los decoradores de vasijas gozaban en esto de una libertad que a los escultores les era negada y desde luego hacían uso de ella con alegre desenfado y pasmosa imaginación. Sus limitaciones no eran otras que las inherentes a las materias mismas con que trabajaban[28].

Estos dos últimos testimonios nos permiten advertir la subordinación de los artistas-artesanos en la cultura grecorromana a las necesidades de sus clientes y a la concepción general en la que se llevaba a cabo la creación de objetos, por oposición a la

[26] TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Ed. Tecnos. Madrid, 1997. Pág. 279.
[27] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 51.
[28] FINLEY Moses I. *Los griegos de la antigüedad*. Ed. Labor. Barcelona, 1980. Pág. 180.

noción de creatividad personal vigente en la actualidad[29]. Se hace más evidente en este contexto que la producción de lo que hoy llamaríamos «objetos artísticos» se situara entonces por debajo de disciplinas como la astronomía o la creación de discursos políticos –incluida dentro de la *Retórica*[30]-, disciplinas que por su componente no-manual y por no realizarse a cambio de una remuneración, cumplían los requisitos para pertenecer al privilegiado grupo de «artes liberales» que hemos apuntado más arriba. Es esta marcada funcionalidad de las imágenes la que llevan al diseñador Enric Satué a afirmar:

> Con las debidas precauciones y licencias vamos a considerar la mayor parte de las formas visuales establecidas antes del Renacimiento como antecedentes históricos de lo que hoy representa en nuestras sociedades occidentales el diseño gráfico; es decir, un lenguaje de figuras o signos mínimamente convencionales al servicio de una necesidad informativa intencionada, ya fuera política, religiosa, comercial o cultural[31].

Es decir, que con independencia del medio emisor de los mensajes –el soporte físico de la información visual- muchas de las materializaciones que hoy consideraríamos artísticas estarían desempeñando funciones análogas a las que hoy atribuimos al diseño gráfico. Un conocido ejemplo que utiliza Enric Satué lo constituye un mosaico romano del siglo I d.C. encontrado en Pompeya[32], en el que se representa a un perro encadenado con la inscripción CAVE CANEM –"cuidado con el perro"- que hemos reproducido en la página siguiente [Fig. 1].

Este tipo de representaciones nos permiten comprobar que este medio –el mosaico- no es en términos funcionales distinto a una impresión actual en la que apareciera un perro fotografiado y la misma inscripción con letras de imprenta, por lo que esta imagen se puede adscribir –siempre y cuando obviemos las diferencias tecnológicas- como antecedente a la actividad que hoy conocemos como diseño gráfico.

En este mismo sentido funcional pueden interpretarse algunas de las muestras pictóricas de este periodo que han llegado hasta nosotros: los retratos funerarios de El-Fayum [Fig. 2] provenientes de la ocupación romana de Egipto, cuyo naturalismo a los

[29] TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op. Cit.* (1991). Pág. 65.
[30] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 49.
[31] SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días.* Ed. Alianza Forma. Madrid, 2002. Pág. 12.
[32] *Ibíd.* Pág. 17.

ojos de un espectador contemporáneo contrasta con la rigidez de las convenciones propias de la figuración egipcia funeraria[33].

Fig. 1. Anónimo. Mosaico romano localizado en Pompeya. Siglo I d.C.

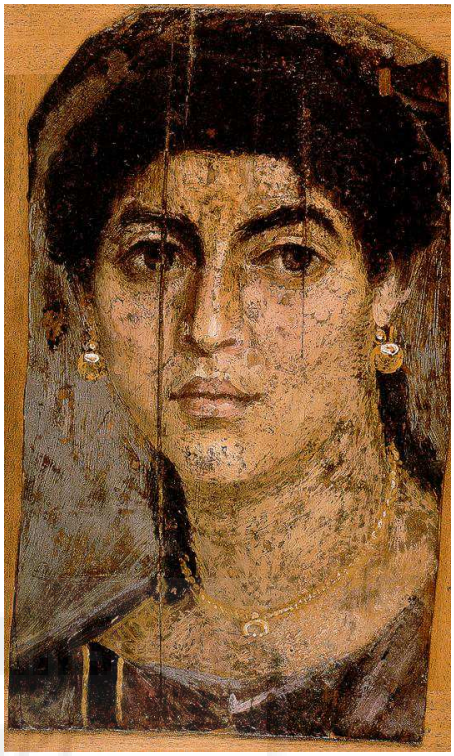


Fig. 2. Anónimo. Retrato mortuorio de El-Fayum. S. I d.C.

Estos retratos estaban destinados a acompañar a la momia del difunto, y hacerla reconocible en cierta medida, por lo que su objetivo no era el de ser mostrados, o percibidos «estéticamente» en un sentido moderno, y comparten la función ritual propia de las representaciones convencionales del arte egipcio[34]. Las diferencias formales entre ambos tipos de representación nos remiten a la máxima de Ernst Gombrich: "la forma de una representación no puede separarse de su finalidad"[35]. Tener presente ambos modelos de representaciones nos permitirá más adelante cuestionar la relación entre las herramientas y las funciones desempeñadas por las imágenes.

[33] Si bien, el carácter ritual de estas representaciones conlleva que no necesiten parecerse a los retratados «puesto que, en la esfera mágica donde actúa se halla en el acto puro de la identidad y la identificación. […] Se considera que posee el valor y la presencia de aquél a quien refleja, como si poseyese la eficacia de un signo que se basta a sí mismo». BAILLY, Jean Cristophe. *La llamada muda. Los retratos de El-Fayum*. Ed. Akal. Madrid, 2001. Pág. 137.
[34] FRANKFORT, Henri. *Op. Cit.* Pág. 83
[35] GOMBRICH, Ernst H. *Op. Cit.* (2002). Pág. 78.

Durante la Edad Media se conservó la distinción de las artes entre «liberales» y «serviles» introducida en el periodo clásico griego, aunque las artes «liberales» fueron a su vez divididas en dos grupos: el llamado *trivium* –formado por la lógica, la gramática y la retórica- y el *quadrivium* –compuesto por la aritmética, la geometría, la astronomía y la teoría musical-[36]. Las artes «serviles» pasaron a conocerse como «mecánicas» con lo que se diluía en parte el menosprecio de su denominación anterior[37]. Con independencia de las nuevas subdivisiones, nos interesa destacar el hecho de que se seguía unificando a todas las artes «mecánicas» en un gran cajón de sastre que abarcaba la pintura, escultura, arquitectura junto a las artes culinarias, la navegación, la hípica, la manufactura de calzado y la juglaría[38].

El historiador David Summers, en su libro *El juicio de la sensibilidad*, justifica esta distinción al afirmar que ésta se basa en que "las artes mecánicas tienen por objeto el mundo sensible y circunstancial, las liberales el mundo del espíritu y del alma humana racional"[39].

La posición común respecto al papel del artista en la Edad Media sitúa a éste como un artesano anónimo, inscrito en un gremio local[40], que trabaja para continuar la obra de Dios en la tierra, estando al servicio, principalmente, de las instituciones eclesiásticas que se valen de sus servicios para extender y afianzar el cristianismo[41]. Es bien conocida la voluntad didáctica de las representaciones pictóricas en este periodo, para lo cual es ilustrativo recordar las palabras del Papa Gregorio Magno –c. 540-604 d.c.-: "para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que son las letras para aquellos que sí saben leer"[42]. El máximo exponente de esta utilización didáctica y funcional de las imágenes lo constituirá la *Biblia pauperum* o "Biblia de los pobres", un manual compilado en el siglo XIII de autor/es desconocido/s que aglutina ejemplos de representaciones convencionales de temas religiosos[43].

[36] TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Op. Cit. (1991). Pág. 46.
[37] *Ibíd.* Pág. 86.
[38] Larry Shiner expone que tanto San Agustín en el siglo V como Santo Tomás en el siglo XIII no distinguen en sus escritos entre "artes" y "meras artesanías". SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 57.
[39] SUMMERS, David. *El juicio de la sensibilidad.* Ed. Tecnos. Madrid, 1993. Pág. 329.
[40] «Los primeros gremios de pintores de finales del siglo XIII supervisaban la vida y las obras de sus miembros, sus actividades religiosas, sus contratos como aprendices y su relación con los patronos.» BOORSTIN, Daniel J. *Op. Cit.* Pág. 375.
[41] HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el* arte. Ed. Mondadori. Barcelona, 2004. Pág. 142.
[42] GOMBRICH, E. H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.* Ed. Debate. Madrid, 2003. Pág. 230.
[43] SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*. Ed. Encuentro. Madrid, 1996. Pág. 276.

Hemos considerado oportuno ofrecer aquí, por su ejemplaridad en relación a los convencionalismos de este periodo, la totalidad de la descripción que incluye Enric Satué de un tema repetido en numerosas ocasiones, el tema de la Anunciación:

> El ángel siempre a la izquierda del cuadro (según la posición del espectador), de pie o de rodillas; la figura de la Virgen, sentada o de rodillas, a la derecha, leyendo u orando. El punto de vista, generalmente, frontal y la posición de las figuras suele ofrecer el perfil al espectador (por lo que se refiere al ángel) y tres cuartos (por lo que respecta a la Virgen). El Espíritu Santo, en forma de paloma y en actitud de volar, suele circular por la parte superior de la composición, contemplando y presidiendo la escena. Escena limitada, al fondo, entre las dos figuras, por un paisaje exuberante y primaveral como símbolo de fertilidad y, cerca de las figuras, es frecuente también hallar un búcaro o ramillete de azucenas simbolizando la pureza[44].

Para Satué el hecho de que este tipo de representaciones sean fácilmente asimilables como comunicaciones visuales realizadas en atención a las necesidades definidas por las personas que realizan el encargo es lo que las aproxima a las funciones contemporáneas del diseño gráfico, por lo que pueden ser analizadas como antecedentes de esta actividad[45], de manera similar a los citados ejemplos de Pompeya y El-Fayum. Estas necesidades definidas por el cliente son las que homogeneizan y hace tan similares muchas de las representaciones de este periodo, incluso geográficamente distantes, ya que estas imágenes se seguían considerando desde un punto de vista estrictamente funcional, y eran regladas por las autoridades eclesiásticas[46].

Umberto Eco afirma que en este periodo se seguía considerando al arte en función de la utilidad para el que estaba destinado sin que pudiera separarse de las consideraciones sobre su belleza. Según este autor: "los mismos autores escolásticos que celebran la belleza del arte sagrado, insisten luego en su finalidad didascálica"[47]. La actual confrontación entre si las imágenes debían ser intrínsecamente bellas o sencillamente cumplir un propósito determinado no puede tener lugar en este periodo, pues

[44] SATUÉ, Enric. *Op. Cit.* Pág. 20.
[45] *Ibíd.* Pág. 12.
[46] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 263.
[47] ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Ed. Lumen. Barcelona, 2002. Pág. 27.

según Eco "la verdad es que para el medieval es dificilísimo ver los dos valores separados"[48].

Concluimos así que el trabajo pictórico del artista/artesano era definido por los estamentos eclesiásticos, y su labor era evaluada según esta función ilustradora de los textos religiosos, con independencia de los valores plásticos que se introdujeran en la representación, y que se subordinaban a la legibilidad de las imágenes. Hemos comentado también el estatus de anonimato en el que se desarrollaba la actividad de los artistas-artesanos de este periodo, pero esto no quiere decir que no se conserven nombres de artistas medievales o que no se tomara en cuenta la calidad técnica de su trabajo. En relación a este hecho, Arnold Hauser explica lo siguiente:

> Ocurre que los nombres de artistas de la Edad Media que conocemos son casi exclusivamente nombres de monjes, y que los nombres desaparecen precisamente en el momento en que la actividad artística pasa de las manos de los clérigos a los laicos. La explicación es sencilla: si un artista había de aparecer o no en un monumento del arte eclesiástico, era cosa que decidían los clérigos, y éstos, naturalmente, preferían a sus compañeros. De igual manera, los cronistas que solían anotar tales nombres y que eran exclusivamente monjes sólo tenían interés en citar el nombre del artista cuando se trataba de un hermano de orden[49].

Respecto a la repercusión de su trabajo entre sus contemporáneos, Shiner expone que algunos especialistas han localizado gran número de firmas de artesanos, pruebas y testimonios de que "muchos ebanistas y pintores gozaban, al menos en sus regiones, de una reconocida reputación"[50].

Este hecho podría llevarnos a la conclusión de que en esta época ya se encontraba latente la moderna noción de artista, definida por el individualismo y la originalidad del artista[51]. Sin embargo, esta afirmación sólo puede realizarse si ignoramos el hecho de que la producción de los objetos artísticos se realizaba en talleres colectivos, que seguía siendo el cliente el que decidía los detalles del encargo, y que, si bien es lógico que la firma se relacionara con la maestría en el oficio y la competitividad, estos valores nada tienen que ver con las nociones contemporáneas de

[48] ECO, Umberto. *Op. Cit.* Pág. 28.
[49] HAUSER, Arnold. *Op. Cit*. Pág. 211.
[50] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 61.
[51] Contra esta idea, además del citado Larry Shiner, se manifiesta Julián Gállego en su citada obra *El pintor. De artesano a artista*. Ed. por la Diputación Provincial de Granada, 1995.

creatividad y originalidad[52]. Concluye Larry Shiner esta disertación con una muestra del argumento principal de su trabajo:

> Tanto quienes defienden el antiguo estereotipo del anonimato como los revisionistas modernizantes están atrapados por las mismas polaridades binarias que caracterizan el moderno sistema del arte. El artesano/artista medieval no era ni el anónimo artesano de los románticos ni el moderno individualista de los revisionistas[53].

Podemos concluir este apartado afirmando que durante este periodo histórico, el estatus del artista/artesano no difiere sustancialmente demasiado respecto al de la antigüedad clásica. La Edad Media representa para nuestro análisis el progresivo desarrollo de las bases técnicas e ideológicas que conducirán, en el Renacimiento, a las profundas modificaciones respecto al modelo de artista-artesano que acabamos de describir.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

[52] SHINER, Larry. *Op. Cit*. Pág. 61.
[53] *Ibíd.* Págs. 61 y 62.

1.1.2.- *El artista-artesano en el Renacimiento: siglos XV y XVI.*

Según varios autores[54], es a partir del siglo XV, en Italia, donde se empieza a gestar el concepto contemporáneo de artista, aunque su evolución no será tan vertiginosa como a veces pudiera parecer, ni afectaba por igual a todos los artistas-artesanos. Larry Shiner nos ofrece tres motivos principales por los que se puede localizar el origen de la noción moderna de artista en este periodo concreto: la aparición de la biografía del artista, el desarrollo del autorretrato y el ascenso profesional del «artista cortesano»[55].

La aparición del género biográfico, en palabras de la historiadora Catherine Soussloff: "trataba al pintor, escultor o arquitecto como una figura heroica, de acuerdo con el modelo del poeta, y celebraba los logros individuales que excedían las tradicionales habilidades del oficio"[56], es decir, que el pintor excepcional lo era por superar con su habilidad la calidad técnica del resto de sus compañeros de profesión. El aumento de las biografías de pintores revela un creciente interés por los grandes artífices del Renacimiento y sus creaciones, derivado del interés humanista característico del *Quattrocento*, pero no hay que olvidar que ya Giotto –para muchos el primer pintor renacentista a pesar de haber vivido y trabajado en el *Trecento*[57]- aparece citado en los versos de la divina comedia de Dante[58] y en el Decamerón de Bocaccio[59].

No es la fama del pintor lo que es significativo para nuestro análisis, es el hecho de que empiece a interesar la vida del pintor como algo intrínseco e inseparable a su propia obra, por lo que la identificación entre autor y creación artística encuentran en la biografía su primer germen[60]. Giorgio Vasari publica en 1550 las *Vidas de los más*

[54] Todos los autores citados en este apartado, como Michael Baxandall, Giulio Carlo Argan, Arnold Hauser o Daniel Boorstin comparten esta perspectiva, si bien Larry Shiner es quien la expresa de manera más explícita.

[55] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 73 y ss.

[56] SOUSSLOFF, Catherine. *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1997. Citado en SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 73.

[57] Ejemplar en este sentido es el título del primer tomo del libro *Renacimiento y Barroco* de Giulio Carlo Argan «De Giotto a Leonardo da Vinci» con lo que retrocede hasta las primeras décadas del siglo XIV para situar el inicio del Renacimiento. ARGAN, G.C. *Renacimiento y Barroco.* Ed. Akal. Madrid, 1987.

[58] ALIGHIERI, Dante. *La divina comedia*. "*Credete Cimabue nella pintura/ tener lo campo, e ora ha Giotto il grido*" [Creía Cimabue no tener rival en la pintura, y ahora se alza Giotto con los aplausos, oscureciendo la nombradía de aquél] Citado en KRIS, Ernst y KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Ed. Cátedra. Madrid, 1995.

[59] Según Boccaccio, Giotto «tuvo un ingenio tan excelente que nada ofrece la naturaleza […] tan semejante a ésta que parecía no ya semejante sino incluso ella misma». BOCCACCIO. *Decamerón.* Ed. Cátedra. Madrid, 2005. Pág. 709.

[60] Esta identificación se extenderá en el siglo XVII, especialmente en los Países Bajos –ver apartado 1.1.3.- y se generalizará como tendremos ocasión de exponer más adelante, en los siglos XVIII y XIX.

excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue hasta nuestros días[61] en la que se aglutina a las principales figuras del Renacimiento. Larry Shiner se vale del ejemplo de las *Vidas* para hacer referencia a la predisposición moderna a traducir con el término "artistas" los vocablos originales con los que Vasari y otros autores hacían referencia a los pintores –Vasari utiliza la expresión que se correspondería a «artesanos» o «artífices»-. Pone el ejemplo de utilización equívoca por parte de una traducción popular al inglés en la que el traductor no se atreve, cuando hace referencia a Miguel Ángel, a traducir por «artesano» o «artífice», el mismo término con el que inmediatamente antes ha traducido por «hombre de oficio» al resto de sus contemporáneos:

> ¡Qué feliz es la época en que vivimos! ¡Y qué afortunados son nuestros hombres de oficio [artífices] a quienes Miguel Ángel dio luz y visión y cuyas dificultades han sido despejadas por este artista [artífice] maravilloso e incomparable![62]

De esta manera se plantea una distinción terminológica que no existía en época del autor original al aplicar los prejuicios contemporáneos que distinguen arte y artesanías, ya que "ninguna de las principales lenguas europeas establecía una distinción conceptual sistemática entre «artista» y «artesano» en el sentido moderno"[63]. Aunque esta distinción entre «artista» y «artesano» no se haga efectiva durante el Renacimiento italiano, se puede rastrear en el auge del género biográfico el interés hacia la figura en sí de algunos autores, por encima del interés que pueden despertar algunas de sus obras en concreto, de una manera similar a la importancia que se concede en la actualidad a la figura del artista.

La segunda causa que situaría en el siglo XV el origen de la noción moderna de artista la constituiría la emergencia de los autorretratos. Con anterioridad era común que

[61] VASARI, Giorgio. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Primera edición realizada en Florencia en 1550. Hemos acudido a la edición en castellano publicada por Cátedra (Madrid) en 2002.

[62] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 74. Esta traducción concreta es la editada en Roma en 1991 por la editorial Newton Compton. En la traducción de esta edición al castellano realizada por Cátedra en 2002 se traducen ambos términos por "artistas" en otro ejemplo de inadecuación terminológica. Hemos decidido modificar el orden de las palabras entre corchetes de la edición española de *La invención del arte* porque entendemos que de esta manera el ejemplo resulta más comprensible.

[63] *Ibíd.* Pág. 74.

los pintores se retrataran entre los grupos de fieles que aparecen en pinturas religiosas[64]. La diferencia la introducen una serie de artistas-artesanos que empezaron a autorretratarse en un cuadro independiente, convirtiéndose así en el único motivo de la representación[65]. Larry Shiner cita el ejemplo del autorretrato de Alberto Durero a los veintiocho años de edad en el que la pose del pintor se correspondería con una de las maneras convencionales de representar a Jesucristo [Fig. 3]. Según la interpretación de Joseph L. Koerner, la pretensión aquí del pintor se relacionaría con el intento de "ser visto como un creador divino"[66]. Aunque no sea posible demostrar esta interpretación, es evidente la posibilidad de que el auge del autorretrato se relacione con la voluntad del pintor de igualarse, si no a los personajes sagrados de sus representaciones, sí a la clase social de los clientes que formaban parte de ellas[67]. Estos autorretratos, por otra parte, tampoco se extendían entre el colectivo de artistas-artesanos, ya que la mayoría fueron realizados por una pequeña élite conocida como «artistas de corte». Este grupo de «artistas de corte» lo constituyen, "los pintores, escultores y arquitectos que consiguieron destacarse de la mayoría de sus colegas artesanos/artistas poniéndose al servicio de los príncipes"[68]. Este punto nos lleva a la tercera de las causas del origen de la evolución de la noción moderna de artista: la voluntad de algunos pintores de abandonar el estrato de los trabajadores manuales y adquirir para la pintura la categoría de «arte liberal»[69]. La distinción a la que ya hemos hecho referencia entre artes liberales y artes mecánicas se mantenía durante el *Quattrocento*, pero en este siglo se iniciaron las primeras reivindicaciones que intenta-

Fig. 3. – Alberto Durero. *Autorretrato* (1500). Pintura al óleo sobre tabla. Alte Pinakotek, Munich.

[64] POPE-HENNESSY, John. *El retrato en el Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 1985. Págs. 12 y ss.
[65] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 76.
[66] KOERNER; Joseph Leo. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art.* University of Chicago Press. Chicago, 1993.
[67] De hecho, John Poppe-Hennessy está más próximo a esta opinión que a la auto-consideración del propio Durero como un creador divino, en el sentido que atribuyen Koerner y Shiner. POPPE-HENNESSY. *Op. Cit.* Pág. 146 y ss.
[68] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 76.
[69] *Ibíd*. Pág. 76.

ban incluir a la pintura en el grupo de las artes liberales[70]. León Battista Alberti escribía en su tratado sobre la pintura:

> La pintura fue honrada por nuestros mayores con un honor primordial, de manera que, mientras los demás artífices fueron llamados artesanos, sólo el pintor no estaba incluido en ellos[71].

Este tratado introducía una metodología normalizada para la realización de proyecciones perspectivas desde un punto de vista científico, y "llevó a la convicción de que la pintura y la escultura no sólo requerían del aprendizaje, sino además de ciertos conocimientos de geometría, anatomía y mitología antigua"[72]. Estos conocimientos son los que, en la opinión de los interesados, argumentarían la conveniencia de incluir a la pintura y la escultura en el privilegiado grupo de las artes liberales.

Leonardo, en su tratado, definirá a la pintura como *cosa mentale* con una voluntad similar a la de Alberti, si bien este último autor también situaba a la pintura por encima de la escultura[73]. Este argumento se reduce a que, gracias a sus conocimientos teóricos, deberían de ser considerados no como trabajadores manuales –artistas o artesanos- sino casi exclusivamente como científicos. De esta forma, Alberti y Leonardo representan la figura del artesano-científico, cuyos conocimientos teóricos eran fundamentales para la «invención», término que entonces no significaba «creación» en el sentido moderno, "sino descubrimiento, selección y disposición de contenidos"[74].

El objetivo de las reivindicaciones de la condición de arte liberal para la pintura, además de por el evidente aumento de prestigio profesional, no estaba orientada a garantizar para el pintor ningún tipo de independencia artística, tal y como la entenderíamos hoy en día, sino que vendría asociada a la adquisición de determinados privilegios propios de las clases nobles: como la posibilidad de no pagar algunos impuestos, desplazarse con mayor libertad de una ciudad a otra o no depender profesionalmente de las restricciones de los gremios[75].

---

[70] Esta tercera causa es fácilmente comprobable en principales fuentes de este apartado: el citado trabajo de Arnold Hauser y los que introduciremos a continuación de Michael Baxandall, y Peter Burke.
[71] ALBERTI, León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Ed. Tecnos. Madrid, 1999. Pág. 90.
[72] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 81.
[73] Da VINCI, Leonardo. Tratado de pintura. Ed. Akal. Madrid, 2004. Pág. 76 y ss.
[74] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 81. Véase también el concepto de «inventio» en LEE, Renssealaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.
[75] FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Ed. Universidad de Antioquia, 2008. Pág. 94

En cualquier caso queremos llamar la atención sobre el hecho de que esta condición de artesano-científico, y la ambición de alcanzar para la pintura un estadio superior en la escala social y profesional, se correspondería exclusivamente a un porcentaje muy pequeño de personas entre las que se encuentran los más característicos artistas del Renacimiento –los más conocidos hoy en día, como Tiziano, Leonardo da Vinci, o Miguel Ángel- que a su vez eran, por sus excepcionales cualidades, los privilegiados por la élite intelectual y económica de la Italia de entonces[76]. Estas cualidades no tenían nada que ver con la imaginación o la inventiva modernas, sino que se relacionaban con la capacidad para resolver "con gracia y destreza" las dificultades planteadas en el encargo por la persona contratante, ya que los cuadros existían, no para satisfacer la expresión personal del autor, sino "para atender finalidades institucionales, para ayudar a actividades intelectuales y espirituales específicas"[77].

La prueba más evidente de que el pintor del Renacimiento no reivindicaba su autonomía como creador son los muchos contratos que todavía se conservan[78]. Peter Burke nos indica que:

> Tanto las obras religiosas como las profanas se realizaban en general por encargo, para clientes particulares y de acuerdo con sus especificaciones, que a veces eran extremadamente precisas, como se aprecia en contratos que han llegado hasta nosotros[79].

Hans Heinz Holz, por su parte, afirma que en su práctica totalidad la creación de objetos que hoy consideramos artísticos se realizaba mediante un acuerdo tanto en la forma como en el contenido del encargo. Así, la finalidad del objeto "se prefijaba en razón del uso que el cliente quería hacer del mismo. Se fijaban estrictamente los límites del objeto que el artista debía representar como también la forma que a éste debía darle"[80].

---

[76] HOLLINGSWORTH, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*. Ed. Akal. Madrid, 2002. Pág. 8. Esta «élite» encontraba en los artesanos destacados y en su trabajo la manera de representar su propia posición y prestigio pues «en el siglo XV era el mecenas, no el artista, a quien sus contemporáneos consideraban creador de sus proyectos». Pág. 8.

[77] BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2000. Pág. 60.

[78] *Ibíd.* Pág. 33.

[79] BRIGGS; Asa; BURKE, Peter. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Ed. Taurus. Madrid, 2005. Pág. 49.

[80] HEINZ HOLZ, Hans. *De la obra de arte de arte a la mercancía*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. Pág. 16.

Según Michael Baxandall, mediante estos contratos se puede rastrear el tránsito entre el trabajo del artista/artesano que cobra en función de la calidad de los materiales utilizados y del tiempo empleado en la ejecución del cuadro, hacia la valoración de la "particular manera de hacer" de un artista en concreto[81]. A principios del siglo XV se establecía en el contrato que en la realización del cuadro se utilizaran cantidades concretas de cada uno de los pigmentos necesarios, reservando los más puros, y por lo tanto caros –como el azul de lapislázuli o el rojo de cadmio- para los ropajes de los personajes divinos o el de los propios donantes, es decir, para los personajes más importantes para la persona que realizara el encargo, como podemos ver en este ejemplo:

> En 1408, Gherardo Starnina fue contratado para pintar en San Stefano, en Empoli, algunos frescos, ahora perdidos, sobre La Vida de la Virgen. El contrato es minucioso respecto al azul: el ultramarino utilizado para María debe ser de la calidad de dos florines por onza, mientras que para el resto del cuadro resulta aceptable el ultramarino de un florín por onza[82].

De esta manera, la figura del pintor estaba completamente identificada con la de cualquier otro trabajador manual, que cobraba en función de la calidad de los materiales que iba a utilizar, y la valoración cualitativa y económica de la obra era sencilla: la obra valía lo que valían los pigmentos que la componían.

Arnold Hauser localiza el probable momento histórico, a finales del siglo XV, en el que se produce la transición entre esta concepción del contrato –en la que se especifican y pagan los materiales concretos que se deben emplear- al establecimiento de un precio por "obra realizada" –con independencia de los materiales, que ya corrían a cargo y eran elegidos por el artista-.

> [En un contrato] de 1485 se conviene aparte con Ghirlandaio el precio de los colores que habían de ser utilizados; pero, según un contrato con Filippino Lippi de 1487, ya tiene el artista que hacerse cargo de los gastos de material, y un acuerdo análogo se halla también con Miguel Ángel en 1498[83].

[81] BAXANDALL, Michael. *Op., Cit.* Pág. 33.
[82] *Ibíd.* Pág. 27
[83] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 374.

Estas primeras licencias técnicas no hay que confundirlas en ningún caso con libertad temática. En un contrato conservado del 25 de abril de 1483, entre Leonardo da Vinci y la fraternidad de la Inmaculada Concepción de la Virgen en Milán se especifican los plazos –8 de diciembre de aquel año- y las características de la obra: una pintura de altar con "montañas y rocas" en el fondo y "nuestra Señora en el medio vestida de azul de ultramar y brocados con oro", imagen que se convertirá en *La Virgen de las rocas* del Louvre[84].

En otro ejemplo conocido, cuando Miguel Ángel menciona en una carta de 1523 que el Papa Julio II le permite "hacer lo que quiera" en la Capilla Sixtina, no quiere decir que pudiera pintar lo que él quisiera, sino que podía tratar el tema –acordado previamente- de la manera que el pintor estimara más conveniente[85]. Hay que tener en cuenta que, a pesar de que Leonardo y Miguel Ángel son dos de las figuras más importantes no sólo del Renacimiento italiano, sino de toda la Historia del Arte, su posición económica no se correspondía entonces con la que en la actualidad gozan los artistas de éxito. A este respecto, Arnold Hauser afirma que "es significativo que los precios se mantuvieran en un nivel medio en general, y que incluso los artistas famosos no fuesen mucho mejor pagados que los medianos y que los mejores artesanos"[86].

En Italia, ya durante el siglo XVI, empezamos a localizar determinadas muestras de libertad y autonomía otorgada por el mecenas al artista, pero según varios autores constituirían más bien excepciones llevadas a cabo por personalidades excéntricas que a la situación normal en la que se desarrolla el trabajo de los pintores de entonces[87]. En 1506, Giovanni Bellini permitió a su cliente elegir el tamaño de una pintura que le había encargado, "pero insistió en que todo lo demás debía de quedar al albedrío de su imaginación"[88]. Por su parte, podemos interpretar el testimonio siguiente no tanto desde una perspectiva contemporánea de admiración artística incondicional por parte del coleccionista hacia el autor, sino como una muestra del desinterés de quien adquiere artículos de lujo por el reconocimiento social derivado de su posesión[89]:

---

[84] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 67.

[85] SUMMERS, David. *Michaelangelo and the Language of Art.* Ed. Princeton University Press. Princeton, Nueva Jersey, 1981. Citado en SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 82. Se pueden consultar los intercambios de pareceres con el Papa en HOLLINGSWORTH, Mary. *Op. Cit*. Pág. 325 y ss.

[86] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 373.

[87] Los ejemplos que proponemos se han extraído de las obras de Larry Shiner, Rudolf Wittkower, Arnold Hauser y Francis Haskell.

[88] BOORSTIN, Daniel J. *Op. Cit*. Pág. 375.

[89] Se puede profundizar en las motivaciones de manifestación del poder económico por parte de los comitentes en la obra cita anteriormente de Mary Hollingsworth.

> Sebastiano del Piombo, en un contrato de 1524, recibe el encargo de pintar un cuadro cualquiera, con la única condición de que no sea imagen de Santo; y a Miguel Ángel le encarga el mismo coleccionista, en 1531, una obra que puede ser, a gusto del maestro, lo mismo una pintura que una escultura[90].

En este sentido resulta interesante comprobar que ni los cuadros ni las esculturas constituían por sí mismos una categoría específica de objetos de lujo, ya que "durante casi todo el siglo XV los prestamistas y los comerciantes en general, que actuaban como agentes ocasionales, siguieron tratando la obra de arte como cualquier otro producto"[91]. Hacia el siglo XVI, el coleccionismo agrupaba toda clase de objetos, tanto obras de pintores como instrumentos científicos o tecnológicos extravagantes, curiosidades de la naturaleza o antigüedades de todo tipo, que se exhibían en los llamados "gabinetes de curiosidades" o "cuartos de maravillas", y este hecho debemos relacionarlo más bien con las modernas nociones de prestigio y coleccionismo que con la apreciación estética desinteresada de las obras de arte o del resto de artefactos[92]. De esta manera, más que localizar en esta actitud de los humanistas similitudes con nuestra actual concepción de la estética, podríamos encontrar en nuestra noción actual de coleccionismo paralelismos con esta actividad tal y como se desarrollaba entonces.

En este sentido, David Summers afirma que si bien pueden encontrarse en este periodo testimonios derivados de la apreciación de los valores sensibles de los cuadros, y de la maestría del ejecutante, no se puede afirmar que esta actitud se corresponda con la actitud estética propia del arte contemporáneo, completamente exenta de cualquier valor de uso de las imágenes:

> Los juicios sobre obras de arte en proceso de realización eran como los juicios éticos en el sentido de que, en última instancia, ambos eran «buenos» o «acertados» sólo a la luz de una situación real; y los juicios sobre obras de arte ya acabadas –el «gusto»- involucraban las mismas facultades necesarias para hacer juicios acerca de situaciones concretas, juicios que posibilitaban la actuación «correcta» e incluso la aplicación de «principios verdaderos»[93].

[90] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 375.
[91] WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. *Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Ed. Cátedra. Madrid, 1995. Pág. 29.
[92] VON SCHLOSSER, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Ed. Akal. Madrid, 1988. Págs. 222 y 223.
[93] SUMMERS, David. *Op. Cit.* Pág. 54.

Este valor de uso es lo que imposibilitaba entonces la «unicidad» de las imágenes pictóricas tal y como la entendemos hoy en día, es decir, que cada cuadro representara una imagen única en propiedad exclusiva del cliente. A pesar de que en Italia la creación de réplicas de cuadros no estuviera tan extendida como en los Países Bajos, en los que desde el siglo XV era una práctica común[94], la producción de más de un cuadro a partir del mismo diseño dependía de la voluntad del cliente, como veremos a continuación con algunos ejemplos. Esto contrasta con la situación en los países del norte de Europa, en los que el objetivo de la copia de cuadros era el de obtener un margen mayor de beneficios a partir de los diseños originales, actitud que se generalizará en el siglo XVII[95].

En Italia el modelo comercial del encargo estaba más arraigado por lo que era el cliente el que decidía la realización de la copia de una obra en concreto: ya hemos citado el ejemplo del contrato con el cual Leonardo aceptaba las condiciones para realizar *la Virgen de las Rocas* –la versión que se conserva en el *Louvre*- diseño que, modificado ligeramente, permitió a Leonardo y a sus ayudantes materializar otra pintura para un cliente distinto, en este caso la que se conserva en la *National Gallery* de Londres[96].

Otro ejemplo de repetición de diseño lo localizamos en la "Magdalena penitente" de Tiziano, quien, ante la solicitud de un cliente –el duque de Urbino- para que realizara una copia de la imagen que Tiziano había realizado con anterioridad para el duque de Mantua, realiza un nuevo cuadro en el que actualiza la composición tanto introduciendo nuevos elementos iconográficos –la calavera, el libro- como actualizando la factura de la pintura y adaptándola al registro que había adquirido treinta años después de haber realizado la primera de las imágenes [Figs. 4 y 5, en la página siguiente][97].

Sobre la «imitación» entendida no en el sentido contemporáneo de falsificación, sino como la capacidad del pintor de engañar al espectador, es conocido el testimonio de Vasari a propósito de la reproducción a cargo de Andrea del Sarto del retrato de León

[94] ZALAMEA, Patricia. *Del grabado como estrategia. Meditaciones entre el original y la copia*. Revista de Estudios Sociales, nº 30. Bogotá, 2008. Pág. 21.

[95] Esto se debe al modelo de producción de imágenes artísticas propio de los países del norte de Europa, en el que las imágenes se creaban sin un encargo previo, como detallaremos en el próximo apartado.

[96] MARANI, Pietro C. *Leonardo. Catálogo completo*. Ed. Akal. Madrid, 1992. Pág. 55.

[97] KENNEDY, Ian G. *Tiziano*. Ed. Taschen. Madrid, 2006. Para ejemplos de mecenas que pedían réplicas en el taller de Tiziano, ver COLE, Bruce. "Titian and the Idea of Originality in the Renaissance"en LADIS, Andrew y WOODS, Carolyn (eds.) *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Reaissance and Baroque Workshop*. University of Georgia Press, 1995. Págs.103-105.

X realizado originariamente por Rafael en 1518[98]. Según Vasari, el hecho de que la copia de del Sarto fuera capaz de confundir al también pintor Giulio Romano, que ayudó en la ejecución del cuadro original, le hace preferir la copia sobre el original, al contener tanto la inventiva de la imagen como la capacidad para la imitación[99]. El gran Duque Cosme de Medici afirma que las copias deberían incluso estar mejor consideradas que las imágenes originales, puesto que "poseen dos artes: el arte de la invención original más la del copista"[100].

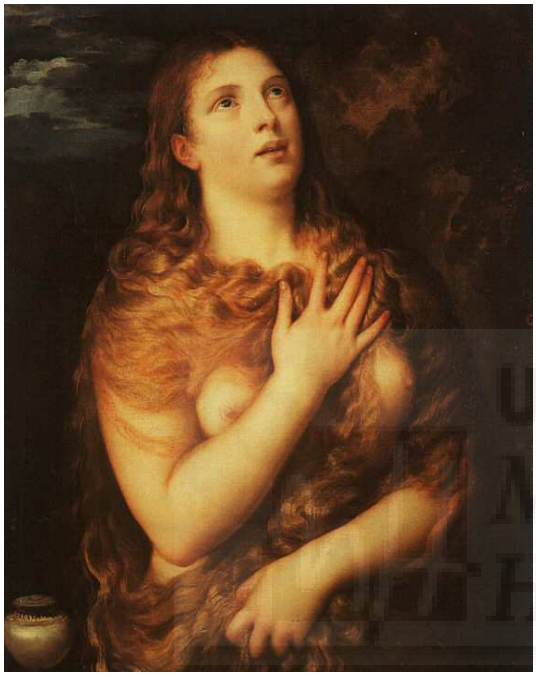


Fig. 4.– Tiziano. *Magdalena penitente* (h. 1533). Óleo sobre lienzo. Palacio Pitti, Florencia.

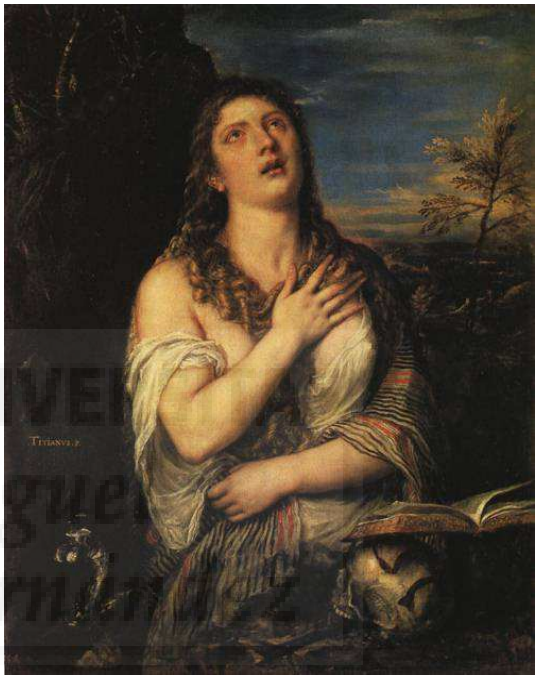


Fig. 5.– Tiziano. *Magdalena penitente* (h. 1565). Óleo sobre lienzo. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

De los ejemplos de copias de cuadros hemos considerado interesante destacar uno más del propio Tiziano, quien, ante el desencanto de Carlos V respecto al retrato que del monarca realizó el pintor austriaco Jacob Seisenegger, fue requerido para realizar una copia en la que se ennoblecieran los rasgos "demasiado verdaderos" que había registrado el autor original [Figs. 6 y 7, en la página siguiente][101]. Este ejemplo nos sirve para contextualizar las restricciones a lo que hoy llamaríamos *libertad creativa*

[98] VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos.* Ed. Cátedra. Madrid, 2005. Pág. 607.
[99] *Ibíd.* Pág. 607.
[100] MANCINI, Giulio. *Considerazzioni della Pittura.* Ed. Accademia Nazionale dei Lincei. Roma, 1957. Págs. 134-135. Citado en ZALAMEA, Patricia. *Op. Cit*. Pág. 64.
[101] POPPE-HENNESY, John. *Op. Cit*. Pág. 192.

a las que, desde nuestra perspectiva contemporánea, se tenían que someter incluso las figuras más destacadas de entre los artistas de corte.

Fig. 6. – Jacob Seisenegger. *Carlos V con su perro*. (1532). Óleo sobre lienzo.Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 7. – Tiziano. *Carlos V con su perro*. (1533). Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid.

El interés por las réplicas de cuadros en la Italia renacentista coincide con el auge de la imprenta y la incorporación del grabado al mercado de las imágenes[102], con la que se extendió la difusión de las ilustraciones que acompañan a la palabra impresa[103]. A Giorgio Vasari le debemos el conocimiento de que el grabado en cobre lo introdujo Maso Finiguerra (1426-1464)[104], por lo que "por una coincidencia singular, sólo un intervalo de dos años separó la impresión de la primera estampa de Finiguerra en Italia (1452) de que Gutenberg hizo aparecer su imprenta con caracteres movibles (1454) en Alemania"[105].

[102] ZALAMEA, Patricia. *Op. Cit.* Pág. 64.
[103] BRIGGS; Asa; BURKE, Peter. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Ed. Taurus. Madrid, 2005. Pág. 49.
[104] VASARI, Giorgio. *Op. Cit. 2005*. Pág. 352.
[105] ESTEVE BOTEY, Francisco. *Op Cit*. Pág. 37.

Este momento supone para nuestro análisis un punto de inflexión en el recorrido que estamos realizando, por varios motivos. En primer lugar, las imágenes múltiples, por su bajo precio y menor tamaño pasan del ámbito público, o relativamente público, al doméstico, por lo que además de ampliar el campo de acción de las imágenes, introducen nuevas funciones que hasta entonces no eran compatibles con sus soportes tradicionales[106]. Ejemplos de esto último lo constituyen los grabados del francés Antonio Lafreri (1512-1577) quien fue de los primeros en intuir que los viajeros que empezaban a visitar Roma deseaban regresar a casa con algunas imágenes de lo que habían visto, iniciando de esta manera el negocio de los *souvenirs*[107].

También se inició entonces las reproducciones grabadas de los trabajos más significativos de los pintores y escultores. En los primeros años del siglo XVI, nos explica William Ivins, "Marco Antonio [Raimondi] y otros después de él, empezaron a realizar grabados basados en dibujos, cuadros y esculturas, obra de los artistas. Esas estampas se hacían y vendían, no tanto como obras de arte, sino como documentos informativos sobre ellas"[108]. Es interesante destacar la distinción que realiza este autor al matizar que las reproducciones constituían documentos *informativos*, ya que como veremos en la segunda parte de esta tesis doctoral, las copias se realizaban sin imitar los recursos gráficos originales y se limitaban a reproducir el contenido iconográfico de las composiciones.

Las posibilidades en la transmisión y comercialización de las imágenes que ofrecían la imprenta y los medios de reproducción atrajeron a numerosos artistas-artesanos, quienes en el medio múltiple encontraron las primeras cuotas de lo que hoy consideraríamos independencia comercial, al no ser imprescindible que se les realizara un encargo previo para introducir sus imágenes en el mercado[109].

---

[106] «La era de la imagen privada está marcada, por un lado, por nuevos medios como el grabado sobre cobre, y por otro, por nuevas funciones de la imagen como el retrato, la imagen del donante, la imagen de altar y la imagen devocional» BELTING, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Ed. Akal. Madrid, 2010. Pág. 579. Una buena muestra del desarrollo de la imagen de uso público al entorno privado lo encontramos el capítulo "Private devotion, personal space. Religious Images in Domestic Contexts*"*. [Devoción privada, espacio personal. Imágenes religiosas en contextos domésticos] de Sara T. NALLE en CRUZ de CARLOS, María, *et. al* (*eds.*) *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios.* Ed. Casa de Velázquez. Madrid, 2008. Pág. 255 y ss.

[107] IVINS, William Mills Jr. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975. Pág. 102.

[108] *Ibíd.* Pág. 222.

[109] «La imprenta permitía a los artistas llegar a un público mucho más amplio, al que no podían acceder a través de sus encargos particulares». PAOLETTI, John T., RADKE Gary M. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 2003. Pág. 45.

> Un burilador puede pasar varios meses trabajando la misma plancha y la inversión es onerosa, pero las tiradas pueden alcanzar más del millar de pruebas: un inventario parisino de 1557 hace mención a la existencia de 1.050 Dryades bailando y se conocen tiradas de 3.000 ejemplares de grabados según Poussin[110].

De entre los primeros pintores que iniciaron la réplica de sus pinturas –ellos mismos o mediante un taller de grabadores a su servicio[111]- o la producción autónoma de imágenes grabadas podemos citar a Giovanni Bellini, Rafael, Andrea del Sarto y el propio Tiziano, además del alemán Alberto Durero[112]. De éste último es bien conocido su litigio contra el citado Marco Antonio Raimondi a quien acusó ante el Senado de Venecia de haber copiado unos grabados pertenecientes a su serie *La Vida de la Virge*n y haberlos vendido en aquella ciudad[113]. Nos explica Michel Melot en su *Historia del grabado* que el Senado de Venecia "estimando que la copia en metal de grabados en madera no revestía mala fe, dictaminó como sentencia circunspecta que autorizaba la copia de la obra pero no el anagrama de su autor"[114].

Esta anécdota es muy reveladora de la consideración de entonces a lo que hoy llamaríamos "propiedad intelectual" y de cómo Alberto Durero se adelanta así a la reclamación de unos derechos de autor que como tales no se instaurarán hasta el siglo XVIII[115]. Desde la perspectiva de nuestro análisis, consideramos este ejemplo como una manifestación de la separación –derivada del auge de los medios de reproducción- que se empieza a establecer a partir del XVI entre la valoración de la realización manual de las imágenes y la composición –el diseño- de las mismas, como tendremos ocasión de comprobar en el próximo apartado al describir el trabajo en serie en los obradores que se generalizaron durante el siglo XVII.

---

[110] MELOT, Michel (*et. al.*). *El grabado. Historia de un arte* Ed. Carroggio. Barcelona, 1984. Pág, 54

[111] «El proceso de impresión tenía, además, la virtualidad de elevar el estatus de los artistas, ya que a menudo delegaban en artesanos el trabajo de realizar grabados a partir de sus dibujos, contribuyendo así a forjar la distinción entre el artista «puro», que concibe y crea una imagen, y el artesano que le da la forma final». PAOLETTI, John. *Op. Cit.* Pág. 45. En esta cita encontramos la tendencia a acentuar, desde la perspectiva del historiador contemporáneo, la oposición entre artista/artesano a la que hacer referencia Shiner en repetidas ocasiones.

[112] ARGAN, Giulio. *Renacimiento y barroco*. Ed. Akal. Madrid, 1987.

[113] MELOT, Michel *Op. Cit. El grabado. Historia de un arte* Ed. Carroggio. Barcelona, 1984. Pág. 47.

[114] *Ibíd.* Pág. 47.

[115] Sobre la aparición de los derechos de autor puede acudirse a la siguiente referencia: ORTIZ-VILLAJOS, José María *Tecnología y desarrollo económico en la historia contemporánea*. Oficina Española de Patentes. Madrid, 1999. Pág. 59.

Las distintas fases en las que se divide la reproducción de una imagen pictórica y su producción en un medio múltiple se podía repartir a su vez entre varios artistas-artesanos en función de su especialización profesional, aunque esta división del trabajo adoptó ya en el siglo XVI un componente estrictamente comercial[116]. Según Michel Melot, fue el pintor e impresor flamenco Jerôme Cock (c. 1510-1570) quien acabó con el sistema según el cual el grabador era al mismo tiempo el impresor y el encargado de gestionar la venta de las impresiones:

> Cock disoció las técnicas de producción y las técnicas comerciales e introdujo, dentro de la misma producción, una cierta división del trabajo. Así aparecen las menciones de dibujante (*del.*), de pintor (*pinx.*) o de creador del motivo (*inv.*) que son distintas de las del fabricante (*fec.*) del grabador (*sculp., inc.*) o del editor, cuyo excudit (*excud.*) parece indicar más exactamente que se trata del propietario de la plancha o, si se prefiere, de los derechos de reproducción. Nada más contrario a la idea moderna de la obra de arte que tal organización y distribución, calco exacto de la producción de bienes de consumo[117].

La aparición y expansión de la imprenta y la emergencia de la tipografía como disciplina suele ser, además, un argumento recurrente para situar los orígenes del diseño gráfico en este momento histórico[118]. Enric Satué, que, como hemos comentado, defiende la posición de que cualquier manifestación visual al servicio de una necesidad informativa intencionada, puede considerarse un antecedente de lo que hoy conocemos como diseño gráfico[119], advierte de la ineficacia de identificar a una tecnología con una disciplina en concreto, al expresar que:

> Desde el siglo XV el diseño gráfico ha sido condicionado por el proceso de evolución tecnológica de su mayor obstáculo (la rápida y exacta multiplicación de un determinado original) hasta el punto de fomentar implícitamente la idea de que se trata de una especialidad de las llamadas Artes Gráficas o, más propiamente, de la industria de la impresión[120].

[116] MELOT, Michel. (et. al). *Op. Cit.* Pág. 50.
[117] *Ibíd.* Pág. 50.
[118] HOLLIS, Richard. *El diseño gráfico: una historia abreviada*. Ed. Destino. Barcelona, 2000. También BRIGGS; Asa; BURKE, Peter. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Ed. Taurus. Madrid, 2005.
[119] Véase la cita número 31 en la página 37 de esta tesis doctoral.
[120] SATUÉ, Enric. *Op. Cit.*. Pág. 10.

Es decir, que el hecho de que el diseño gráfico esté relacionado necesariamente con las tecnologías que permiten la multiplicación de la imagen no implica que el diseño gráfico lo constituyan exclusivamente las tecnologías de multiplicación de la imagen. Esta identificación entre tecnología y disciplina, nos impediría, por una parte, atender a ejemplos de funciones similares a las del diseño gráfico contemporáneo en los casos que hemos expuesto con anterioridad, que no podrían incluirse en una categoría definida exclusivamente por la utilización de este medio de reproducción en concreto. Además, esta reducción de los límites del diseño a la aparición de la imprenta obvia las aportaciones manuscritas a la historia de la bibliología, la tipografía o la propia del diseño gráfico en su conjunto[121]. Desde los objetivos de nuestro análisis, esta asimilación es equivalente a la que queremos señalar en relación a la práctica de la pintura en la actualidad, puesto que en el momento de la aparición de la imprenta y la expansión de los métodos reproductivos, éstos se utilizan con funciones similares a las que entonces desempeñaba la pintura, por lo que no puede afirmarse que estas funciones fueran específicas de una tecnología en particular, fuera ésta única o múltiple[122].

Podemos concluir este apartado recapitulando que en este periodo se pueden rastrear indicios de lo que más adelante constituirá la modificación profunda de la noción de artista y la consiguiente separación de la pintura del resto de las artesanías y artes aplicadas, como las primeras aspiraciones individuales manifestadas en la voluntad de promoción profesional –basadas en un principio más relacionado con el privilegio económico que con el prestigio, y más con la ciencia que con el arte-.

No podemos obviar, no obstante, que esta transformación se inicia sólo en un determinado grupo de profesionales privilegiados, ya que ni siquiera todos los artesanos de corte gozaban de los privilegios por los que se conoce a las principales figuras del Renacimiento. El resto de pintores podían tanto atender un encargo de tipo estrictamente pictórico como realizar cualquier actividad para la que estuvieran preparados[123].

---

[121] De hecho los primeros libros impresos imitan la tradición manuscrita, de la que empezarán a independizarse, asumiendo sus particularidades propias, a partir del siglo XVI. DÍEZ BORQUE. José María. *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa.* Ed. Montesinos. Barcelona, 1985. Pág. 71.

[122] Véase "La competencia entre los medios de la imagen: pinturas y estampas" en BELTING, Hans. *Op. Cit.* Pág. 566.

[123] «La mayor parte de los artistas de corte recibían un salario anual, junto con dietas y alojamiento, y sus empleadores esperaban de ellos que pintaran retratos y decoraran habitaciones o, en algunos casos, pintaran muebles y baúles (Cosimo Tura), dibujaran tapices y decoraran vasijas (Mantegna), u organizaran festivales y diseñaran vestidos (Leonardo). A diferencia del artista moderno, la mayor parte

Por lo tanto se puede afirmar que la perspectiva profesional del pintor del Renacimiento sigue más próxima al artesano medieval que a nuestro modelo de artista contemporáneo. Según Arnold Hauser, el hecho de que los artistas-artesanos de esta época tuvieran que dominar varias técnicas "está en relación más bien con el carácter de técnica artesanal de las artes figurativas que con el ideal renacentista del poliface-tismo"[124].

De la misma manera que hoy en día algunas excepciones dentro del modelo de artista contemporáneo –como las constituidas por aquellos artistas de gran éxito y reconocimiento mediático- distorsionan las expectativas profesionales del artista medio, queremos finalizar este apartado recordando una advertencia del propio Larry Shiner:

> Si la imagen popular del «artista del Renacimiento» distorsiona la carrera de Miguel Ángel ¿qué menos se puede pensar que hará cuando se aplique a la mayo-ría de pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento?[125]

1.1.3.- *Inicios de la academia y el mercado: el siglo XVII.*

En el apartado anterior hemos expuesto cómo durante el Renacimiento italiano una serie de artistas-artesanos consiguen emerger de entre su grupo profesional hasta alcanzar una posición de privilegio como pintores de corte. Esta situación no se extenderá al resto de artistas-artesanos durante el siglo XVII, y sólo un pequeño grupo mantendrá el estatus y beneficios de esta nueva figura, sin que el resto pueda liberarse del trabajo en taller en condiciones prácticamente idénticas a las del periodo medieval[126].

Localizamos durante este siglo algunos acontecimientos que nos aproximarán a la noción de artista cuyo origen rastreamos, si bien constituyen casos aislados que anticipan, más que definen, algunas características de nuestra situación contemporánea. Éstos son la aparición de las academias de arte en Europa –en las que se educaban a los futuros artistas con criterios distintos a los propios del trabajo gremial- y el auge en los

---

de los artistas de corte realizaban sus trabajos de acuerdo con una función específica más que como una pura expresión personal». SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 76.

[124] HAUSER, Arnold. Op. Cit. Pág. 395.

[125] SHINER, Larry. *Op Cit.* Págs. 82-83.

[126] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 206.

Países Bajos de un sistema de mercado en el que las obras no se crean bajo las directrices de un cliente, sino que se producen con anterioridad a su venta en tiendas y ferias orientadas a la creciente pequeña y mediana burguesía.

En primer lugar queremos comentar el papel de las academias en la formación de los pintores, que irán sustituyendo las enseñanzas gremiales –directamente aplicables al oficio y regladas según las convenciones de estos colectivos[127]- para incorporar progresivamente la reflexión sobre la propia actividad y el estudio de las obras maestras del pasado[128]. En Florencia ya en 1563 la pintura y la escultura habían alcanzado el estatus de «artes liberales» cuando se creó la Academia de Dibujo. Por su parte, el Papa Clemente VIII otorgó la condición de «libres» a los miembros de la Academia Romana de San Lucas en 1600[129]. En Francia, en 1658 se crea la Academia Real de Pintura y Escultura poniendo de manifiesto la distinción entre pintores adscritos a las convenciones gremiales y pintores que dependen directamente de los designios de la nobleza[130]. Esta academia servía para formar a los pintores que ejercerían posteriormente de artistas de corte en los criterios propios de los estamentos para los que éstos trabajarían[131], por lo que durante el siglo XVII se mantendrán como una herramienta al servicio del poder establecido[132].

Con independencia de las motivaciones políticas de la creación de la Academia, queremos llamar la atención sobre el enaltecimiento de la pintura y la escultura en relación al resto de disciplinas manuales, ya que, si bien en el reglamento de la Academia no se hace referencia a ninguna ventaja para los pintores y escultores que la componen respecto a los pertenecientes a otros gremios, sí que se expresa la idea de que ambas son "dos artes que la ignorancia había casi confundido con profesiones inferiores"[133]. Nuevamente comprobamos en un testimonio la distinción jerárquica que sitúa a estas actividades en una posición superior respecto al resto de artesanías.

[127] «Estos gremios funcionaban a modo de organizaciones económicas y sociales, estando regulado cada gremio o cofradía de pintores por su propio estatuto, y llevando a cabo tareas referentes a contratos, cobros, producción, temática de la obra, supervisión de la "ética" de la representación y otros diversos aspectos». VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela: historiografía, técnicas y materiales*. Ed. Nerea. San Sebastián. 2004. Pág. 14.

[128] El papel de las academias influyó también en el aumento del número de personas con acceso a la actividad artística, que como veremos en los próximos apartados –especialmente en el 1.1.5- es uno de los factores determinantes en la consolidación de la noción de arte que ha llegado hasta nosotros.

[129] PEVSNER, Nikolaus. *Las academias de arte.* Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Pág. 55.

[130] *Ibíd*. Pág. 87.

[131] HONOUR, Hugh; FLEMING, John. *Historia mundial del arte*. Ed. Akal. Madrid, 2006. Pág. 562.

[132] PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* Pág. 71.

[133] Ibíd. Pág. 87.

España tuvo que esperar a 1667 para que los pintores quedasen libres de impuestos para su profesión. En el resto de Europa, Portugal, Inglaterra y los Países Bajos conseguirían este hito en el siglo XVIII. En Inglaterra, durante el siglo XVII se mantiene exclusivamente la estructura de gremios y corporaciones[134]. En los Países Bajos, según Svetlana Alpers, los pintores y escultores holandeses se preocupaban de su posición social igual que cualquiera, pero sobre todo les preocupaba destacarse "*entre* y no *de* los artesanos"[135], lo que les diferenciaría de sus colegas italianos. En España, a pesar de la excepción notable de Diego Velázquez "los talleres de los más insignes artistas, funcionaban con arreglo a las normas gremiales"[136].

Podemos concluir que durante el siglo XVII, a pesar de aumentar la presencia de los artistas directamente relacionados con la nobleza, y la aparición de las primeras academias, las instituciones gremiales o los talleres tradicionales seguían rigiendo, de manera general, el trabajo de los pintores. Por otra parte, la aparición de las academias favoreció la expansión del coleccionismo de imágenes pictóricas, iniciándose un modelo de mercado de objetos de arte independiente a la producción por encargo:

> En el siglo XVII, junto a las academias, y quizás no ajeno a ellas, se dio un crecimiento generalizado del coleccionismo artístico, tanto de los maestros antiguos como de obras coetáneas que llevó de forma natural a un comercio de arte[137].

El contraste entre el modelo comercial basado en el encargo y la liberación respecto a este modelo que progresivamente asumían algunas figuras –derivada del incremento en el coleccionismo de pinturas de caballete, de menor tamaño[138]- se nos sugiere en una comparación entre los posicionamientos de dos pintores de éxito incluida por Francis Haskell en su *Patronos y pintores*:

---

[134] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 100 y ss.

[135] ALPERS, Svetlana. *El arte de describir*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1987. Pág. 170. La cursiva es de la autora.

[136] DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (*et al*) *Velázquez*. Editado por el Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1990. Pág. 19. Hoy en día se cuestiona la idea de que Velázquez trabajara completamente solo. A este respecto véase la tesis doctoral *Los "velazqueños": pintores que trabajaron en el taller de Velázquez* de DOVAL TRUEBA, Mª del Mar. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Véase también BROWN, Jonathan. *Velázquez: pintor y cortesano*. Alianza. Madrid, 2000.

[137] HONOUR, Hugh; FLEMING, John; *Op. Cit*. Pág. 585.

[138] Sobre el coleccionismo en el siglo XVII puede consultarse BROWN, Jonathan. *El triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Ed. Nerea. San Sebastián, 1995.

> Prieto [de Cortona] reconocido durante años como el pintor más eminente de Roma, y aún de toda Italia, rehusaba escoger sus propios temas y proclamaba que no había hecho tal cosa en su vida, mientras que [Salvator] Rosa decía a un cliente imprudente que tenía sus propias ideas para un cuadro que se "dirigiera a un fabricante de ladrillos, que trabajaban por orden"[139].

En el proceso de independencia de la producción artística respecto al encargo resulta reseñable que en el siglo XVII tuviera lugar en los Países Bajos el surgimiento y generalización de un mercado de arte en el que los pintores ya no producían bajo las directrices de un cliente sino que realizaban de manera relativamente autónoma su producción y la comercializaban en ferias, mercados y tiendas, junto a todo tipo de objetos artesanales[140]. Decimos relativamente autónoma porque es evidente que tenían presente los intereses de los potenciales compradores –la emergente pequeña y mediana burguesía- y debían acomodarse a los intereses de éstos[141].

También hay que señalar que esta cierta autonomía de los pintores holandeses del XVII no hay que abstraerla del hecho de que los cuadros se vendieran junto a productos artesanales y antigüedades, por lo que la pintura, en lugar de distanciarse del resto de artesanías, se funde con ellas en un único mercado común de objetos con funciones esencialmente decorativas o domésticas[142] y a una escala más reducida que la de los grandes encargos de la nobleza, cuyas imágenes solían desempeñar funciones institucionales o relatar escenas históricas y alegóricas basadas en la literatura, la religión o la mitología clásica[143].

Una de las causas de este mercado puede derivarse de las características de las provincias de los Países Bajos, tan reducidas geográficamente, que al no poder desarrollarse como en otros países la especulación de tierra y ganado llevaron a los inversores a acumular sus ganancias en pinturas y otros objetos de lujo, de manera similar a cómo en la actualidad se adquieren obras de arte por sus valores exclusiva-

[139] HASKELL, Francis. *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia del barroco.* Ed. Cátedra. Madrid, 1984. Pág. 28. Los corchetes los hemos incluido nosotros.

[140] «Se vendían en el taller del pintor, en los puestos de las ferias o, si se trataba de grabados, en alguna librería, donde se vendían mapas, libros y estampas» ALPERS, Svetlana. *Op. Cit.* Pág. 32.

[141] Sobre la relación entre la expansión de la burguesía y la producción pictórica holandesa del siglo XVII véase HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1983. Pág. 154 y ss.

[142] Los cuadros «se colgaban, suponemos, para llenar espacios y para decorar las paredes de las casas» ALPERS, Svetlana. *Op. Cit.* Pág. 24.

[143] FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes.* Ed. Cátedra. Madrid, 1992.

mente patrimoniales, sus ventajas fiscales y su estabilidad como inversión[144]. En España, si bien la situación no es equiparable a la de los Países Bajos, se localiza un aumento en el número de clientes "que empiezan a comprar no lo que habían encargado, sino lo que se encuentra ya pintado, y unos artistas que comienzan a trabajar, sin encargo previo, para satisfacer las necesidades de este mercado"[145].

Este mercado emergente, y la competencia que de él se derivó tuvo a la vez otra consecuencia desde el punto de vista profesional del pintor: la especialización de un autor en un tipo de imagen determinado. Los bodegones, paisajes y las conocidas actualmente como "pinturas de género" –interiores domésticos con personajes realizando acciones cotidianas, en ocasiones con contenido moralizante[146]- se convirtieron en los géneros predilectos por los compradores debido a las condiciones que hemos enunciado, por lo que los pintores intentaron destacarse de entre sus compañeros[147] en un género concreto, de manera que su reputación en dicho género le permitiera lo que hoy en día llamaríamos una "cartera" de clientes.

A pesar de ello, la independencia respecto al encargo supuso también que se distanciara el pintor en relación al cliente: "El trato directo entre el artista y su cliente se cortó en gran parte y por primera vez en la historia muchos artistas trabajaban continuamente aislados"[148]. Este hecho propició que los propios pintores ejercieran en ocasiones de intermediarios y asesores, e incluso de marchantes:

> Los pintores solían aumentar sus recursos con la compra-venta de objetos de arte, lo hacía ya Carracci en el siglo XVI; los más grandes no desdeñaban esos beneficios; se sabe que Rembrandt tuvo poca suerte en este negocio; por el contrario Rubens, pintor, agente, experto y marchante, amasó una fortuna. Los artistas acostumbraban a actuar como peritos y consejeros artísticos de los grandes personajes[149].

[144] Es en este sentido en el que Alpers comenta que «Desde el punto del consumo, el arte tal como lo entendemos en nuestro tiempo empezó en muchos aspectos con el arte holandés. Su papel social no era muy distinto del que tiene hoy: una inversión líquida como la plata, los tapices u otros objetos de valor». ALPERS, Svetlana. *Op. Cit.* Pág. 23.

[145] MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Ed. Istmo. Madrid, 1997. Pág. 24.

[146] Véase "La edad de oro de la pintura de interiores domésticos (1650-1675)" en VERGARA, Alejandro (*et al.*). *Vermeer y el interior holandés*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2003.

[147] ALPERS, Svetlana. *Op. Cit.* Pág. 170.

[148] WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Op. Cit.* Pág. 31.

[149] BAZIN, Germain. *El tiempo de los museos*. Ed. Daimon. Barcelona, 1969. Pág. 86.

La aparición y desarrollo de este tipo de mercado no significa necesariamente que el mecenazgo desapareciera por completo, puesto que están documentados casos en los que el pintor sigue trabajando o bien sólo por encargo, o bien alternando ambos sistemas de comercialización, siendo uno de los casos más conocidos el de Vermeer de Delft[150]. Además, no hay que sobredimensionar la capacidad de los nuevos clientes del arte, pues "comparadas con las colecciones gigantescas de los reyes y aristócratas cortesanos, las de los burgueses de Amberes eran pequeñas; rara vez excedían del centenar de cuadros"[151].Y por supuesto, algunos de los más grandes pintores de los Países Bajos del siglo XVII conservaban el estatus –y los privilegios y restricciones- de los pintores de corte, como Antonio Van Dyck o Pedro Pablo Rubens[152]. Éste último es ejemplar precisamente en alternar los dos modos de producción descritos: el propio del encargo como pintor de corte, y la producción autónoma en el obrador, además de ejercer de marchante como acabamos de citar[153].

El trabajo en el obrador, si bien es propio de la producción pictórica desde la Edad Media[154], alcanza en este periodo un grado de profesionalización –derivado en parte de la emergencia de un tipo de mercado que no se basa ya completamente en el encargo- que contrasta con el ideal de creación del artista contemporáneo y nos puede dar claves para entender la consideración que se otorga a cada estadio de la producción de un cuadro y también la de su cotización económica.

Normalmente un obrador se disponía alrededor de un pintor que ejercía a la vez de maestro y de capataz en las distintas tareas que tenían lugar en el taller –no sólo la realización de cuadros, también la elaboración de pinturas, soportes y herramientas-[155]. En la mayoría de casos, el maestro del taller es el encargado de diseñar las imágenes pictóricas y dar las instrucciones pertinentes a sus subordinados, de manera que podemos distinguir con claridad la necesaria separación entre la imagen artística como diseño de una relación determinada de elementos distribuidos sobre un espacio dado, de

[150] BLANKERT, Albert. *La obra de Vermeer en su tiempo*. Ed. Debate. Madrid, 1986.
[151] BROWN, Jonathan. *Op. Cit.* Pág. 157.
[152] Podemos encontrar ejemplos de esto en HONOUR Hugh, FLEMING John. *Op. Cit.* Pág. 560. y ss. y en BROWN, Jonathan, y BROWN, Christopher. *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*. Ed. Museo Nacional del Prado. Madrid, 1999.
[153] BODART, Didier. *Rubens*. Ed. Carroggio. Barcelona, 1981.
[154] Nuevamente acudimos a la descripción del trabajo colectivo medieval en HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 206 y ss.
[155] Se pueden localizar ejemplos del trabajo en el taller en los llamados "gabinetes de pintura", representaciones en las que «en segundo plano suele aparecer algún aprendiz dibujando o un ayudante trabajando en la molienda y aglutinado de los colores». VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *Op. Cit*. Pág. 26.

la materialización en sí de dicha composición, en la que participaban más personas[156]. La utilización de los ayudantes y aprendices del obrador en la realización de los encargos se puede rastrear en los contratos que se conservan, donde puede comprobarse que es físicamente imposible que un individuo realizara por sí mismo el volumen de cuadros que había acordado con su cliente[157]. Para ejemplificar el trabajo en los obradores vamos a exponer dos de los casos más paradigmáticos de este tipo de producción pictórica: el obrador del pintor español Francisco de Zurbarán (1598-1664) y el del pintor los Países Bajos Pedro Pablo Rubens (1577-1640).

La parte que nos interesa destacar de la producción de Zurbarán se contextualiza en la producción de imágenes religiosas que a partir de 1636 enviaba a América del Sur, ante la gran demanda de este tipo de realizaciones derivadas de la evangelización de este continente[158]. La producción pictórica del obrador de Zurbarán en el periodo que reseñamos nos permite analizar tres características de las imágenes pictóricas en su condición de múltiples: la diferencia entre el diseño y la materialización de la obra, la especialización profesional de los distintos pintores cuyo trabajo se concretaba en determinados elementos de las imágenes, y la valoración económica que se deriva de la mayor o menor presencia de la mano del maestro del taller en las realizaciones. Los testimonios que introducimos a continuación los hemos extraído principalmente del libro *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*[159] que aborda con detalle este periodo de la producción del pintor.

El hecho de que estos cuadros fueran enviados a Sudamérica, y de que normalmente se desconociera el comprador final de las producciones[160], promovía el trabajo colectivo en el que las diferencias de habilidad de los distintos ejecutantes no

[156] Encontramos ejemplos en las descripciones realizadas por Benito Navarrete en NAVARRETE PRIETO, Benito. *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo.* Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.

[157] Un caso especialmente significativo de este hecho lo localizamos en un contrato del pintor del siglo XVII Luis Carlos Muñoz de quien Navarrete Prieto dice que sin la ayuda de su obrador le hubiera resultado imposible «atender en 1665 la conclusión en cuatro meses, tal y como le obligaba el contrato, de 112 lienzos entre los que se encontraban series de ángeles, apóstoles y "hombres de la fama" destinados todos ellos a la venta en el mercado americano, pues descontando sábados y domingos tendría que realizar más de un lienzo por día». Extraído de NAVARRETE PRIETO, Benito. *Op. Cit.* Pág. 33

[158] Si bien no era un negocio exento de riesgos. Según Julián Gállego: «Sólo pintores necesitados arriesgan su trabajo en el mar, a riesgo de naufragio, de abordaje, de pérdida o avería, o sencillamente de tardanza en el pago, o de no pago» GÁLLEGO, Julián. *Zurbarán.* Ed. Polígrafa. Barcelona, 1976. Pág. 18.

[159] NAVARRETE PRIETO, Benito. *Op. Cit.* Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.

[160] «Existían dos opciones: al pintor se le podían encargar las obras desde allí o bien realizar un envío sin encargo previo para venderlas a quien estuviera interesado. La responsabilidad del traslado recaía en el capitán del galeón, quien actuaba sólo como transporte o también como marchante.» SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel. *Zurbarán.* Ed. Akal. Madrid, 2001. Pág. 39.

comprometieran su comercialización. Según Navarrete Prieto, "el destino final de las pinturas era desconocido para el artista, quien trabajaba por lo tanto sin una exigencia o una imposición de calidad marcada por el comitente"[161]. Esta mayor indiferencia hacia las exigencias de calidad de los futuros compradores de los cuadros puede haber servido a Zurbarán, precisamente, para ensayar modos de producción de imágenes pictóricas en los que se aumentara la productividad, sacrificando en parte la calidad de las realizaciones[162].

Zurbarán y su obrador utilizaban repertorios de imágenes impresas con los que agilizar el diseño de las imágenes: Navarrete localiza varios referentes de las indumentarias utilizadas por Zurbarán, que se corresponderían con reinterpretaciones de modelos grabados por Durero, Heemsckerk y Gerhard de Jode[163]. Cuando Zurbarán se introduce en el mercado sudamericano, la demanda ya estaba creada, por lo que se valió sin dudarlo de las tipologías de imágenes cuya función era similar a la que quería el cliente, "lo que agilizaba el trabajo y ahorraba considerable tiempo en su fabricación"[164]. Hemos querido incluir aquí las palabras exactas de este autor para recalcar el carácter "pre-industrial" con el que define la producción del obrador de Zurbarán en este periodo[165]. Encontramos otro paralelismo entre la producción pictórica y la optimización del trabajo en el obrador: "a los ojos modernos la actividad en el taller se parecía más bien a una línea de montaje en serie"[166]. Con el mismo objetivo de magnificar la realización de las obras pictóricas también se hace referencia en el estudio de Navarrete Prieto a la utilización de fórmulas convencionales para la representación de determinados fragmentos de las imágenes, como las ropas, las posturas, o el paisaje, con orígenes y referentes extraídos de distintas fuentes, que se aúnan para la producción de una imagen nueva que introducir en el mercado[167].

En relación a una serie de imágenes de la orden de los Capuchinos, Navarrete Prieto afirma que se observan "una serie de fórmulas recetarias que son utilizadas una y otra vez en el obrador del maestro, siguiendo unos estereotipos que se advierten no sólo

[161] NAVARRETE PRIETO, Benito. *Op. Cit.* Pág. 31.
[162] Compárese la producción de este periodo concreto en el conjunto de la obra de Zurbarán, en FRATI, Tiziana. *Zurbarán. Obra pictórica completa*. Ed. Noguer. Barcelona, 1976.
[163] NAVARRETE PRIETO, Benito. *Op. Cit.* Págs. 39-41.
[164] *Ibíd*. Pág. 75.
[165] También es de esta opinión Isabel Sánchez, al afirmar que las condiciones de este tipo de mercado provocaron que «la producción de pinturas destinada a América estuviera industrializada, prácticamente en manos del taller». SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel. *Op. Cit.* Pág. 39.
[166] VV.AA. "La fastuosidad del Barroco" en *Summa Pictórica. Historia Universal de la Pintura*. Ed. Planeta. Vitoria, 1999. Volumen IV. Dirección de la Edición Luis Garrido Viñas. Pág. 167.
[167] NAVARRETE PRIETO. *Op. Cit.* Pág. 49.

en las figuras, sino, sobre todo, en la manera de afrontar el paisaje y las nubes, así como las rocas y cuevas que aparecen en algunas de las figuras[168].

El convencionalismo de este tipo de representaciones[169] y la utilización de estereotipos para resolver las dificultades pormenorizadas de los cuadros permitía el trabajo de la imagen paralelamente entre el maestro y los discípulos, que se repartían los distintos motivos a representar en la misma[170]. Zurbarán realizaba, a partir de los referentes que obtenía de los grabados, el diseño general de la imagen, lo iniciaba y permitía al resto de sus discípulos la finalización de la obra:

> El trabajo reservado para este tipo de obras era conjunto, ideando el maestro el prototipo a través del modelo grabado y concluyéndolo los oficiales […] constituyendo un verdadero trabajo en cadena[171].

En las series de cuadros en los que, por su naturaleza, se representara un número elevado de personajes, como conjuntos de santos o fundadores de órdenes, cada uno de los cuales en su propio lienzo, se ha constatado la diferencia de calidad entre una serie de pinturas y lo que previsiblemente fueron sus réplicas posteriores[172]. Este hecho lleva a Navarrete Prieto a deducir que las de mayor calidad pueden adscribirse como obras originales del propio Zurbarán, y el resto son copias realizadas por los miembros del taller para aumentar la producción[173]. De esta manera, el trabajo del maestro se basa exclusivamente en realizar el modelo del que se generará la "edición" posterior de imágenes pintadas[174], por utilizar un símil con las imágenes reproducidas técnicamente:

> Casi siempre encontramos en estas series de fundadores de órdenes, patriarcas, césares y santas vírgenes unas piezas príncipe que destacan por su calidad, y

[168] NAVARRETE PRIETO. *Op. Cit.* Pág. 49.
[169] Se puede consultar estos convencionalismos en el siguiente repertorio iconográfico: CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos.* Ed. Akal. Madrid, 2003.
[170] NAVARRETE PRIETO, Benito. *Op. Cit.* Pág. 30.
[171] *Ibíd.*
[172] GÁLLEGO, Julián. *Zurbarán.* Ed. Polígrafa. Barcelona, 1976. En el catálogo de esta publicación puede comprobarse sin dificultad el contraste entre las distintas calidades formales entre el original y las réplicas.
[173] NAVARRETE PRIETO, Benito. *Op. Cit.* Pág. 35.
[174] «Por supuesto, los modelos pertenecían al maestro, y qué duda cabe de que se podía dar el caso de envíos con obras de su mano, pero lo normal eran las producciones de segundo orden» SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel. *Op. Cit.* Pág. 39.

luego posteriores copias elaboradas por el obrador siguiendo los modelos del maestro[175].

Todo lo que hemos expuesto en relación a este periodo de la producción de Zurbarán, y la gestión del negocio de que empezaba a considerarse entonces la pintura hacen concluir al autor de este estudio que este pintor: "más que un artista, era un perfecto empresario que estudiaba, calculaba y reclamaba lo debido, dedicándose incluso al envío de pinturas ajenas, colores y pinceles, lo que lo convierten en un absoluto *marchand* del siglo XVII"[176].

El caso de Pedro Pablo Rubens también es ejemplar para nuestra argumentación porque nos ofrece nuevos testimonios escritos de dos cuestiones: la autoría múltiple de las imágenes pictóricas y la relatividad que se otorga a la ejecución propiamente dicha de las imágenes, por oposición a nuestra perspectiva moderna en la que, en el terreno de la pintura, no se suele separar el diseño de la ejecución de la obra[177].

El primer ejemplo nos permite comprobar de su puño y letra la jerarquía que él mismo establecía de sus trabajos en función de cómo intervenía físicamente en la realización de los cuadros. En 1618, en una carta suya en la que entrega una lista de sus pinturas, realiza una descripción distinguiendo sus temáticas, tamaño y precio. Las obras enumeradas se separan, según la presencia del pintor, en las siguientes categorías:

> Original, de mi mano […]; original, enteramente de mi mano […]; original de mi mano, excepto el paisaje de la mano de un experto en ese campo […]; una pintura terminada por mis pupilos, hecha a partir de una que yo hice de tamaño mucho mayor […] pero ésta, no siendo terminada, sería enteramente retocada por mi propia mano, y de esta manera, pasaría como original […]; [una serie de pinturas] hechas por mis pupilos a partir de originales de mi propia mano […]; [y aquellas simplemente] de mi mano[178].

La autora del estudio del que hemos extraído este testimonio, Patricia Zalamea, utiliza las palabras del propio Rubens para concluir que este autor, si bien establecía un precio u otro dependiendo de la intervención que hubiera requerido de su persona el

[175] NAVARRETE PRIETO, Benito. *Op. Cit.* Pág. 35.
[176] *Ibíd.*
[177] Tendremos oportunidad de concretar esta afirmación en el apartado 1.1.6 de esta tesis doctoral.
[178] ZALAMEA, Patricia. *Op. Cit.* Pág. 62 y ss. Los corchetes son de la autora del artículo.

cuadro en cuestión –considerando de mayor valor económico aquel cuadro en el que hubiera mayor presencia de la mano del artista-, también distinguía económicamente las obras realizadas "por su mano" de las obras "originales", hubieran sido éstas últimas pintadas por él o no[179]. Esta noción de "original" se relaciona específicamente con el diseño de la imagen en sí, y no por su realización en el sentido contemporáneo de "original realizado por el autor" por lo que se puede dar el caso de imágenes diseñadas por él –esto es, "originales" según su propia distinción- a pesar de no haber sido ejecutadas físicamente por el pintor.

A este respecto, contamos con otro ejemplo del autor en el que la distinción entre el diseño de la obra pictórica y la ejecución en sí está perfectamente tipificada con anterioridad a la realización del encargo. En un contrato de 1620 en el que se estipula las condiciones para la decoración de la iglesia de los Jesuitas de Amberes, el pintor se compromete a "pintar personalmente cada tema en pequeños bocetos preparatorios al óleo, que serían luego transportados a la escala precisa por Van Dyck y algunos otros discípulos suyos, retocando él mismo lo que fuera menester"[180].

En este ejemplo concreto se encarga exclusivamente el *diseño* del proyecto decorativo en su totalidad, puesto que la realización no la llevaría a cabo el propio Rubens. Se elige al autor más por su capacidad global para llevar a cabo el diseño de todo el conjunto que por su maestría específica en la aplicación de la pintura sobre el soporte. En el mismo contrato se acordaba que los bocetos pasarían a ser propiedad de la iglesia, a menos que Rubens realizara un cuadro para su altar en compensación por permitirle que los conservara él mismo[181].

La importancia que los comitentes otorgan a los bocetos-diseños del proyecto, y la que le otorga el propio Rubens al preferir finalmente la realización de un cuadro adicional a la cesión de los bocetos[182], nos deben servir como ejemplo de la importancia otorgada al diseño en sí por oposición a la mera ejecución de la obra, al valor intelectual que se le otorga a la composición por encima de la materialidad misma de la pintura.

Rubens constituye un ejemplo muy interesante, además, de las posibilidades de la reproducción de la imagen pictórica para la divulgación de la obra original de un pintor. De la misma manera que del resto de autores que habían obtenido cierta

[179] ZALAMEA, Patricia. *Op. Cit.* Pág. 63.
[180] BODART, Didier. *Rubens*. Ed. Carroggio. Barcelona, 1981. Pág. 104.
[181] *Ibíd.*
[182] *Ibíd.*

repercusión comercial, de Rubens se reproducían sus cuadros y composiciones[183]. Lo que hace a Rubens ejemplar es el hecho de que entendiera no sólo las posibilidades de la imagen reproducida como medio de obtener ingresos adicionales a partir de sus diseños pictóricos, sino la necesidad de mantener un mínimo de calidad en las impresiones de sus obras para poder conservar, o incluso ampliar, el estatus de privilegio en el que se encontraba –como pintor- respecto a sus contemporáneos.

Fig. 8. – Pedro Pablo Rubens. *Adoración de los reyes magos.* (1624). Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre.

Fig. 9. – Boetius A. Bolswert. *Adoración de los reyes magos.* (1624). Grabado realizado a partir del cuadro anterior. Hemos invertido horizontalmente la imagen para que la comparación entre ambas resulte sencilla.

Rubens comprendió la importancia de participar activamente en la adaptación de sus imágenes pictóricas a grabado, modificando los dibujos previos realizados por los miembros de su taller –ya que no hay constancia de que Rubens realizara ningún grabado con sus propias manos-. También llegó a acuerdos comerciales con los talleres ajenos en los que se reproducía su obra, para obtener beneficios adicionales de las imágenes diseñadas por él que no reprodujera su taller[184].

En palabras de Didier Bodart, Rubens

[183] BRIGGS; Asa; BURKE, Peter. *Op. Cit.* Pág. 54.
[184] IVINS, William M. *Op. Cit.* Pág. 105.

> Jamás facilitó a sus grabadores temas originales, sino una serie de motivos tomados de sus obras más características. Esto, que testimonia el cuidado que ponía en mantener su propia reputación, actuando como empresario de sí mismo, dio pie también a exageradas críticas de quienes veían en él un artista mediocre dotado de un agudo sentido comercial[185].

El ejemplo de Rubens nos resulta el más significativo por producirse en el momento histórico en el que empieza a gestarse el nuevo mercado de imágenes artísticas[186], aún conservándose en gran medida las inercias propias de la pintura de encargo, por lo que sus reproducciones se sitúan a medio camino entre la promoción profesional –destacarse entre el resto de pintores divulgando su trabajo, con el objetivo de recibir nuevos encargos- como de obtener un beneficio mayor de los diseños ejecutados para sus comitentes[187]. En este sentido puede entenderse la preferencia de Rubens de pintar un cuadro para el altar de la iglesia de los jesuitas de Amberes a cambio de la posibilidad de conservar los bocetos del resto de la decoración[188]. En cualquier, caso, debemos analizar el impacto de la reproducción de las imágenes pictóricas entre los clientes con cierta precaución, teniendo en cuenta la participación o no del autor original en el proceso de selección y traducción al medio de reproducción, y las inercias provocadas por las funciones de las imágenes múltiples[189].

Por ejemplo, la obra del pintor Guido Reni reproducida en un mayor número de ocasiones se centra particularmente en sus *Madonnas con niño* –que desempeñaban en su momento una función eminentemente religiosa- cuando en el conjunto de la producción de este pintor no constituyen una parte demasiado representativa[190]:

> Recientemente se ha demostrado lo mucho que el conocimiento de una obra tan difundida como la de Guido Reni le debe a su deformación por la estampa. Primero por la elección que impone la técnica de la transcripción de la obra, más apta a reproducir un dibujo o un pequeño lienzo que un fresco o retablo, y

[185] BODART, Didier. *Rubens.* Ed. Carroggio. Barcelona, 1981. Pág. 103.
[186] HARTT, Frederick. *Op. Cit.* Pág. 839.
[187] BAZIN, Germain. *Op. Cit.* Pág. 86.
[188] Véase pág. 68 de esta tesis doctoral.
[189] Mediante un tema relativamente convencional, como las *madonnas*, también resultan más evidentes las particularidades de la factura propia del grabador, lo que en ocasiones justificaba la elección de este género de imágenes pictóricas. En el apartado 2.1. de esta tesis doctoral expondremos otros ejemplos en los que los grabadores elegían los originales a reproducir en función de las posibilidades que éstos les proporcionaran para demostrar su virtuosismo técnico.
[190] VV.AA. *Guido Reni, 1575-1642*. Ed. Nuova Alfa. Bolonia, 1988.

segundo y sobre todo, por el aspecto comercial que incita al editor a la elección de temas que interesen al utilizador de estampas[191].

El perfil de artista-artesano polifacético que estamos describiendo propició que se consolidara el recurso a las técnicas de reproducción múltiple con el objetivo de ampliar sus fuentes de ingresos. Desde el punto de vista de este análisis, nos interesa insistir en la capacidad del medio reproductivo para liberar al artista-artesano de aquellas restricciones propias del modelo de producción basado en el encargo[192].

De esta manera hemos ejemplificado el contraste entre la importancia otorgada al diseño de las imágenes por encima de su ejecución física en muchos casos, y el evidente funcionalismo y la multiplicación de las mismas si la demanda evidenciaba un provecho económico mayor. En el otro extremo del repertorio profesional del pintor del siglo XVII se conservaría la figura del pintor de corte, que podemos personalizar en Diego de Velázquez[193], mientras que la mayor parte de los artistas-artesanos se encontrarían en una situación similar a las descritas anteriormente: a medio camino entre las convenciones gremiales y los nuevos mercados de objetos artísticos[194].

Por último en este apartado podemos apuntar que Shiner es de la opinión de que la ausencia en este periodo de instituciones como el museo de arte, o los conciertos de música "que hoy en día sirven para que las obras de arte se distingan del resto de los artefactos culturales"[195] constituyen un argumento más a favor del funcionalismo que aún gobierna las prácticas que hoy consideraríamos artísticas del siglo XVII. Cómo estas instituciones colaboran a eliminar el componente funcional de las obras se basa en que éstas sitúan a la imagen pictórica o a la pieza musical fuera de los contextos en los que sus usos convencionales suelen producirse[196]. Como veremos en el próximo apartado, serán estas instituciones las responsables, en cierta medida, de la consolidación de un modelo de producción artística liberado ya del funcionalismo de los periodos históricos que acabamos de describir.

---

[191] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 54.

[192] Recordemos que «la imprenta permitía a los artistas llegar a un público mucho más amplio, al que no podían acceder a través de sus encargos particulares». PAOLETTI, John T., RADKE Gary M. *Op. Cit.* Pág. 45.

[193] Encontramos una relación de las particularidades de las empresas de Diego de Velázquez en la corte española en el ensayo de CORDERO, Javier y HERNÁNDEZ, Ricardo J. *Velázquez, un logístico en la corte de Felipe IV*. Ed. Díaz de Santos. Madrid, 2000. Pág. 77 y ss.

[194] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 206.

[195] SHINER; *Op. Cit.* Pág. 114.

[196] *Ibíd.*

1.1.4. - *La creación de la categoría de Bellas Artes: el siglo XVIII.*

En el siglo XVIII se produce el cambio fundamental del que se derivará la noción contemporánea de «artista»: la creación de la categoría de «Bellas Artes» con la que se separa a la pintura, escultura, arquitectura –junto a la música, a la poesía y otras disciplinas en función de los distintos autores de la época[197]- del resto de formas de producción artesanales, y se atribuye un nuevo estatus a las creaciones de esta categoría que las situarán en la posición más elevada de entre las realizaciones del hombre[198]. Larry Shiner distingue tres grandes periodos en el nacimiento de la concepción moderna del arte: el primero de ellos comprende desde 1680 hasta 1750, en el que los elementos que hemos ido enunciando en los apartados anteriores en relación a la progresiva autonomía del artista y de su obra, y que constituían excepciones a la norma general –el ensalzamiento de la figura del artista, la adquisición de imágenes pictóricas por motivos distintos a su valor funcional, etc.- se van integrando y generalizando entre los consumidores de imágenes artísticas[199]; un segundo (1750-1800) en el que se hace efectiva la separación entre arte y artesanía desde un punto de vista pragmático e institucional –con la expansión de las academias y la aparición de los salones y los museos, además de consolidarse la noción contemporánea de la «estética»[200]-; y un último –entre 1800 y 1830- en el que el arte empieza a identificarse con una nueva noción de espiritualidad tanto del autor como del espectador y el concepto de lo «estético» acabó finalmente sustituyendo a la noción anterior de «gusto»[201].

Siguiendo el razonamiento de este autor, debían producirse tres condiciones para establecer esta nueva categoría: primero se tuvo que establecer con relativa claridad un número limitado de actividades que realmente pudieran considerarse merecedoras del nuevo estatus; en segundo lugar había que decidir qué término utilizar para identificar a este conjunto; y por último, era necesario constituir una serie de principios básicos que

[197] Autores como Charles Batteaux, Ephraim Chambers y los propios Denis Diderot y Jean D'Alembert, cuyas obras tendremos ocasión de citar seguidamente.
[198] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 124.
[199] Lo que hasta entonces constituían las excepciones sobre las que se ha construido, en opinión de Shiner, la dicotomía artista-artesano, como los encargos a Miguel Ángel y a otras figuras del Renacimiento en adelante, empiezan a establecerse como actitudes comunes entre productores y consumidores de imágenes pictóricas. SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 119 y ss.
[200] Ya hemos adelantado en el apartado anterior de esta tesis doctoral que estas instituciones resultan imprescindibles para reducir la funcionalidad del objeto de arte, al presentarlo en un contexto en el que las funciones tradicionales del arte no pueden desempeñarse.
[201] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 119 y ss.

justificaran tanto la pertenencia o no al conjunto, como su superioridad sobre el resto de disciplinas[202].

Estas tres cuestiones se encuentran planteadas ya en 1746 la obra de Charles Batteaux *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*[203]. Por una parte establece un número reducido y limitado de actividades: la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza. Además propone el término «Bellas Artes» como el apropiado para distinguir esta nueva categoría del resto. Este término se impuso en ésta y en otras ocasiones a otros como «artes elegantes», «artes nobles»», o «artes elevadas» en las que predomina el componente aristocrático[204]. Se deduce que estas artes se distinguen del resto por ser propias de personalidades distinguidas y cultivadas, y, en parte, una de las motivaciones de la creación de esta categoría se puede relacionar con la voluntad de distanciarse –tanto autores como espectadores- del resto de la sociedad, como veremos. Por último, el criterio unificador que utiliza Batteaux para agrupar estas disciplinas es "la imitación de la naturaleza bella"[205] ya que este autor distinguía entre las artes que se dedican a "administrar nuestras necesidades" –las artes mecánicas-, las que su propósito es "ofrecer placer al espectador" –las Bellas Artes-, y aquellas que "combinan utilidad y placer"[206] –para este autor, la elocuencia y la arquitectura, a las que consideramos podríamos sumar hoy en día el diseño gráfico-.

Si comparamos la *Cyclopedia* –o *Diccionario Universal de Artes y Ciencias*- de Ephraim Chambers[207] (de 1728) con la *Enciclopedia* de Denis Diderot y Jean d'Alembert[208] de 1751, situados con anterioridad y posterioridad respectivamente al texto de Batteaux, se puede apreciar el cambio de paradigma en la distribución de las actividades humanas. En la primera, la poesía se agrupa junto a la gramática y a la retórica, mientras que a la escultura la identifica con la industria y la manufactura, obviando las capacidades "expresivas" o "artísticas" de ambas disciplinas[209].

---

[202] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 125 y ss.
[203] BATTEAUX, Charles. *Les Meaux arts reduits à un même principe*. París, 1746.
[204] BONET CORREA, Antonio. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1992. Recomendamos el prólogo de esta obra en relación a la terminología y a la separación entre las distintas artes y tecnologías.
[205] BATTEAUX, Charles. *Op. Cit.* Pág. 82. «Su imitación no es la copia servil de cuanto se ofrece a los ojos, sino la imitación de la Bella Naturaleza, esto es, de la Naturaleza en el más alto grado de perfección con que la puede concebir el espíritu». MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2000. Pág. 1.014.
[206] SHINER; Larry. *Op. Cit*. Pág. 128.
[207] CHAMBERS, Ephraim. *Cyclopædia or an Universal Dictionary of Arts ans Sciences*. Londres, 1728.
[208] DIDEROT, Denis y D'ALEMBERT, Jean. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*. París, 1751-1772.
[209] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 130.

La Enciclopedia, en cambio, agrupa las cinco Bellas Artes –poesía, pintura, escultura, grabado y música- bajo la facultad de la «imaginación», como una de las tres principales divisiones del conocimiento –las otras dos son la «memoria» y la «razón»[210]-. Esto aísla a estas Bellas Artes del resto de disciplinas y ciencias, y los criterios que rigen esta separación son que producen *placer* –por oposición a la función para la que estaban destinadas las imágenes pictóricas con anterioridad-, y que son obra del «genio» y no de la «regla»[211].

Estas dicotomías entre placer/función y genio/regla se constituirán como fundamentales para el establecimiento de la nueva categoría:

> Tanto la separación entre el artista y el artesano (el genio *versus* la regla) como la de lo estético con relación a lo funcional (el placer *versus* la utilidad) aparecen involucradas en la construcción de las Bellas Artes desde el comienzo[212].

Por supuesto no basta con la actitud clasificadora propia de la Ilustración para modificar tan sustancialmente el sistema del arte anterior y aproximarlo a los que conocemos en la actualidad[213]. Es necesario que, en la práctica, se modifiquen tanto la relación del cliente con el comprador –cómo se exhiben y comercializan los productos del arte-, la percepción de la obra artística como "ente autónomo" –desprovista de cualquier funcionalidad más allá de la contemplación estética- y, finalmente, que se establezca un nuevo ideal para la figura del artista, que pasará de ser un artesano que trabaja por encargo a, en los casos más extremos, una figura casi profética y reveladora de la condición humana, ya en el siglo XIX[214].

El primer paso lo constituyó el aumento del número de academias y su papel en la educación del pintor, fundamentalmente por dos motivos: el primero de ellos se basa en que "el arte, en lugar de limitarse a un aprendizaje en el taller de un maestro, se enseña y se profesa en clases especiales"[215]. Esto provoca que al aprendizaje del medio

---

[210] DIDEROT, Denis y D'ALEMBERT, Jean. *Op. Cit.*

[211] «Por encima de todo, el genio artístico no está sujeto a la prescripción de la regla, aunque pueda producir un modelo en que las reglas queden patentes. En el análisis final, la fuerza del arte no puede transferirse a un código escrito». KEMP, Martin. *La ciencia del arte.* Ed. Akal. Madrid, 2000. Pág. 268.

[212] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 132.

[213] La descripción de lo que se considera el "sistema de arte moderno" tendrá lugar en el apartado 1.2.1 de esta tesis doctoral.

[214] Si bien pueden localizarse ejemplos de pintores anteriores que anticipan este paradigma de artista/profeta, como el caso del inglés William Blake: «El genio comienza donde acaban las reglas». BLAKE, William. *There is no Natural Religion* (1768). Pág. 1487. Citado en KEMP, Martin. *Op. Cit.* Pág. 269.

[215] BAZIN, Germain. *Op. Cit.* Pág. 142.

pictórico en sí mismo se incluya progresivamente el cuestionamiento de los principios y fines de la actividad, lo que ayudó a establecer la separación de sus funciones anteriores[216].El segundo motivo lo constituye la celebración de los primeros «salones» en los que se exponían los cuadros de los miembros y alumnos de las academias. Estos salones contribuyeron a generalizar la realización de cuadros previa a la contratación por parte del cliente, por lo que el pintor adquiría un grado mayor de autonomía respecto al anterior modelo de pintor gremial, que siguió existiendo al margen de estas nuevas instituciones[217].

El hecho de que estos cuadros no recibieran un encargo previo los eximía de las restricciones propias de sus funciones tradicionales, por lo que las imágenes pictóricas se fueron alejando gradualmente de su subordinación a un contexto de uso determinado. Se extendieron de esta forma los "géneros menores", como hemos comentado a propósito de la aparición del mercado del arte en los Países Bajos en el siglo XVII[218], modelo que se establecería de manera general durante el XVIII[219]. Los salones redundaban en la nueva oposición entre arte y artesanía, al proporcionar espacios en los que la pintura podía ser "objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales"[220].

Además de la aparición de los salones, la apertura al público durante la segunda mitad de siglo de algunas de las más prestigiosas colecciones reales –Londres, París, Munich, Viena y Roma- colaboró a la idea de que la pintura era un ámbito autónomo del resto de artículos de lujo o artefactos funcionales, al separar estas obras de sus contextos originales y permitir su visionado al nuevo público del arte[221].

En similar orden de cosas, los Uffizi empezaron a separar para su presentación al público la escultura y la pintura del conjunto de antigüedades y artefactos científicos que constituían los citados «gabinetes de curiosidades»[222]. El nuevo «público», por su parte, también tuvo que ser educado para comportarse de acuerdo con la conducta

[216] BAZIN, Germain. *Op. Cit.* Pág. 142.
[217] «Los salones contribuyeron a la formación de un público artístico también porque reunieron en su círculo a los entendidos y aficionados al arte de los más diversos estratos» HAUSER, Arnold. *Óp. Cit*. Pág. 128.
[218] Véase el apartado anterior de esta tesis doctoral.
[219] BROWN, Jonathan. *El triunfo de la pintura.* Ed. Nerea. San Sebastián, 1995. Pág. 230.
[220] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 134.
[221] Véase la referencia POMIAN, Krystoff. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Oxford, Polity Press 1987.
[222] VON SCHLOSSER, Julius. *Op. Cit.* Pág. 223. Según Jonathan Brown, los gabinetes de curiosidades, «aquella reunión heterogénea de objetos naturales y artificiales» no podían «sobrevivir al racionalismo de la revolución científica». BROWN, Jonathan. *Op. Cit.* Pág. 241.

adecuada cuando acudía a los nuevos lugares de exposición del arte, y en ocasiones se ponía un precio a la entrada para impedir el acceso a los miembros más desfavorecidos de la sociedad[223].

Es en este siglo en el que se generalizan los primeros viajes turísticos realizados por las clases altas para visitar las ahora accesibles obras de arte, cuando hasta entonces los viajes para visitar los cuadros se limitaban a los pintores que quisieran y pudieran completar su formación[224]. Derivado de este hecho surgen las primeras guías con las que se pretendía seleccionar qué cosas valía realmente la pena visitar, de manera similar a nuestras actuales guías turísticas[225].

En la primera mitad del siglo XVIII el pintor medio seguía, como en la Edad Media o el Renacimiento, encargándose de diversas tareas además de las propias de la pintura de cuadros[226]. A partir de la segunda mitad del siglo y debido a la comercialización de obras en instituciones específicamente designadas para ello –las exposiciones en los salones y las subastas- se modificaron tanto los modos de producción de los pintores, que ya no dependían de encargos específicos y podían concentrarse únicamente en la práctica pictórica, como la forma de relacionarse con el cliente tras la generalización de los intermediarios en el siglo XVIII[227]. Por oposición al modelo de mercado en los Países Bajos en los que los cuadros se vendían junto a todo tipo de antigüedades y artefactos[228]–por lo que su valor se asimilaba al de éstos- la venta de cuadros en estos lugares específicos incidía en la exclusividad de este tipo de producciones. Aparecieron también en el XVIII los primeros museos estatales[229].

El hecho de que los cuadros se crearan sin unas directrices previas a diferencia de en el modelo comercial basado en el encargo constituye un paso hacia la autonomía del artista tal y como la conocemos, y conforme la venta de cuadros en estas

[223] Cuando parte del Palacio del Louvre se convirtió en un museo público durante la Revolución Francesa, se tuvieron que colocar letreros pidiendo a los asistentes que ni cantaran ni hicieran bromas o jugaran en la galerías y que las respetaran como «un santuario de silencio y meditación». SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 193.

[224] Son bien conocidos los viajes a Italia realizados por los principales pintores de corte, con el objetivo de estudiar los maestros italianos del Renacimiento y Barroco. Uno de los casos más estudiado, el de Diego Velazquez, se encuentra detallado en JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo.* Ed. Akal. Madrid, 1999.

[225] La propia expresión "turista" proviene del nombre *Grand Tour* que se le daba a este tipo de viajes realizados por la aristocracia europea para conocer Roma y el resto de ciudades propias del periodo clásico y renacentista. EFLAND, Arthur D. *Una historia de la educación en el arte.* Ed. Paidós. 2002. Pág. 74.

[226] Ejemplos en GÁLLEGO, Julián. *Op. Cit.* Pág. 84 y SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel. *Op. Cit.* Pág. 5.

[227] BROWN, Jonathan. *Op. Cit.* Pág. 230.

[228] ALPERS, Svetlana. *Op. Cit.* Pág. 32

[229] SCHLOSSER, Julius. *Op. Cit.* Pág. 250.

instituciones fue aumentando, igualmente aumentó el interés de los compradores por el "estilo" o la "reputación" de pintores concretos:

> Las obras producidas en el marco del sistema de mercado son vistas como expresión de una personalidad y el receptor no compra sólo una obra autosuficiente y autónoma sino además la imaginación y la creatividad de quien la ha producido, expresadas como reputación[230].

De esta idea de la "reputación" de un autor como medida de su valor cualitativo y económico –por oposición a la "idoneidad" del autor en función del tipo de necesidad a cubrir por las imágenes, o de la capacidad de resolver las dificultades propuestas por el cliente[231]- se deriva la ampliación de los intermediarios entre el autor/pintor y el consumidor/adquisidor del arte: los marchantes, que asesoran al cliente con la elección oportuna según sus propios criterios, ya que normalmente el cliente no tiene una necesidad específica que cubrir[232]. De esta manera se empieza a establecer la reputación de un pintor como elemento de juicio independiente a la calidad intrínseca de una creación artística determinada, hecho que parece beneficiar tanto al pintor que adquiere una cierta fama como al marchante que se encarga de su comercialización, de manera similar a la que podemos encontrar en el sistema económico actual del arte[233]. Es ejemplar a este respecto el argumento de Krystoff Pomian al comentar que si bien los catálogos de venta de pinturas francesas de la primera mitad del siglo XVIII solían describir las pinturas por su tamaño, enmarcado y tema o motivo, y sólo mencionaban el nombre del pintor al final de la descripción, hacia finales de 1760 los catálogos empezaron a poner los nombres de los pintores al comienzo de las descripciones de las pinturas, relegando su descripción a un segundo plano[234].

Es así como se establece una de las dualidades más características del sistema de comercialización del arte desde entonces: si los pintores pretenden ganarse la vida con su trabajo deben producir obras que se adecuen al gusto de los marchantes y de los

[230] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 184.
[231] Recordemos que la valoración de un pintor a partir del Renacimiento italiano pasó de derivarse del valor material de los pigmentos que utilizaban en los cuadros a la "gracia y destreza" con la que era capaz de resolver el pintor los problemas de representación planteados en el encargo. BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2000. Pág. 33.
[232] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 141.
[233] PERAZA, Miguel. *El arte del mercado en arte.* Ed. Plus. Ciudad de México, 2010. Pág. 30.
[234] POMIAN, Krystoff. *Collectors and Curiositites: Paris and Venice, 1500*-1800. Oxford, Polity Press 1987. Citado en SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 154.

clientes, pero al mismo tiempo, una vez liberados del modelo económico basado en el encargo y revalorizados los conceptos de "reputación" y "expresión personal", los pintores insistirán en su propia independencia y libertad artísticas: "la dialéctica del arte y el dinero había adoptado ya la forma en que se da hoy en día: la necesidad del artista de mostrar independencia con relación a aquellos cuya aprobación es necesaria para obtener éxito"[235].

Con los nuevos modelos de producción y comercialización de las imágenes pictóricas, los espacios de exhibición de reciente aparición, junto a la intervención de intermediarios en el nuevo modelo económico y el criterio de valoración basado más en la reputación del autor de la imagen que en la propia imagen o su funcionalidad, la separación entre el artesano y el artista alcanzaba su punto máximo hasta ese momento en la segunda mitad del siglo XVIII[236]. No será hasta el XIX cuando la figura de artista adquiera todas las particularidades por las que se conocen comúnmente en la actualidad, pero es en este momento en el que se distinguen las cualidades que deben ser propias de los mismos por oposición casi antagónica a la figura del artesano[237].

Si hasta entonces las cualidades del artesano/artista eran una combinación de genio y regla, inspiración y facilidad en la ejecución, innovación e imitación, libertad y servicio, durante el siglo XVIII estas cualidades se fueron descomponiendo y los atributos "poéticos" –la imaginación, la inspiración, la libertad y el genio- quedaron atribuidos al artista mientras que los atributos puramente "mecánicos" –la destreza, las reglas, la imitación y el servicio – pasaron a formar parte exclusivamente de las virtudes de los artesanos[238]. Es más, desde el punto de vista de la nueva categoría de las Bellas Artes, "las antiguas virtudes de la regla, la imitación, la destreza, la invención y el servicio se convirtieron poco a poco en reproches, cuando no en vicios"[239]. Arnold Hauser quiere ver en este rechazo a los valores convencionales y a la opresión de las "reglas y las fórmulas" la primera rebelión ideológica de las nuevas clases en su lucha contra el conservadurismo propio de las clases tradicionalmente poderosas[240].

[235] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 186.
[236] GÁLLEGO, Julián. *Op. Cit.* En el capítulo 12 tenemos una descripción de este contraste.
[237] Es, por lo tanto en este periodo en el que podemos concretar el origen de la confrontación moderna que sitúa al artista en una situación de privilegio respecto al artesano.
[238] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 169.
[239] *Ibíd.* Pág. 169.
[240] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Págs. 211 y 212.

Esta división entre las cualidades de la «creación» y de la «invención» propia del nuevo perfil de artista respecto a la utilización de reglas para un fin determinado por el cliente, características más propias del artesano, sólo se puede entender si acompañamos a los valores propios de la Ilustración con el nacimiento de la noción contemporánea de la Estética, rama de la filosofía que tiene por objeto de estudio la belleza y su percepción[241].

Hemos visto en este trabajo cómo desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento no existía un valor autónomo para la belleza con independencia de las funciones atribuidas al objeto de arte –morales o religiosas[242]- y son pocos los testimonios de una contemplación de los valores *sensibles* o *plásticos* de las imágenes artísticas por encima de sus cualidades en la imitación de la naturaleza o en la resolución de los problemas exigidos por la representación[243]. En el siglo XVIII es cuando se estima que nace la noción contemporánea de Estética por la que se rigen las valoraciones de las obras de arte en la actualidad[244].

La noción de «gusto» atribuida a diferentes campos de la experiencia cotidiana no bastaba para resolver el problema de unas imágenes sin una función determinada –o previa a su creación- y que además pertenecían al estrato más elevado de la cultura, por lo que la nueva categoría de las Bellas Artes encontró en la definición kantiana de un juicio estético «desinteresado» y «universal» que distinguiera la contemplación y disfrute del arte del resto de experiencias ordinarias o propias de las ciencias o la moral[245] encontró, decimos, una poderosa justificación con la que perpetuar las polaridades «belleza» *versus* «fin», «arte» *versus* «artesanía» que han llegado hasta nosotros[246] y en las que se basan parte de los prejuicios que pretendemos poner de manifiesto en esta tesis doctoral.

La máxima de Kant, "a través del genio, la naturaleza dicta las leyes al arte"[247], puede considerarse como la identificación definitiva de la facultad de creación del pintor a la de la propia naturaleza, con la que se inicia el proceso de «elevación» de la

---

[241] Es significativa la relación entre la belleza y su percepción en David Hume, filósofo escocés del siglo XVIII, por ser muy similar a nuestra concepción contemporánea, definida por el subjetivismo. Según este autor, la belleza no es una cualidad de las cosas, sino que «existe solamente en la mente que la contempla, y cada mente percibe una belleza diferente». Citado en MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna.* Ed. Alianza Forma. Madrid, 1996.

[242] Hemos ilustrado este tipo de funciones en los apartados 1.1.1 y 1.1.2. de esta tesis doctoral.

[243] SUMMERS, David. *Op. Cit*. Pág. 54.

[244] HASKELL, Francis. *Op. Cit.* Ed. Cátedra. Madrid, 1984. Pág. 130.

[245] HUISMANS, Denis. *La estética.* Ed. Montesinos. Barcelona, 2002. Pág. 40.

[246] *Ibíd*. Pág. 40.

[247] KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 2001. Pág. 175.

capacidad creativa y expresiva del artista que verá su momento cumbre durante el siglo XIX, como expondremos en el próximo apartado.

En relación a la reproducción múltiple de imágenes pictóricas, en 1721 se publicaron dos series grabadas sobre la obra de Jean-Antonie Watteau, poco tiempo después de su muerte. De esta manera se materializó la primera publicación de "un corpus de estampas que representase del modo más completo posible las pinturas y dibujos del artista"[248]. El énfasis en la reproducción de los recursos gráficos originales de esta serie bien puede deberse a la nueva noción de estética que poco a poco fue introduciéndose en la pintura, o bien al hecho de que esta serie se realizó más bien como homenaje al autor que con expectativas intrínsecamente comerciales[249]. En cualquier caso, llama la atención el hecho de que los grabadores empezaran a utilizar el término «facsímil» para referirse a sus reproducciones, pues en este término se encuentra implícita la voluntad de reproducir la apariencia gráfica de los originales[250].

Otro ejemplo contextualizado en el XVIII podemos citar al inglés William Hogarth (1697-1764), cuyo éxito profesional en vida como pintor parece diluirse si lo comparamos con el éxito de la reproducción múltiple de sus imágenes pictóricas[251]. Fue tal la repercusión de las imágenes reproducidas a partir de sus cuadros que aparecieron numerosas ediciones piratas. La multiplicación de las ediciones piratas de imágenes grabadas, y la iniciativa del propio Hogarth, junto a otros grabadores, condujo en 1735 a la formulación del copyright artístico, "con las correspondientes e inmensas consecuencias que ello tuvo para la historia tanto de la reproducción de la estampa como de la pintura"[252].

Para hacernos una idea de la importancia que llegó a alcanzar el medio múltiple para los pintores en la Inglaterra en el siglo XVIII, William Ivins llega a afirmar que "el mecenazgo de Mr. Aldemar Boydell, el gran editor de estampas, significaba más para

[248] IVINS, W. M. *Op. Cit.* Pág. 126.
[249] EDWARDS, Jolynn, "New strategies for patronage and marketing" [Nuevas estrategias de patronazgo y *márketing*] en SHERIFF, Mary D. *Antoine Watteau: perspectives on the artist and the culture of his time.* [Antoine Watteau: Perspectivas sobre el artista y la cultura de su tiempo]. Ed. University of Delaware Press, 2006. Pág. 57. En esta referencia se describen los detalles de la iniciativa comercial y divulgadora de las reproducciones de la obra de Watteau llevada a cabo por Jean de Julienne tras su fallecimiento.
[250] IVINS, William. M. *Op. Cit.* Pág. 127.
[251] Tenemos una buena muestra en *William Hogarth en la Biblioteca Nacional*. Catálogo por F. Javier Docampo. Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997; DOCAMPO CAPILLA, F. Javier: *Hogarth y la estampa satírica en Gran Bretaña*. Ed. Biblioteca Nacional. Madrid, 1999.
[252] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 163.

muchos pintores ingleses que el de su majestad y una docena de duques juntos"[253]. Conseguir llamar la atención de un editor constituía, pues, una posibilidad mayor de obtener beneficios económicos a partir de las reproducciones de los cuadros propios que el derivado del modelo de encargo tradicional.

1.1.5. *La nueva noción de «arte» y «artista»: el siglo XIX*.

En el siglo XIX tuvieron lugar los acontecimientos que acabarían definiendo las relaciones entre los protagonistas del arte y la consideración de la propia actividad en la sociedad de una manera esencialmente idéntica a la que podemos encontrar aún hoy en día en el terreno de la pintura[254]. En líneas generales podemos agrupar en tres grandes apartados los hechos que se produjeron durante el XIX y su incidencia en la situación actual: el aumento del número de personas con acceso al arte[255], el auge del movimiento romántico con la consiguiente redefinición de las figuras del arte y de los artistas –que repercutirían en la mayoría de los movimientos artísticos posteriores[256]- y por último, las modificaciones sociales y tecnológicas derivadas de la Revolución Industrial y de la aparición de la fotografía, que colaboraría a su vez en la división entre el arte y las artes aplicadas[257].

Las ideas de la Ilustración habían otorgado al arte un lugar elevado en el conjunto de las actividades humanas basándose en una nueva noción de belleza exenta de cualquier función[258], y en su voluntad racionalista y universalizadora habían intentado extender el acceso al arte a una mayor parte de la sociedad[259]. Hasta aquel momento lo que hoy conocemos como «arte» se incluía en la esfera de los estamentos

[253] IVINS, William. M. *Op. Cit.* Págs. 228-9
[254] «Todo el arte actual deriva en cierto modo de la revolución que representó el Romanticismo» GRAS BALAGUER, Menene. *El Romanticismo como espíritu de la Modernidad*. Ed. Montesinos. Barcelona, 1983. Pág. 158.
[255] HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 128.
[256] Seguimos principalmente en este apartado la obra HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Ed. Alianza, Madrid, 2002.
[257] Según la argumentación del trabajo de Larry Shiner, al que añadiremos referencias específicas en el caso de las relaciones entre arte y fotografía.
[258] Recordemos la noción kantiana del juicio estético "desinteresado". MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. Pág. 67.
[259] Para quien el arte debía servir en la educación de los valores ilustrados: «la razón, la moral, la disciplina, el orden». GARCÍA MELERO, José Enrique. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX*. Ed. Encuentro. Madrid, 1998. Pág. 103.

pudientes que podían permitirse el acceso a artículos que no fueran de primera necesidad, normalmente con el objetivo de satisfacer alguna necesidad institucional o conmemorativa, o también, como hemos visto, para formar parte de una colección ecléctica de artefactos científicos o tecnológicos[260]. Durante el siglo XVIII se amplía el radio de acción del arte gracias a la emergencia de una nueva clase pudiente: la burguesía; y gracias a un nuevo grupo de usuarios del arte: el público[261]. Hubo un momento, pues, en el que el acceso al arte constituía una diferencia más entre las clases con recursos económicos y las que no disponían de ellos, mientras que a partir del XVIII con el acceso libre a algunas de las colecciones –y el hecho de no identificar la posesión con su disfrute- el conocimiento del arte pasó a constituir una distinción social ente la gente "cultivada" y los "ignorantes o desprovistos de educación"[262].

El siglo XIX ampliaría el camino recorrido en esta primera «democratización» del arte convirtiendo las exposiciones en los lugares en los que los primeros «aficionados» –en un sentido contemporáneo- enjuiciarían las obras en virtud de sus personales puntos de vista, poniéndose de relieve el marcado subjetivismo del nuevo modelo de arte en sus nuevos soportes de comunicación: las críticas y las reseñas artísticas[263]. Se extendieron los jurados, algunos de ellos formados por el propio público, que premiaban económicamente a los mejores a su juicio en determinados certámenes, y de esta manera se fue extendiendo otra de las vías de promoción profesionales características de nuestros días: los concursos[264].

Al inevitable subjetivismo derivado de la pérdida de utilidad del arte expuesto y vendido en las exposiciones –al perder cualquier criterio objetivo derivado de la adecuación a una función concreta a desempeñar- se suman las reacciones a los principios de la Ilustración representadas por el movimiento romántico. Este

[260] Véase el apartado 1.1.2. de esta tesis doctoral y la referencia VON SCHLOSSER, Julius. *Op. Cit.* Págs. 222 y 223.

[261] Público que se deriva, como hemos visto, de la apertura de salones en los que se puede acceder a las imágenes pictóricas con independencia del poder adquisitivo. HAUSER, Arnold. *Op. Cit.* Pág. 128.

[262] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 269.

[263] Véase el primer capítulo de GUASCH, Anna María (coord.): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

[264] Encontramos un ejemplo del poder de la "soberanía popular" del público respecto a la valoración de un jurado en España en 1860, en el artículo de Jesús Gutiérrez Burón "Exposiciones y público en el siglo XIX en España": «Tras negar por dos veces el Jurado el premio de honor a Gisbert por *La muerte de Los Comuneros* […] la opinión pública reaccionó unánimemente contra el fallo oficial, tributándole al pintor un clamoroso homenaje público como culminación de una campaña de desagravio dirigida por *La América.* Campaña que llega hasta el propio Congreso de los Diputados que, tras una encendida intervención de Salustiano de Olózaga, acuerda la adquisición del cuadro por 80.000 reales, triplicando el precio que se pagaba por las primeras medallas». GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. "Exposiciones y público en el siglo XIX en España" en *Documentación social (Arte y Sociedad)* nº 107. 1997. Pág. 92.

movimiento, desde una perspectiva general, se presenta casi como una antítesis tanto a la propia Ilustración como al movimiento neoclásico del que es contemporáneo:

> Mediante el par clásico y romántico la historia del arte se colocaba en el centro mismo de la teoría estética, comprender el arte significaba sobre todo comprender la historia, o sea, la evolución y la diversidad radical de las formas asumidas por él[265].

Frente a la universalidad de la razón enciclopédica, el Romanticismo se muestra nacionalista y autóctono, con distintas aproximaciones a estas ideas dentro del mismo país –siendo Reino Unido, Francia y Alemania los precursores del movimiento-[266]. El Romanticismo sitúa al sentimiento y a las pasiones por encima de las reglas y cánones clásicos, a la creatividad por encima de la imitación, a la conciencia del «Yo interior» la sitúa sobre el resto de la sociedad, reduciéndose todo ello a la voluntad de libertad del individuo y a la rebelión contra los valores tradicionalmente adscritos al antiguo régimen[267].

En este contexto se inicia el ensalzamiento de la figura del artista, al considerarse éste el responsable de encontrar y transmitir las nuevas "verdades" accesibles sólo a él con las que explicar aquellas cuestiones que escapaban a la razón científica[268]. A la nueva noción de estética basada en un ideal de belleza percibida desinteresadamente, y los conceptos de lo *sublime* y lo *pintoresco* que se habían añadido durante el XVIII como propios de la esfera del arte[269], se fueron incorporando al repertorio de lo artístico nociones como "lo grotesco, lo extraño, lo real o lo verdadero"[270].

Esta ampliación de las experiencias susceptibles de ser representadas en el arte se basa también en la consideración de que el artista es una persona con una sensibilidad

[265] D'ANGELO, Paolo. *La estética del Romanticismo.* Ed. Visor. Madrid, 1999. Págs. 46-7.
[266] «Los distintos movimientos románticos se desarrollan en cada uno de los países en épocas muy distintas y de maneras muy diferentes» D'ANGELO, Paolo. *Op. Cit.* Pág. 17.
[267] HONOUR, Hugh. *Op. Cit.* Pág. 17.
[268] Los versos del poeta británico John Keats "La belleza es verdad, y la verdad belleza- Todo eso y nada más habéis de saber en la tierra." son una muestra del sentir característico del Romanticismo de la primera mitad del siglo XIX. Extraído de "Oda a una urna griega", KEATS, John. *Poemas escogidos.* Cátedra, Madrid, 2005. Págs. 124-125.
[269] ARGAN, Giulio Carlo. *El arte* moderno. Ed. Akal. Madrid, 1998. Pág. 9
[270] SHINER. Larry. *Op. Cit.* Pág. 301.

superior a la del resto de sus contemporáneos, idea que ha llegado hasta nuestros días, y que desplaza la importancia desde el objeto artístico a la figura del artista en sí[271].

En palabras de Hugh Honour: "fue en ese momento en cuando por vez primera se difundió la idea rabiosamente romántica de que el artista proyectaba su particular cosmovisión filosófica, religiosa y política"[272]. La herencia de esta nueva concepción del arte y el artista se mantiene en la actualidad, aunque es evidente el cambio de contexto en el que tiene lugar la producción y comercialización del arte en nuestro tiempo. Es en este sentido en el que podemos hablar de que del Romanticismo se deriva gran parte de la manera de entender la práctica pictórica en la actualidad:

> Las ideas románticas acerca de la creatividad artística, la originalidad, la individualidad, la autenticidad y la integridad, así como su manera de entender la significación y la finalidad de las obras de arte y de la función del artista, siguen dominando la estética de nuestros días[273].

Este hecho provoca que algunos opositores a las nuevas ideas detecten en esta nueva concepción del arte el riesgo de caer en un círculo vicioso basado en la sobre-dimensión de la figura del artista:

> El tirano del día es la palabra Artista… En los viejos tiempos uno decía de los buenos artistas que tenían creencias… Pero ahora el Arte en sí mismo es una creencia. El verdadero artista es el predicador de esta religión eterna[274].

La libertad y la sensibilidad del artista, y el desvío del interés desde sus realizaciones hacia su persona se manifestaron en los nuevos patrones de comportamiento adquiridos por un determinado número de ellos, dando lugar a la aparición de dos de los estereotipos más característicos del siglo XIX y que han conservado un lugar

---

[271] ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín "Imagen y representación del artista romántico" en la revista *Romanticismo*, nº 8. 2002. Pág. 29. Recordemos que el origen de este desplazamiento se puede rastrear en el Renacimiento italiano, con los ejemplos expuestos en el apartado 1.1.2 de esta tesis doctoral.

[272] HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Ed. Alianza. Madrid, 2002. Pág. 225.

[273] *Ibíd.* Pág. 332.

[274] Testimonio de un crítico de 1834 citado en BÉNICHOU, Paul. *Le sacré de l'ecvrain*. Ed. José Corti. París, 1973. Pág. 422. Encontramos otra crítica en los mismos términos en el testimonio de Ramón Mesonero Romanos, de 1844, cuando afirma que «antes había escultores, pintores, escritores, […] ahora sólo hay artistas». MESONERO ROMANOS, Ramón. *Escenas y tipos matritenses*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993. Pág. 495. Citado en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín *Op. Cit.* Pág. 28.

señalado en el imaginario popular de la actualidad: el bohemio y el *dandy*, siendo en ocasiones imitadas sus respectivas posturas hoy en día:

> Los románticos, pues, asentaron un nuevo tipo de artista que venía dando señales de aparición desde finales del siglo XVIII, que con pocas variaciones va a perdurar hasta nuestros días, y que se valió del aspecto exterior y de ciertas actitudes para dar una respuesta a la sociedad, para señalarse frente a ella pero también como miembro de un selecto grupo de elegidos[275].

Esta libertad ambicionada y proclamada por el artista contrasta con su evidente dependencia del mercado del arte, de sus intermediarios y del público y clientes, sin cuyo apoyo se vería comprometida su propia supervivencia económica:

> La libertad adquirida hizo difíciles las relaciones entre los creadores y los posibles compradores, y se convirtió en necesaria la presencia de intermediarios entre unos y otros que posibilitasen la circulación de la mercancía. […] La relación artista-intermediario no resultó ser un idilio, antes bien, el artista quedó preso en las voluntades del *marchand*, que si bien lo protegía e incluso lo mantenía económicamente no lo hacía por afán altruista o de mecenazgo cultural[276].

A este hecho se suma el aumento del número de aspirantes a artistas respecto al pasado, muchos de ellos atraídos por los encantos de la nueva profesión, que empiezan a saturar un mercado que no puede abarcarlos a todos[277].

La paradoja entre las pretensiones de autonomía de los artistas y su capacidad para expresar su sensibilidad innata, y su recurrente necesidad del apoyo económico de los miembros de la sociedad a los que se oponen –tradicionalmente la aristocracia y la burguesía- provocan el resto de estereotipos propios del modelo de artista romántico, que tendía "a asociar el rechazo y el sufrimiento artísticos con el «destino del genio»"[278]

---

[275] ÁLVAREZ BARRIENTOS. *Op. Cit.* Pág. 31. «Uno y otro encarnan la protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa, acomodada a unas leyes establecidas que regulan unas existencias grises y mediocres». LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de* Baudelaire. Ed. Akal. Madrid, 1999. Pág. 51.

[276] SUREDA, Joan, GUASCH, Ana María. *La trama de lo moderno*. Ed. Akal. Madrid, 1983. Pág. 23.

[277] ZAVALA, Iris M. JURETSCKE, Hans. *La época del romanticismo (1808-1874)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1989. Pág. 273.

[278] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 279.

ya que la mayor parte de la sociedad permanecía, en líneas generales, inmune a los "altos vuelos del arte":

> El rito de quejarse, vigente aún hoy, de que los artistas son inmerecidamente ignorados o incomprendidos era una reacción tanto al crónico exceso de oferta como al supuesto convencionalismo de la clase media[279].

Este aumento del número de profesionales de la pintura desde principios del siglo XIX llevaba consigo el incremento de la importancia de los grabados de reproducción[280]. Para los potenciales compradores, las estampas desempeñaban un papel similar al de la crítica: "era al mismo tiempo garantía de reputación y objeto de promoción"[281]. Por una parte, que los cuadros de un pintor fueran reproducidos constituía una señal indicativa de que se había alcanzado cierta posición en el mercado artístico, y a la vez, mediante las estampas, los pintores intentaban promocionar y divulgar sus aptitudes para intentar adquirir la posición de privilegio que les permitiera la reproducción de un número aún mayor de sus imágenes. De hecho, se daba la circunstancia de que algunos pintores, incluso los mejor valorados, ganaban más dinero con la reproducción de sus obras que con las ventas de los cuadros, como el propio Ingres, que obtuvo mayor beneficio mediante la comercialización de las litografías de su odalisca que de la venta del original[283] [Fig. 10].

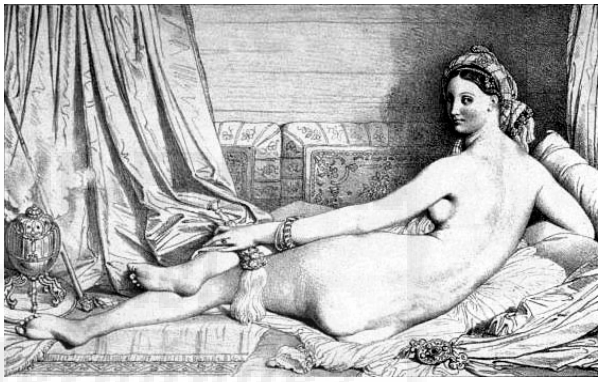


Fig. 10. –Odalisca (1825). Litografía realizada a partir del óleo sobre lienzo de Jean Auguste Dominique Ingres[282].

Derivado del éxito de la reproducción de imágenes pictóricas, se llegó incluso a la siguiente situación:

[279] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 276.
[280] CARRETE PARRONDO, Juan. *Op. Cit.* Pág. 9.
[281] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 108.
[282] Hemos conservado la orientación de la estampa, que al estar trabajada directamente sobre el soporte, se ha estampado de manera inversa horizontalmente a la "gran odalisca" original de Ingres. Nos llama la atención el hecho de que algunos de los elementos se han representado en la litografía con ciertas licencias por parte del reproductor: como las joyas, la pipa, etc.
[283] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 108.

> Algunos marchantes compraban un cuadro para hacerlo grabar y vender las reproducciones, lo que dio lugar a todas las polémicas imaginables entre los conceptos de derechos de propietario y derechos de autor[284].

Respecto a la visión fragmentaria que debido a sus limitaciones técnicas impone el grabado, y al desproporcionado ensalzamiento que recibieron determinadas imágenes respecto a otras no tan promocionadas mediante la imagen múltiple, podemos citar un testimonio atribuido a Ingres:

> Hay gente que va al Louvre, pasa sin detenerse delante de un sinfín de cuadros interesantes, se planta delante de uno de los que el grabado ha popularizado y sale satisfecha diciendo: ¡Conozco bien el museo![285].

De la afirmación anterior podemos deducir que, de la misma manera que Ingres se queja del desinterés de una persona hacia los cuadros no popularizados por el grabado, el pintor podría encontrar consuelo en el hecho de que ese mismo individuo, como mínimo, siente interés hacia las imágenes que ha conocido gracias a su reproducción[286].

Es evidente, pues, que la reproducción de la imagen pictórica constituía un pilar básico tanto desde el punto de vista comercial como desde la relación de los autores originales con el público. Sobre la repercusión de la reproducción de los cuadros en la percepción de los originales tendremos ocasión de hablar más adelante en relación a las reproducciones fotográficas, pero este testimonio de Ingres nos permite comparar cómo la democratización del arte derivada de la imagen múltiple, y el hecho de que más personas tuvieran acceso a las colecciones anteriormente privadas, contrastaba con el componente aristocrático y elitista que aún se conserva del anterior modelo artístico[287].

Esta noción de interpretación reintroducida en el grabado se unía a la reproducción a precio económico mediante el aguafuerte de las obras pictóricas, como medio

---

[284] *Ibíd*. Para conocer la legislación actual entre los derechos del propietario y del autor puede consultarse RIBERA BLANES, Begoña. *El derecho de reproducción en la propiedad intelectual*. Ed. Dykinson. Madrid, 2002. Pág. 212 y ss.

[285] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 108.

[286] Volveremos a esta paradoja sobre las consecuencias de la democratización del arte derivada del medio múltiple a propósito de la tecnología digital en el apartado 2.2.2. de esta tesis doctoral.

[287] Este componente elitista del arte lo hemos detectado en el análisis realizado en la primera parte de esta tesis doctoral, y aún se hará más evidente con la aparición de la fotografía, como veremos a continuación.

de divulgación del trabajo de los pintores[288]. Las posibilidades de divulgación del grabado de reproducción resulta lo suficientemente atractivo entonces como para tentar a pintores a quienes el grabado "no atrae excesivamente"[289]. Es decir, que por encima de condicionamientos estilísticos, algunos pintores se aproximaron a la técnica múltiple por sus incuestionables beneficios desde la perspectiva estrictamente de promoción económica.

Un último estadio en el que la estampa se aleja de su valor reproductivo y múltiple, y en el que ésta se funde con los principios de la nueva producción artística lo constituirían las "pruebas únicas" realizadas por artistas como James Whistler o Edgar Degas, quienes "por el esmero con que se ejecuta cada una de ellas en particular, por la variedad de papeles y tintas empleados y por la práctica de los realces, han transformado la técnica de la impresión en una muy sofisticada manera de dibujar"[290]. Cuando en el periodo 1879-1880 la crisis económica dificultó a los artistas la comercialización de sus cuadros pintados, los pintores impresionistas Edgar Degas y Camille Pissarro se valieron de las posibilidades del medio múltiple para la realización de imágenes únicas no seriadas, que pudieran introducirse casi como obra original en el nuevo mercado artístico, como los monotipos del primero[291] o los distintos estadios realizados a partir de la misma matriz que exponía simultáneamente el segundo[292].

Estos nuevos modos de proceder con las herramientas de los medios múltiples tuvieron una repercusión directa en el establecimiento de la concepción del «arte» y del «mercado de arte», al utilizarse para distinguir entre obra "única" y obra "seriada":

> La diferenciación de las pruebas, la firma manuscrita y la numeración no eran otra cosa que una nueva práctica de la estampa asimilada al dibujo y a la pintura. Pero pronto tales marcas de originalidad se utilizarían mercantilmente en estampas de tirada uniforme, para indicarle al público recién recuperado que se trataba de una obra de arte y no de un objeto de serie[293].

[288] CARRETE PARRONDO, Juan. *Op. Cit.* Pág. 8.
[289] Melot cita en particular al pintor impresionista Eduard Manet. MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 110.
[290] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 113.
[291] Una recopilación de éstos puede localizarse en el catálogo realizado por Eugenia Parry y titulado *Degas Monotypes: essay, catalogue and checklist* [Monotipos de Degas: ensayo, catálogo y lista de inventario] editado por el *Fogg Art Museum*en 1968, del que sólo hemos podido consultar una reproducción digital. Último acceso: marzo de 2013.
[292] SHAPIRO, Barbara Stern. *Camille Pissarro: The Impressionist Printmaker*. Ed. Museo de Bellas Artes de Boston, 1973.
[293] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 114.

A partir de entonces, y hasta nuestros días, no son pocos los pintores que complementariamente a su producción pictórica acudieron al grabado como medio de divulgación y de comercialización de su propio trabajo. En ocasiones atraídos por la inmediatez y bajo precio del medio múltiple –podríamos citar las xilografías de los expresionistas alemanes[294]-, en ocasiones por el componente intrínsecamente mecánico de la reproducción –futurismo o constructivismo- o incluso en aquellos casos en los que, a priori, el medio múltiple era difícilmente compatible con las premisas de la producción pictórica de algunos autores –como en los casos del expresionismo abstracto o del informalismo europeo-[295].

Por otra parte, la importancia de la Revolución Industrial desde la perspectiva de nuestro análisis se fundamenta a su vez en tres aspectos esenciales: las consecuencias sociales derivadas del nuevo orden establecido por el nuevo modelo económico, que colaboran por contraste en la redefinición de la figura del artista[296]; la aparición de la fotografía, que llevará hasta las últimas consecuencias la separación entre arte y artesanías, o con mayor precisión, la diferencia entre artes manuales y mecánicas[297]; y la consolidación de una actividad profesional independiente, el diseño gráfico, cuya autonomía profesional y académica también puede localizarse en este periodo[298].

Como es bien sabido, la Revolución Industrial propició tanto el aumento de la población gracias al progreso en la medicina y en las medidas de higiene, como su migración del campo a las ciudades, al hacerse cada vez más prescindible la mano de obra en el campo –debido a la nueva maquinaria agrícola- y aparecer un nuevo perfil profesional: el proletario que vende su fuerza de trabajo a cambio de un salario[299]. También aparece la banca moderna, y con ella una nueva clase emergente de patronos y coleccionistas burgueses que se suman a la aristocracia como grandes clientes para el

[294] «No se puede entender la estructura de la imagen pictórica o plástica de los expresionistas alemanes si no se busca su raíz en los grabados de madera». ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.* Pág. 339.
[295] FIELD, Richard S. "Tendencias actuales" en MELOT, Michel (*et al.*) *Op. Cit.*
[296] «Con la Revolución Industrial, que liquida el sistema trabajador-artesano, el aislamiento del artista en la sociedad se hace más radical. El artista, condenado socialmente a ser casi un parásito, no tiene más salida que hacer de su necesidad de expresarse un fin en sí mismo y cierra, de esta manera, un círculo vicioso: el arte se convierte en arte para el arte, en arte por el arte y para el artista». RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo: esplendor y agonía.* Ed. por la UNAM. México, 2006. Pág. 36.
[297] SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía.* Ed. Cátedra. Madrid, 1999. Pág 332.
[298] MOLES, Abraham; COSTA, Joan. *Publicidad y diseño*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1999. Pág. 15 y ss.
[299] HOBSBAWM, Eric J. *En torno a los orígenes de la Revolución Industrial.* Ed. Siglo XXI. Madrid, 1974. Pág. 15.

arte[300], al hacerse evidentes las posibilidades y ventajas como inversión del arte de manera similar a la que ya se había iniciado en los Países Bajos en el siglo XVII[301].

Podemos describir cómo reaccionaron los artistas a estos acontecimientos desde una doble perspectiva: por una parte se incorporaron nuevos temas susceptibles de ser representados: las estaciones y el ferrocarril, la ciudad y sus nuevos habitantes, los elementos exóticos descubiertos por la expansión del colonialismo, todo ello relacionado también con la nueva posición del artista más interesado en su tiempo que en los temas y periodos clásicos pues se entiende la idea de que "el artista debe expresar las creencias, esperanzas y temores de su época"[302].

Por otra, en reacción al utilitarismo de la nueva sociedad y a las injusticias manifestadas por el capitalismo, la elevación de la vocación artística y de la esfera del arte en sí misma se convirtió en una forma de protesta, en la que frente a la falsedad y el interés particulares de las nuevas actividades económicas se oponía la supuesta verdad y pureza del arte en sí mismo, dando lugar a los nuevos movimientos artísticos anteriores a las conocidas como "vanguardias históricas" –como el Realismo y el Simbolismo[303]- al desprecio a los temas y motivos clásicos de las Academias de arte, y al rechazo que acabaría siendo casi tácito entre la actividad artística y la burguesía, de la que, sin embargo, los artistas seguían dependiendo económicamente[304].

La Revolución Industrial añadió nuevas necesidades publicitarias y comerciales, lo que derivó en nuevas necesidades icónicas[305], y desde la perspectiva de las tecnologías de reproducción de imágenes la aparición de la litografía primero, la fotografía y la especialización profesional de la serigrafía después, redujeron la distancia entre las características gráficas de las imágenes pictóricas y las limitaciones de las imágenes reproducibles. La litografía, por ejemplo, permite al litógrafo grabar directamente sobre la superficie a reproducir, reduciendo el tiempo del proceso de creación del original a multiplicar, y asimilando el uso de las técnicas grasas –las propias de la pintura o el dibujo directos- en el ámbito de la reproducción, obviando

[300] CUESTA ÁVILA, Rafael. *Tiempos modernos: mitos y manías de la modernidad.* Pág. 45. ECU. Alicante, 2003. Pág. 45.
[301] Véase el apartado 1.1.3. de esta tesis doctoral.
[302] HONOUR, Hugh. *Op. Cit.* Pág. 17.
[303] ARGAN, G. C. *Op. Cit.* Pág. 76 y ss.
[304] «Los artistas se convierten en intelectuales en estado de perenne tensión con la propia clase dirigente de la que forman parte como disidentes. El artista bohemio es un burgués que rechaza la burguesía». ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.* Pág. 8.
[305] MOLES, Abraham; COSTA, Joan. *Op. Cit.* Pág. 15 y ss.

algunas de las limitaciones anteriores[306]. Las matrices en piedra sobre las que se trabajaba permitían a su vez aumentar el tamaño de los soportes de impresión susceptibles de ser impresos con esta técnica, ampliando el campo de acción de las imágenes múltiples al de imágenes más grandes, y al mismo tiempo, más baratas, como los carteles publicitarios propios de la segunda mitad del XIX en adelante[307]. En este sentido, la litografía permitió también la utilización del color de manera simplificada respecto a los métodos anteriores, por lo que la distancia que separaba a las imágenes múltiples de las pictóricas se redujo de manera significativa por primera vez en la historia[308].

Por su parte, la invención de la fotografía por Niépce en 1824[309] y el hecho de que esta herramienta permitiera realizar registros visuales en relativamente poco tiempo y con una calidad progresivamente mayor repercutiría en que determinadas funciones tradicionales de la pintura –los retratos y otras imágenes de tipo institucional- fueran asumidas por el nuevo medio, de forma que:

> Al encargarse la fotografía del papel documental de reproducción gráfica, posiblemente abrió a la pintura un campo hasta entonces insospechado, potenciando cualquier expresión gráfica, alejada cada vez más del cometido de reproducción o de representación de la realidad[310].

Al perder la pintura parte del monopolio de las representaciones verosímiles, las opciones de los integrantes de esta actividad se dividieron entre los que vieron en esta herramienta una amenaza contra su estatus – "¡Hoy la pintura ha muerto!" afirmó el pintor Paul Delaroche al ver en 1839 una exposición de fotografías[311]- y los que, o bien se dedicaron exclusivamente al nuevo medio, o bien asumieron las particularidades de la nueva herramienta y la utilizaron en mayor o menor medida como asistente para la realización de sus obras pictóricas:

---

[306] «La litografía permitió a los artistas imprimir grandes zonas de color, y les dio libertad para dibujar sus propias letras, que previamente se habían limitado a una gama restringida de tipos prefabricados». HOLLIS, Richard. *El diseño gráfico.* Ediciones Destino. Barcelona, 2000. Pág. 17

[307] DERRY, T.K. (*et al*) *Historia de la tecnología*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1989. Pág. 422.

[308] Para obtener más información sobre las técnicas contemporáneas del grabado hemos acudido a DAWSON, John A. *Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales.* Ed. Blume. Madrid, 1982. Para la historia de la fotografía acudimos a la citada obra de Marie-Loup Sougez.

[309] FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili. Ed. Barcelona, 1976. Pág. 26.

[310] SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 346

[311] *Ibíd*. Pág. 344.

> Lo mismo que Da Vinci, Durero o Canaletto recurrían a la cámara oscura para facilitarse la tarea, desde los principios de la fotografía no son pocos los artistas que han recurrido a ellas para elaborar sus obras[312].

Otra de las consecuencias de la aparición de la fotografía, si no la más importante desde nuestra perspectiva, la constituye el hecho de que la pintura, al hacerse innecesaria para el registro de la información visual en algunos de los contextos en los que era requerida hasta entonces, y teniendo en cuenta los postulados de auto-expresión del artista romántico, iniciara la indagación de sus propias capacidades expresivas en tanto que medio plástico[313], e intentara explotar las posibilidades propias del color como elemento distintivo respecto a la primigenia fotografía en blanco y negro, investigaciones que germinarían con la aparición de los movimientos artísticos de finales de siglo conocidos como «Impresionismo» y «Divisionismo»[314].

La aparición de la fotografía provocó inmediatamente el enfrentamiento entre dos posiciones opuestas en del seno de los pintores y grabadores, situadas o bien a favor o en contra tanto de la utilización de esta herramienta en la composición y generación de cuadros y grabados, como de concederles a los nuevos fotógrafos la consideración de compañeros de profesión[315]. Como nuestro interés se centra en la reproducción de las imágenes pictóricas, vamos a detenernos en aquellas cuestiones de las que se pueda extraer el origen de algunos prejuicios con los que aún hoy en día se asocia a la reproductibilidad de las imágenes pictóricas, y que se han mantenido con mayor o menor incidencia después de la aparición de los medios digitales.

---

[312] SOUGEZ, Marie Loup. *Op. Cit.* Pág. 351. Para profundizar sobre la utilización de las herramientas auxiliares en la pintura y el dibujo ver: HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto* Ed. Destino. Barcelona, 2001; ALLEY, Reuben E. *The Camera Obscura in Science and Art.* Ed. The Physics Teacher. Boone, 1980; GÓMEZ MOLINA, Juan José, (coord.). *Máquinas y herramientas de dibujo.* Ed. Cátedra. Madrid, 2002; HAMMOND, John H., *The Camera Obscura: a Chronicle*. Ed. Adam Hilger Ltd. Bristol, 1981. KEMP, Martin. *La ciencia del arte.* Ed. Akal. Madrid, 2000. Para las relaciones entre pintura y fotografía, véase SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1994.

[313] «La fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas […] ha permitido a la pintura occidental librarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética» BAZIN, André. "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp. Madrid, 1990. Pág. 30.

[314] Ambos considerados como los «primeros movimientos que basan la pintura en las leyes científicas de la visión» ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Ed. Akal. Madrid, 1991. Pág. 69.

[315] «A pesar de la constante reivindicación de que las fotografías pudieran ser obras de arte, todavía eran consideradas, en general, como pertenecientes a una categoría distinta y claramente inferior, que carecía de la cualidad única de hecho a mano y del prestigio artístico de una pintura». FLEMING, John; HONOUR, Hugh. *Op. Cit.* Pág. 826. Véanse también las páginas 671-674 de esta misma referencia.

Respecto a la utilización de la fotografía como asistente en la elaboración de sus obras pictóricas, determinados grupos de artistas continuaron la tradición de utilizar herramientas auxiliares para facilitar su tarea, de igual forma que pintores como Leonardo Da Vinci, Durero, Canaletto o Vermeer parece ser que recurrían a la cámara oscura y a otros dispositivos con los que agilizar su trabajo[316]. Encontramos reseñable que, a pesar de que artistas del reconocimiento actual como Ingres o Puvis de Chavannes rechazaran en un manifiesto colectivo de 1862 los derechos de los fotógrafos[317], el primero utilizara paradójicamente un daguerrotipo para la realización de su *Retrato de la Condesa de Haussonville* –además de en otros trabajos pictóricos, como la *Odalisca* que podemos ver en la página siguiente [Fig. 12]-. Según sus palabras, recurrió a la fotografía como mero sistema de apunte y "ello no implica reconocerle un carácter artístico"[318]. El propio Ingres utilizaba, según el estudio de David Hockney titulado *El conocimiento secreto*, una herramienta conocida como "cámara lúcida" para sus apuntes del natural, por lo que podemos suponer que la oposición a la fotografía de este artista se basa en el carácter mecánico de ésta, no en el hecho de utilizar herramientas que facilitaran su labor[319].

Eugène Delacroix, como ejemplo de la posición contraria, apoyó a la fotografía cuando se fundó la *Societé Héliographique* y no se sumó al manifiesto en contra de ésta. Recurrió a la fotografía en varias de sus obras, y criticó a "a esos artistas que en lugar de tomar el daguerrotipo como un consejo, como una especie de diccionario, hacen de él el cuadro mismo […] su trabajo no es, pues, más que la copia, necesariamente fría, de esa copia imperfecta en otros aspectos"[320]. En este testimonio encontramos la dualidad que destacaremos en la segunda parte de esta tesis doctoral: que la producción o reproducción mecánica por sí misma son insuficientes, y que no puede constituir la obra –o una reproducción de la misma- sin la mediación del criterio activo del pintor.

En la página siguiente tenemos un ejemplo de cómo tratan Ingres y Delacroix un tema similar, un desnudo femenino, con la ayuda de la técnica fotográfica.

[316] Véase nota 312 en la página 92 de esta tesis doctoral.
[317] FLEMING, John; HONOUR, Hugh. *Op. Cit.* Pág. 694.
[318] HERRERA NAVARRO, Javier. *Fotografía y pintura en el siglo XIX*. Revista Goya 131, 1976. Pág. 351.
[319] HOCKNEY, David. *Op. Cit.*
[320] HERRERA NAVARRO, Javier. *Op. Cit.* Pág. 351. Otros artistas conocidos que se valieron de la fotografía fueron los franceses Gustave Courbet, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Edouard Manet, Henri de Toulouse-Lautrec, y Edgar Degas.

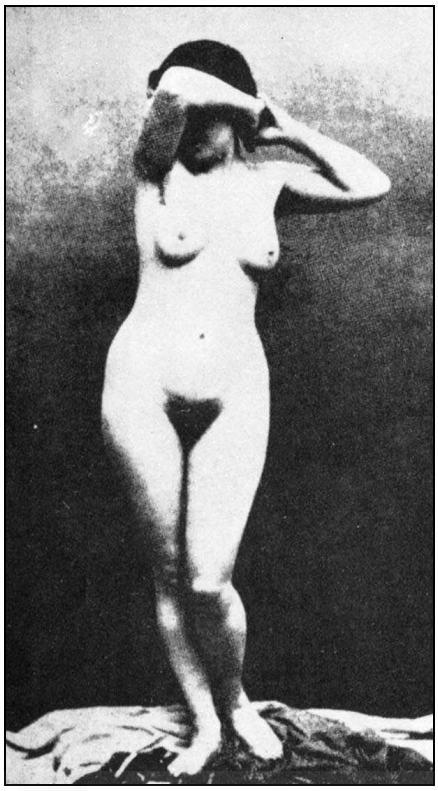


Fig. 11.– Nadar. *Estudio femenino (Christine Roux)* (c. 1856). Fotografía.

Fig. 12. – Ingres. *La fuente.* (1856). Óleo sobre lienzo realizado a partir de la fotografía anterior.

Fig. 13. – Eugene Durieu. *Estudio de figura femenina* (c. 1857). Fotografía.

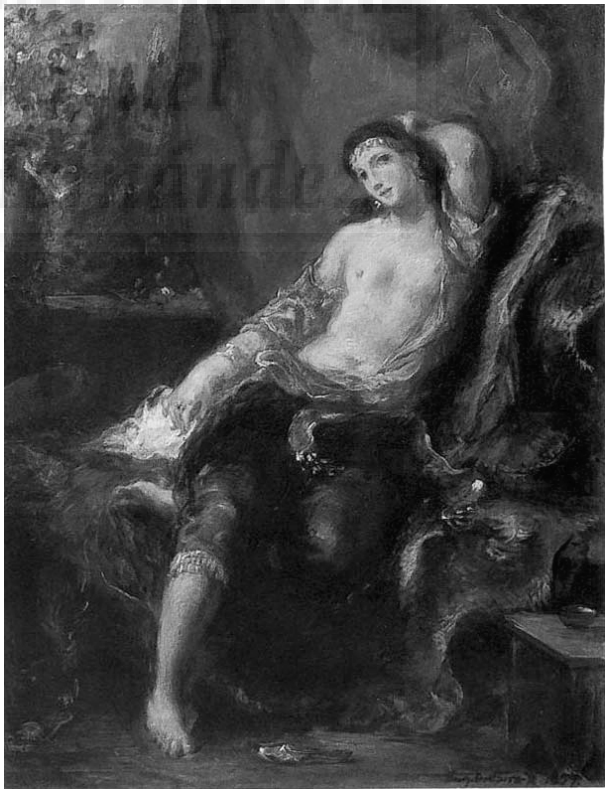


Fig. 14. – Eugène Delacroix. *Odalisca.* (1857). Óleo sobre lienzo realizado a partir de la fotografía anterior.

No podemos dejar de evidenciar cómo ambos pintores, representantes para la historia del arte de dos modelos contrapuestos –Ingres, neoclásico, primacía del dibujo sobre el color- y Delacroix –romántico, primacía del color sobre el dibujo[321]- se sirven de la fotografía como herramienta auxiliar en su trabajo. Mientras el primero había renegado pública-mente de ella, se conoce el hecho de que enviaba a sus modelos al estudio del fotógrafo Nadar[322], y se sirvió de ejemplos como el que presentamos para su obra *La fuente* de 1856 [Fig. 12]. Por su parte, Delacroix hace una interpretación más libre de su referente fotográfico –préstese atención a la posición del codo y de la rodilla de la modelo, por ejemplo- en su *Odalisca* de 1857.

Parte de los pintores se opusieron a la incorporación de la fotografía al repertorio de herramientas para la producción de imágenes, por dos motivos principales. El primero de ellos lo constituye la amenaza que para éstos supuso la nueva técnica, al asumir la nueva técnica la labor de representar verazmente el mundo visible, que hasta entonces era patrimonio de la pintura[323]. El segundo se relaciona con en el espíritu romántico que acabamos de describir, y con la Revolución Industrial y la deshuma-nización que representa ésta para la personalidad romántica. Podemos personalizar el rechazo a la fotografía en la queja que Charles Baudelaire expresa en su *El salón de 1859* en el que, como en testimonios anteriores, se puede detectar cierto componente de carácter aristocrático:

> Credo actual de la gente del mundo […] Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza. […] Un Dios vengador cumplió el deseo de la multitud. Daguerre fue su Mesías[324].

[321] Son muy numerosos los ejemplos de contraposición entre ambas figuras. Xavier Barral i Altet llega a decir que el primero –Ingres_ representa «la estabilidad y el poder burgués» y el segundo –Delacroix- «la imaginación y la libertad». BARRAL i ALTET, Xavier. *Historia del arte.* Ed. Cruz. 1993. Pág. 57. Hugh Honour y John Fleming también hacen alusión a que Ingres y otros que trabajaban la pintura de "manera lineal" eran los que se oponían a la posibilidad de que la fotografía fuera un arte. FLEMING, John; HONOUR, Hugh. *Op. Cit.* Pág. 694.

[322] GERNSHEIM, Helmut. *Creative photography: aesthetic trends, 1839-1960*. [Fotografía creativa: tendencias estéticas]. Ed. Courier Dover Publications, 1962. Pág. 101.

[323] Sin embargo, hoy en día también se considera a la fotografía como una representación mediada de la realidad, como lo era y sigue siendo la pintura: «Nuestra percepción espontánea es que, confiada a la objetividad de la impresión sobre la superficie sensible, la fotografía da una "imagen fiel" de la realidad. Sin embargo, un análisis un poco más atento muestra que, al contrario, la fotografía capta y representa el mundo a través de los esquemas estéticos y culturales de su tiempo». BERTHO LAVENIR, Catherine; BARBIER, Frédéric (*et al.*) *Historia de los medios: de Diderot a Internet*. Ed. Colihue SRL. Buenos Aires, 1999. Pág. 207.

[324] Citado en SOUGEZ. Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 344.

Analicemos un testimonio muy elaborado en contra de la fotografía con el objetivo de contrastar cuáles de estas argumentaciones pueden continuar aún vigentes en la actualidad. Se trata de la opinión de la crítica e historiadora Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893), quien, a pesar de considerar la fotografía como una innegable herramienta con la que obtener reproducciones muy logradas de la realidad, y liberar a la pintura de la "esclavitud de la imitación", era de la opinión de que estos hechos no convertían a la fotografía en una de las Bellas Artes[325]. Aduce tres motivos:

El primero de ellos es que el fotógrafo obedece a la máquina, sin la voluntad o libertad intelectual del artista. El segundo –en el que se evidencia el proceso de autonomía del arte respecto a su funcionalidad propia del pasado- consiste en que la fotografía no puede ser arte porque sirve a fines prácticos, mientras que el arte tiene que ser perseguido principalmente por sí mismo[326]. El tercero y más ejemplar para nuestra argumentación: "el artista crea una sola obra, mientras que el fotógrafo hace múltiples impresiones, un signo inequívoco de que la fotografía constituye una comodidad pero no es un arte"[327]. En este testimonio se localiza el germen de la consideración de la imagen múltiple como incapaz de constituirse como arte: no se habla de su origen mecánico, si no de su condición de múltiple, como lo que le impide acceder a este estatus. Este prejuicio no está, ni mucho menos, superado en la actualidad, pero el siguiente comentario delata el origen elitista de estas afirmaciones:

> La fotografía es especialmente adecuada a la época presente, en la que el deseo del Arte reside en una pequeña minoría, mientras que el ansia de lo barato, lo inmediato y de las cosas bien hechas es compartida por la mayoría del público[328].

Los mismos prejuicios por los que se excluía a la fotografía en el conjunto de las Bellas Artes, y por los que en la actualidad aún no se encuentra completamente asimilada en ese contexto, se pueden rastrear en su capacidad para la reproducción de imágenes pictóricas, lo que resulta más llamativo si, como nos recuerda Marie-Loup Sougez en su *Historia de la fotografía*, "el móvil inicial de Niépce fue la reproducción

[325] EASTLAKE, Lady Elizabeth "A review in the London Quarterly Review" (1857) en GOLDBERG, Vicki (Comp.) *Photography in Print.* Ed. Univeristy of New Mexico Press. Albuquerque, 1981. Los testimonios que siguen se han extraído de esta referencia.
[326] Además de a la referencia anterior, consúltese el apartado 1.1.5. de esta tesis doctoral.
[327] EASTLAKE, Lady Elizabeth. *Op. Cit.* Págs. 96-98.
[328] *Ibíd.*

de las obras de arte. Este papel fue asignado a la fotografía desde sus comienzos"[329]. De hecho, se ha demostrado que la primera instantánea realizada –y conservada- por Niépce no era su conocida vista de Le Gras [Fig. 15] sino una reproducción de un grabado impreso mediante la técnica del *heliograbado*[330] [Fig. 16]. En la segunda parte de esta tesis doctoral tendremos ocasión de describir con más detalles las particularidades de esta tecnología.

Hemos expuesto con anterioridad los principales argumentos esgrimidos en contra de la consideración de la fotografía como técnica artística a través del testimonio de Lady Elizabeth Eastlake. En relación a los prejuicios asociados a la reproductibilidad fotográfica de los cuadros, contamos con un testimonio de Michele Arcangiolo Miglarini, director de los museos florentinos quien en 1860 defiende su negativa a fotografiar las obras de arte a su custodia por "numerosas y justas razones":

> La primera, porque, conociendo el éxito relativo y el incierto resultado de la fotografía, las obras de los Maestros sufrirían si se viesen en el comercio público, apareciendo desfiguradas y alteradas, y por no proteger directamente ni cooperar en la divulgación de tales mediocridades artísticas. Puesto que el genio no se asocia con mecanismo alguno, la mecánica en materia de Bellas Artes es la muerte del Genio. ¡Bastante hizo la litografía para que perezca el arte del grabado en madera! […] ¡Ahora se ataca la más excelsa de las producciones humanas, la Pintura misma se vuelve mecánica! Y la sociedad embriagada por su vana y mediocre instrucción no se da cuenta de que las mejores fotografías hechas del natural están privadas de aquel alma que se halla incluso en las pinturas de tercer orden[331].

Este testimonio, a pesar de que tenemos que relativizarlo conociendo el contexto histórico –técnicamente la fotografía se encontraba aún en sus primeros balbuceos técnicos comparados con la tecnología actual- y el perfil de la persona que lo emitió –el responsable de algunas de las más grandes producciones de la historia de la pintura-, ejemplifica el origen de los prejuicios que reconocemos en relación a la reproducción y producción digital de imágenes pictóricas: imposibilidad de la reproducción *exacta* del original, el desprecio por cualquier herramienta "mecánica" en la producción artística

[329] SOUGEZ. Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 331.
[330] KEMP, Martin. *La ciencia del arte*. Ed. Akal. Madrid, 2000. Pág. 234.
[331] Citado en SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 332

–la "privación del alma", que parece anticipar al "aura" de Walter Benjamin[332], y por último, coincidiendo con el testimonio de Elizabeth Eastlake, y quizás el argumento básico que resume este tipo de posicionamientos: la consideración de que el arte es una actividad elitista y que el conjunto de la sociedad no está educada para la misma[333].

Nos interesa llamar la atención también sobre cómo los avances que la aparición de la fotografía y su expansión en el terreno de la reproducción de imágenes establecerán la última dicotomía que caracterizará al arte en nuestros días: el hecho de que en una sociedad altamente tecnificada se continúe realizando actividades estrictamente manuales otorgará a éstas una consideración –también económica- notablemente superior, que, de la misma manera que ocurre entre la distinción que hemos descrito entre arte y artesanía, tenderá a situar a la opción tecnológica en una posición de inferioridad[334]. Por lo tanto, entre estas tres categorías –arte, artesanías y artes mecánicas- a las dos primeras se les atribuirá un valor superior basado en su carácter manual, mientras que a la fotografía y resto de actividades mecánicas se las menospreciará sistemática-mente al compararse con las primeras. Es posible que este prejuicio, a pesar de algunas iniciativas artísticas contemporáneas, también haya llegado hasta nosotros en el terreno de la pintura[335].

Todo esto dio lugar a que, coincidiendo con en el momento en que la pintura y el resto de las Bellas Artes proclamaban su autonomía respecto a las artes aplicadas, y por lo tanto, su independencia creativa respecto a la obra de encargo, tuviera lugar la mayor combinación tanto de funciones –anteriores o de reciente creación- como de las herramientas gráficas disponibles para resolverlas. Así, personalidades que formaban parte de la nueva esfera y mercado del arte y que realizaban obra pictórica con las nuevas funciones que hemos enunciado –la autoexpresión o la especulación estética- también se valían de los medios múltiples para desempeñar funciones propias del diseño gráfico, como los carteles publicitarios[336].

---

[332] Véase el apartado 1.2 de esta tesis doctoral en el que se describen con mayor detalle los principales postulados de Walter Benjamin.

[333] Un ejemplo más de la distinción que sitúa a las actividades artísticas y al reducido grupo de sus representantes por encima de las actividades mecánicas y la democratización del arte.

[334] «La cultura moderna, burguesa, oponía de manera tajante el mundo de las artes al mundo de la técnica y las máquinas, de tal modo que la cultura se escindió en dos ramas ajenas la una a la otra: por un lado, la científica, cuantificable, "dura"; y, por otro, la estética, cualificadora, "blanda"». FLUSSER, Vilém. *Filosofía del diseño*. Ed. Síntesis. Madrid, 2002. Pág. 25.

[335] Como tendremos ocasión de comprobar en el apartado 1.1.6 de esta tesis doctoral.

[336] Véase CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la publicidad*. Ed. Netbiblio. A Coruña, 2007. Págs. 62 y 69.

De hecho, se suele situar en el siglo XIX el origen de la noción contemporánea de «diseño gráfico», ya que las nuevas necesidades publicitarias reclamadas por la Revolución Industrial y las posibilidades que los primeros medios de comunicación de masas ofrecían para resolverlas, permitieron la emergencia de un nuevo grupo profesional: el diseñador gráfico[337]. Joan Costa propone como dato objetivo para situar el origen del diseño gráfico en este periodo la impartición de los primeros cursos sobre esta materia que se han documentado[338].

Desde nuestra perspectiva, y teniendo en cuenta los antecedentes que hemos citado en los primeros apartados de esta tesis doctoral, este periodo destaca en la trayectoria del diseño gráfico por la especialización y profesionalización de las distintas necesidades que componen esta disciplina, si bien no se alcanzará el establecimiento de un corpus teórico sólido hasta entrado el siglo XX, como tendremos ocasión de analizar en el próximo apartado.

Estas necesidades no son específicas ni nuevas de este periodo, pero sí constituye novedad el grado de especialización que irá asumiendo cada una de estas tipologías, y, en especial, la separación entre el *diseño* en sí mismo, es decir, la ordenación de los distintos elementos gráficos y tipográficos que componen el mensaje visual, de la *producción* del mensaje y su multiplicación tecnológica, de manera que pudiera transmitirse al mayor número posible de receptores.

Esta disociación entre diseño y producción es lo que separará definitivamente al artista-pintor del diseñador gráfico, que como veremos a continuación, acabará por definir en gran medida la relación de la práctica pictórica contemporánea con las tecnologías de reproducción múltiple de imágenes.

[337] Si bien el origen de esta actividad es sometido a debate por parte de sus propios integrantes como comprobaremos más adelante en el próximo apartado.

[338] Veáse COSTA, Joan. *El nacimiento del diseño gráfico*. Recurso digital en la página web del autor. www.joancosta.com. Último acceso: 1 de abril de 2013.

1.1.6.- *Diseño gráfico y pintura en el siglo XX*

Una vez señaladas las causas de la actual distinción entre las actividades que componen las «Bellas Artes» de las que se pueden incluir en las «artes aplicadas», necesitamos exponer cuál ha sido el desarrollo que se deriva de este proceso en los casos particulares de la pintura y el diseño gráfico durante el siglo XX. Esto nos permitirá evaluar con qué parámetros se desarrollan estas actividades en el momento de la aparición y desarrollo de la tecnología digital, y su grado de permeabilidad a dicha tecnología. Para ello vamos a señalar determinados hitos de la historia de la pintura del siglo XX, desde las vanguardias históricas a la postmodernidad, para llamar la atención sobre aquellas cuestiones que contrasten con los parámetros en los que se ha desarrollado la pintura en épocas anteriores, tal y como acabamos de describir. Por otra parte, hemos considerado conveniente exponer las principales vías de contacto que desde el diseño gráfico se han propuesto hacia el terreno del arte con el objetivo de analizar la reciprocidad de esas relaciones.

Con todo lo expuesto intentaremos concluir en el último apartado de esta primera parte si podemos acudir a ejemplos extraídos del diseño gráfico para ilustrar el paso de la imagen pictórica única a la imagen múltiple, y, adicionalmente, si la tecnología digital puede colaborar a ampliar el repertorio de herramientas y ámbitos de uso de las prácticas artísticas contemporáneas.

Comentábamos en el apartado anterior, a propósito de las manifestaciones artísticas de finales del siglo XIX, que la pintura empezó a explorar sus propias capacidades como medio expresivo una vez fueron asumidas por la fotografía las funciones representativas a las que la pintura se dedicaba con anterioridad. Esta liberación de las tareas de representación de la realidad visual repercutió en la búsqueda de las posibilidades semánticas que la pintura ofrece en cuanto medio expresivo, o lo que es lo mismo: qué parte de la significación depende del *medio* una vez separada de su anterior función representativa[339]. No podemos atribuir sólo a la aparición de la fotografía la experimentación de las posibilidades del propio medio pictórico en sí, ya que es probable que la creación de la categoría de Bellas Artes, el nuevo papel de la

[339] «Al apropiarse de la tarea de retratar de manera realista, hasta entonces monopolizada por la pintura, la fotografía dejó a la pintura en libertad para su gran vocación modernista: la abstracción». SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía.* Ed. Edhasa. Barcelona, 1996. Pág. 104.

estética como belleza "desinteresada" y el énfasis en la expresividad del artista hubieran dado lugar, en cualquier caso, a esta sobredimensión de las cualidades expresivas de la pintura por encima de su capacidad en la representación de la realidad visual[340].

De esta forma empezó el proceso que daría lugar a las primeras vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX y a la primacía del modelo de creación basado casi exclusivamente en los aspectos estrictamente formales de esta disciplina, es decir, de los parámetros que le son materialmente propios: el color, la densidad o transparencia del medio aglutinante, el registro de las pinceladas sobre la superficie, etc. en consonancia con la conocida afirmación de Maurice Denis: "Un cuadro –antes de llegar a ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera- es esencialmente una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden"[341]. En su *Funciones de la pintura* Fernand Leger nos ofrece el siguiente testimonio:

> Para Renoir, para Cézanne, una manzana verde sobre un paño rojo no era más que una relación cromática de un verde con respecto a un rojo. […] La vida plástica, el cuadro, está formado de relaciones armónicas de volúmenes, de líneas, de colores. Estas son las tres fuerzas que deben regir la obra de arte[342].

Como parece extraerse de los enunciados anteriores, lo que había sido hasta entonces un medio –la pintura- para conseguir un fin determinado –la representación de algún elemento externo a la técnica pictórica, el tema de la representación- acaba convirtiéndose en el fin último del proceso. El tema de la representación se convierte en algo accesorio, un motivo, pues "la tarea del arte no es representar un tema o expresar un sentimiento, sino producir objetos: un cuadro, una escultura, un poema, que se bastan a sí mismos"[343]. A este hecho se suma que la fotografía había incorporado al imaginario de la pintura nuevos temas y motivos para la representación, encuadres desconocidos hasta entonces, nuevos efectos producidos por los procesos químicos o por los objetivos, muchos de ellos de manera arbitraria –o de manera imprevista por el autor de

[340] MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Pág. 238.
[341] DENIS, Maurice. *Teorías 1890/1910*. Ed. por Rouart y Watelin. París, 1920. Págs. 1-13. Hemos localizado esta cita en CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas.* Ed. Akal. Madrid, 1995. Pág. 110.
[342] LÉGER, Fernand. *Funciones de la pintura*. Ed. Paidós. Barcelona, 1990. Págs. 36 y 37.
[343] MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 238.

las fotografías, o sencillamente errores técnicos propios del medio[344]- de manera que se extendió la idea de que "crear" podría llegar a ser un sinónimo de "encontrar", de estar preparado para sacar provecho de un "hallazgo": "la visión fotográfica entrañaba una aptitud para descubrir belleza en lo que todos ven pero consideran demasiado ordinario"[345].

Si trasladamos una actitud similar al terreno de la pintura, pondremos de relieve que esta consideración sitúa el énfasis en la percepción estética por encima de cualquier voluntad expresiva concreta, en la capacidad del artista para *señalar* más que para elaborar un discurso articulado mediante la unidad entre forma y contenido[346]. Ejemplos de este tipo de creación lo constituirían los *cadáveres exquisitos* de los surrealistas o la escritura automática, en la que la conciencia del artista es voluntariamente separada del acto de la creación artística[347]. En pintura, esta actitud en relación a la creación pone el acento en el sistema de "ensayo y error" sobre el soporte, en detrimento de la consecución de un objetivo preestablecido, con lo que se diluye la idea de que la pintura es una herramienta para la comunicación de ideas artísticas y se potencia, en cambio, la consideración de que constituye un fin expresivo en sí misma[348].

A esto podemos añadir la nueva teorización sobre los elementos formales de la pintura derivados de la aparición de las primeras composiciones abstractas que convierten a la pintura en el espacio de especulación de sus posibilidades significativas intrínsecas. Se publica *Punto y línea sobre el plano* de Wassily Kandinsky en 1926 –en el que se realiza el análisis de la significación lingüística de los elementos visuales[349]- y aparecen las teorías de la psicología de la *Gestalt*, cuyo representante más conocido en el terreno del lenguaje visual es Rudolf Arnheim[350]. Si bien es difícil no valorar positivamente los análisis en esta dirección, suelen incidir en la importancia de estos

[344] STELZER, Otto. "Las deficiencias técnicas de la fotografía como estímulo para el pintor" en *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. Págs. 120-141.
[345] SONTAG, Susan. *Op. Cit.* Pág. 99.
[346] En palabras de Simón Marchán: «La disociación de la unidad tradicional entre la forma y el contenido es un rasgo recurrente de la modernidad». MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1996. Pág. 226.
[347] CALVO SERRALLER, Francisco. "La teoría artística del surrealismo" en BONET CORREA, Antonio (coord.) *El surrealismo*. Ed. Cátedra. Madrid. 1983.
[348] El ejemplo más significativo lo constituirá la pintura matérica de mediados de siglo XX –expresionismo abstracto en EE.UU, informalismo en Europa). En ella «el medio pasa a ser fin, y por lo tanto, el material utilizado o materia se convierte en obra de arte en sí misma» PRECKLER, Ana Mª. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Ed. Complutense. Madrid, 2003. Pág. 297.
[349] KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. Ed. Labor. Barcelona, 1991.
[350] ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. Madrid, 1994. Marchán Fiz, nos resume la máxima de la psicología de la percepción: «Los elementos decisivos de nuestra percepción son las "formas" percibidas de un modo inmediato, intuitivo, como tales, es decir, como algo estructurado, en donde el todo es siempre más que la suma de sus partes». MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 239.

elementos significativos mínimos y de sus relaciones recíprocas, de manera similar a las disciplinas filológicas:

> El contenido de la Pintura moderna […] es el manejo del lenguaje valorado en sí mismo. La mayor parte de los textos de los pintores modernos y, sobre todo, los de Kandinsky, Klee, Mondrian y otros que tocaron la abstracción, tienen como común denominador la discusión de la pintura en términos lingüísticos[351].

Para Jacques Aumont, estos textos de artista no pueden considerarse, sin embargo "como construcciones verdaderamente teóricas, porque cada uno de los sistemas propuestos es ampliamente idiosincrásico y difícilmente extensible más allá de la práctica propia del autor"[352] . Por su parte, Simón Marchán Fiz alude a una imagen similar para situar el centro del interés de las nuevas prácticas artísticas:

> La obra artística, elevada a un centro activo de la reflexión creadora, se convierte en la premisa de la metáfora de los "lenguajes artísticos", declarados en nuestro siglo los nuevos dominios de la investigación estética y la experimentación artística[353].

Más adelante en su argumentación, Marchán recoge el testimonio del filósofo Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas* que caracteriza a este modelo de producción artística como:

> Pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar –en contra de los otros discursos- su existencia escarpada; ahora no tiene que hacer otra cosa que recurvarse en un perpetuo regreso sobre sí mismo, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que su propia forma[354].

Tenemos pues una manera de entender la pintura marcadamente formalista, en la que predominan los valores plásticos y formales sobre el componente referencial o comunicativo –que en muchos casos ha desaparecido- y también un nuevo perfil del

[351] GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2005. Pág. 88.
[352] AUMONT, Jacques. *La imagen*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 282. Aumont alude específicamente a los textos de Paul Klee y Wassily Kandinsky.
[353] MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 226.
[354] FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI. México, 1975. Citado en MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 294.

pintor, encargado de *señalar* qué se le ha mostrado en su trabajo, qué le ha ofrecido la pintura en el transcurso de su experimentación[355]. Estos dos aspectos constituyen los pilares en los que, desde nuestra perspectiva, se sostiene gran parte de la práctica pictórica en la actualidad, y, si bien no es aplicable a la totalidad de la producción artística contemporánea, sí que pone de manifiesto una oposición significativa a los principios con los que se regía la producción pictórica anterior.

A este formalismo se suma la pérdida de los criterios propios de verosimilitud y funcionalidad que, junto al nuevo perfil del artista «romántico» que expresa su particular visión del mundo[356], habían dejado a las nuevas prácticas sin elementos de juicio objetivables con los que valorar los resultados de sus experimentaciones[357].

Puede relacionarse esto con el hecho de que los primeros movimientos de vanguardia del siglo XX necesitaran regular sus producciones a partir de criterios propios, consensuados entre los miembros participantes de un colectivo de artistas, y que se reprodujeron en los *manifiestos*[358]. De esta manera, se proponen unos criterios con los que "legislar" unas producciones que sin ellos se diluirían en el subjetivismo. Estos criterios auto-impuestos los emplearán los autores en el momento de la realización de las obras y muchas veces no se tendrán en cuenta en su percepción por el público o en el momento de su adquisición por parte de los clientes. De esto se deduce que las claves para la comprensión última de estas obras se encuentran en el soporte verbal, en las explicaciones o contextualizaciones que realizan los pintores en sus manifiestos y escritos[359].

La constante creación y disolución de movimientos artísticos, y la recurrencia a la «novedad» como requisito imprescindible de pertenencia a la vanguardia hacen que

[355] La experimentación en sí pasa a ser, de esta manera, uno de los objetivos recurrentes de la pintura en el siglo XX. «Al alejarse voluntariamente de la representación de lo real, la Pintura moderna escoge como tema el proceso de experimentación con sus recursos específicos». GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Op. Cit.* Pág. 75.

[356] Véase la referencia 272, en la página 84 de esta tesis doctoral.

[357] Si bien el subjetivismo generalizado se remonta, como hemos comprobado, al siglo XIX. La aparición entonces de la crítica y de las reseñas artísticas constituirá, como veremos seguidamente, un elemento principal en el sistema de producción artístico del siglo XX.

[358] Los manifiestos más conocidos son los manifiestos surrealista, futurista y dadaísta. Encontramos una buena muestra en GONZALEZ GARCIA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHAN FIZ, Simón. (eds), *Escritos de arte de vanguardia*. Ed. Turner, Madrid, 1979.

[359] En muchas ocasiones, los escritos se encuentran más próximos a la expresión retórica que a una declaración de intenciones programática. Valga como ejemplo: «El gesto que reproduciremos en la tela no será un momento fijado del dinamismo universal. Será, sencillamente, la sensación dinámica en sí (eternizada)». Extraído de "Pintura futurista: manifiesto técnico". Publicado originariamente el 11 de abril de 1910 en Milán, y recopilado por Filippo Tommaso Marinetti en *Los manifiestos del* Futurismo. Ed. Lacerba. Florencia, 1914. Citado en CHIPP, Herschel B. *Op. Cit.* Pág. 313.

para el filósofo alemán Theodor Adorno este parámetro constituya la base en la que se sustenta la producción artística de la modernidad. Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia* expone cómo Adorno

> Hace de lo nuevo la categoría del arte moderno, de la renovación de los temas, motivos, y procedimientos artísticos establecidos por el arte desde la admisión de lo moderno. Piensa que la categoría se apoya en la hostilidad contra la tradición que caracteriza a la sociedad burguesa capitalista[360].

Una de las más evidentes paradojas provocadas por la consideración estrictamente formalista tanto de las instituciones y consumidores del arte y el posicionamiento –al menos en sus manifestaciones- de los pintores pertenecientes a la vanguardia está provocada por la situación que acabamos de describir, pues a pesar de la oposición más o menos radical de los miembros de algunos de estos movimientos respecto a la noción de «Bellas Artes» recién creada y al funcionamiento de las instituciones del arte y el nuevo mecenazgo de la burguesía –los ejemplos más característicos serían el dadaísmo y del futurismo[361]- los objetos de arte creados por éstos son rápidamente asumidos como un estilo o tendencia particular más de la modernidad por las instituciones que legitiman, valoran y comercializan el arte. Esto lleva a Peter Bürger a emitir la siguiente conclusión:

> Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la vanguardia ha de ser inauténtica[362].

Al evidente, y en ocasiones sobredimensionado, papel que desempeñan las instituciones públicas o privadas en la promoción, exhibición y venta de las obras de arte y a su capacidad para valorar qué debe considerarse arte se ha llamado "teoría institucional del arte"[363] y la contradicción entre las posiciones de los artistas que se

[360] BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Ed. Península. Barcelona, 1997. Pág. 118.
[361] Sobre la hostilidad de Dadá respecto al orden establecido y a otros movimientos contemporáneos, véase FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Ed. Akal. Madrid, 1999. Pág. 34 y ss.
[362] BÜRGER, Peter. *Op. Cit.* Pág. 107.
[363] Frente al "Arte es todo aquello a lo que los hombres llaman arte" de Dino Formaggio [FORMAGGIO, Dino. *Arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1976. Pág. 11] se nos propone la máxima "Arte es lo que está en los museos" de la teoría institucional del arte. DIZON, Robert. *The Baumgarten Corruption*. *From Sense and*

oponen a ella y la final asimilación de cualquier movimiento por parte de estas instituciones es planteada por Larry Shiner de la siguiente manera:

> Las instituciones del arte persiguen perpetuarse incorporando las ideas y las obras de quienes se les resisten, y se intenta satisfacer a quienes se resisten con la simple ampliación de las categorías y las instituciones del arte[364].

Pero no será hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando se acabe de conformar el paradigma del actual sistema comercial de la pintura, con el traslado de la capital del arte contemporáneo de París a Nueva York –a donde se habían exiliado algunas de las principales figuras europeas- y con la mayor presencia de la crítica en el éxito y el fracaso de los nuevos movimientos, empezando por el ensalzamiento del expresionismo abstracto[365]. Este movimiento aúna tanto la creación inconsciente o semi-automática heredada de los ejercicios surrealistas como la consideración de la obra como hallazgo (el lienzo constituiría la "huella", el registro del proceso que se entiende ya como explícitamente artístico en el *action painting* de Jackson Pollock[366]) y por supuesto la valoración exclusivamente formal de la pintura (con el ejemplo característico constituido por los amplios planos de color de las imágenes adscritas a la tendencia conocida como *color-field painting* cuyo máximo exponente será Mark Rothko[367]).

Estas divisiones y categorizaciones de los movimientos artísticos no se derivarán ya de criterios auto-impuestos por los autores de manera similar a lo comentado a propósito de los manifiestos de vanguardia, sino que serán realizadas por los críticos de arte[368]. Éstos serán los encargados de justificar, dotar de contenido, o sencillamente de explicar a los no iniciados las creaciones de los pintores, en ocasiones con criterios distintos a los de los propios autores de las obras[369]. Tom Wolfe describe en su ensayo *La palabra pintada* cómo precisamente los críticos dirigen el trabajo de los artistas

---

Nonsense in Art and Philosophy. Ed. Pluto Press. Londres, 1995. Pág. 43 y ss. Véase también DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte* en el que se describe esta idea. Ed. Paidós. Barcelona. 2005.

[364] SHINER, Larry. *Op. Cit.* Pág. 309.

[365] GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno.* Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2007. ASHTON, Doré. *La escuela de Nueva York.* Ed. Cátedra. Madrid, 1988.

[366] SANDLER, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto.* Alianza. Madrid, 1996. Pág. 121 y ss.

[367] *Ibíd.* Pág. 175 y ss.

[368] WOOD, Paul (*et. al*) "El expresionismo abstracto y la política de la crítica de arte" en *La modernidad a debate: el arte a partir de los años cuarenta*. Ed. Akal. Madrid, 1999. Pág. 46 y ss.

[369] SANDLER, Irving. Pág. 280 y ss.

desde una doble perspectiva: en primer lugar permitiendo con su apoyo, el acceso de determinados artistas a las galerías –y por lo tanto a sus clientes- y negando con su rechazo al resto de pintores su principal vía de promoción comercial[370]; y por otro lado, dando órdenes precisas a las figuras a las que han ensalzado para que orienten su creación hacia los postulados que defienden, como en la conocida relación entre el crítico Clement Greenberg y su amigo Jackson Pollock, a quien el primero intentaba persuadir del camino a seguir en su trabajo[371].

En el texto de Wolfe se puede rastrear el origen de otras convenciones que se han establecido en el sistema del arte moderno, como el paso del "artista bohemio" a la "estrella del arte" característico de los años 40 en adelante y la consiguiente dualidad de los artistas que, si bien pretenden seguir siendo fieles a sus principios marcadamente anti-burgueses, entienden que la única posibilidad de conseguir una reputación y una promoción profesional pasa necesariamente por el patrocinio de éstos. También incide el duelo entre los distintos críticos: Harold Rosenberg, el citado Clement Greenberg o Leo Steinberg, quienes, en gran medida, se disputaban cuál era la tendencia a seguir, cuándo un movimiento o estilo debía considerarse obsoleto, y también cuáles debían de ser los criterios para valorar una obra de arte en términos de calidad, y por lo tanto, de valoración económica[372].

Pasamos pues de un sistema basado en los intermediarios económicos del arte: los propios propietarios de las galerías, los marchantes interesados implícitamente en la selección de determinados artistas según sus propios principios económicos[373] a un sistema dominado por la teoría de individuos ajenos a la práctica pictórica, y en principio, sin intereses derivados de los parámetros con los que evalúan las producciones artísticas[374].

[370] WOLFE, Tom. *La palabra pintada.* Ed. Anagrama. Barcelona, 1999.
[371] «¡Ya sonaba la música! ¡Y el compositor era Clement Greenberg!» WOLFE, Tom. *Op. Cit.* Pág. 70. Sobre las motivaciones de Clement Greenberg en el desarrollo del expresionismo abstracto véase WOOD, Paul (*et. al*). *Op. Cit.* Pág. 57 y ss.
[372] WOLFE, Tom. *Op. Cit.* Pág. 61 y ss.
[373] «Durante la segunda mitad del siglo XX el marchante de arte había llegado a ser y todavía continúa siéndolo la mayor fuerza en patronazgo, con una influencia formativa en el arte similar a la que desempeñó la Iglesia en la Edad Media, la monarquía en el Barroco, y el Salón en los primeros años del siglo XIX» HARTT, Frederick. *Arte: historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Ed. Akal. Madrid, 1989. Pág. 1074.
[374] Aunque sea difícil que el crítico pueda mantenerse completamente al margen de las relaciones comerciales. Véase PERAZA, Miguel. *Op. Cit.* Pág. 99.

Al expresionismo abstracto le siguió el *pop art*, en el que, primero en Reino Unido y después en Estados Unidos, se incorporaron a la esfera del arte los elementos propios de la cultura de masas, en un nuevo ejemplo de ampliación de las categorías convencionales del arte y, desde la perspectiva de nuestro análisis, de la ampliación de los materiales y referentes para la práctica pictórica[375]. Al elitismo del expresionismo abstracto se opone ahora el *kitsch* y los temas superficiales, y al registro de la expresividad del pintor gestual le sigue el "quiero ser una máquina"[376] de Andy Warhol y la utilización de materiales y procedimientos industriales que pretenden ocultar la mano del pintor. El *pop* fue, además, el movimiento en el que se generalizó la utilización de materiales no-pictóricos para la pintura, con la incorporación al lienzo de objetos "de la vida real"[377]. Tanto la incorporación de temas y materiales banales como la utilización de procedimientos técnicos para producir imágenes en serie llevan al crítico de arte Arthur Danto a comentar que después de Andy Warhol ya nadie puede decir "qué es arte y qué no lo es"[378].

Posteriormente aparecerían movimientos artísticos como el *op art* –arte óptico- el arte *minimal*, el arte conceptual, las *performances*, el *land art*, etc. en los que la teoría dominaba ya completamente sobre el objeto finalmente producido por el proyecto, al entrar a valorarse todas sus fases e incluso la documentación complementaria a la realización o fabricación de la obra en su dimensión objetual –en los casos de *land-art*, *performances* o muestras de arte conceptual o efímero[379]- entendiéndolos como propios del conjunto que constituye la obra de arte.

Esta tendencia a valorar todas las fases de la realización de los proyectos artísticos debería haber servido para relativizar el aspecto material-objetual de las obras, entendiéndolo sólo como el soporte sobre el que se fija la voluntad expresiva que da

[375] Desde el punto de vista de los antecedentes, los primeros ejemplos intrínsecamente "pop" los constituirían las obras de los británicos Richard Hamilton o Peter Blake en la que se introducen elementos populares, extraídos de los medios de masas. En relación a los materiales, el ejemplo más paradigmático lo constituye, desde nuestra perspectiva, el trabajo de Robert Rauschenberg. Véase ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Ed. Akal. Madrid, 1982. Págs. 385 y ss.

[376] SWENSON, Gene R. "Andy Warhol". Entrevista realizada para la revista *Art News*, noviembre de 1963. Pág. 2

[377] ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín. *Op. Cit.* Pág. 373.

[378] DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós. Barcelona. Pág. 36.

[379] Hemos acudido a MARCHÁN FIZ; Simón. *Del arte objetual al arte de concepto.* Ed. Akal, Madrid, 1994. Págs. 216 y ss. y 311 y ss.

lugar a la creación artística[380]. Por su parte, el cuestionamiento del origen material de los elementos que participan en una obra plástica debería haber ejemplarizado también la relatividad de los medios gráficos puestos al servicio de la comunicación de una idea, o la subordinación del proceso técnico y material a la consecución de los objetivos propuestos por el autor. Pero lejos de esto, y sin duda derivado de la necesidad de los intermediarios del arte –y de los propios creadores beneficiados por este sistema- a comerciar con soportes físicos, en lugar de extenderse la idea de que una obra de arte en general -o una imagen pictórica en particular- es una construcción perceptiva e intelectual, un acto comunicativo/expresivo que se materializa en un soporte físico pero no *es* el soporte físico[381], se extendió aún más la idea de que cualquier cosa que procediera del artista se convertía en *fetichizable*, y por lo tanto comercializable[382]. Por lo tanto, los objetos con los que se realizaban las *performances*, las fotografías que registraban las intervenciones se vendían como obras de arte en sí mismas. En palabras Victoria Combalía: "lo que no era más que un medio se ha convertido en el fin tan aspirado por el marchante y el coleccionista"[383].

El interés de esta estrategia comercial consiste en garantizar la plusvalía que supone el original en cuanto objeto único e irreemplazable, en lugar de la división del valor económico entre cada uno de los soportes múltiples como sucede en los nuevos soportes de reproducción, como en el cine, la fotografía, la literatura o la música, que, de hecho, no precisan de intermediarios críticos que les impidan acceder a sus clientes últimos, y en los que se entiende sin dificultad que la obra *no* es el soporte en el que está registrada[384]. Incluso en los soportes múltiples por definición –como las fotografías- el artista y el galerista realizan ediciones limitadas para garantizar la exclusividad de la

[380] «Los diversos soportes físicos, incluso los más cercanos al cuadro, no son fines formales en sí mismos, no son la obra, sino las señales, los documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior» MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 252.

[381] Uno de los teóricos promotores del arte conceptual, Seth Siegelaub, en una entrevista a Úrsula Meyer afirma que «cuando el arte ya no depende de su presencia física, cuando se ha convertido en una abstracción, su representación en libros y en catálogos no lo distorsiona ni lo altera. Se convierte en información primaria, mientras que la reproducción del arte convencional en los libros y catálogos es necesariamente información secundaria». LIPPARD, Lucy R. *Op. Cit.* Pág. 189.

[382] Esta idea es propia de la "invención" de la figura del artista que hemos descrito en los primeros apartados de esta tesis, y las contradicciones que se derivan de ella se manifiestan en los movimientos conceptuales en los que la condición artística reside en la idea, y no en los objetos. El fetichismo en sí hacia los artistas-artesanos se remonta, como mínimo, al Renacimiento italiano, con los ejemplos que hemos puesto de contratos en los que al comitente le era indiferente adquirir una escultura o una pintura de Miguel Ángel (ver el apartado 1.1.2. de este trabajo).

[383] COMBALÍA, Victoria. *La poética de lo neutro*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1975. Pág. 31.

[384] Véase el capítulo "Del pigmento al bit: La progresiva desmaterialización de la obra" en LEVIS, Diego. *Arte y computadoras: del pigmento al bit*. Ed. Norma. Buenos Aires, 2001. Pág. 29 y ss.

obra, y por lo tanto, su tasación[385]. Para incidir en el valor especial del objeto artístico en su materialidad única, y de la tasación comercial derivada de esa exclusividad, suele acudirse a la definición ya clásica del filósofo alemán Walter Benjamin de la noción de «aura» de la obra de arte, su "aquí y ahora", "su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra"[386] definición que sitúa la experiencia del aura en su emplazamiento físico, en su soporte único y particular.

Debido al éxito de los movimientos conceptuales, la pintura deja de estar, por un tiempo, al frente de las últimas tendencias artísticas, puesto que los nuevos planteamientos de los críticos sobre qué era una obra de arte, cuáles eran sus soportes –el *land art*, el *body art*- y su relación con el público y con la "vida" –las *performances*, los *happening* y el arte público- ponían de manifiesto el radio de acción limitado de la pintura de caballete expuesta en la galería convencional[387]. Hay que insistir en el hecho de que, una vez más, estos movimientos surgen del desprecio al modelo comercial que hemos descrito, y a la búsqueda de nuevas posibilidades para la práctica artística al margen del mercado y de sus intermediarios[388] si bien, y cumpliendo la máxima anteriormente citada de Larry Shiner, suelen ser asimilados –y contentados- por las instituciones mediante la ampliación de las categorías del arte. Peter Bürger expresa esta paradoja de la siguiente manera: "cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él"[389].

[385] «Desde la aparición de la reproducción fotomecánica se vienen realizando numerosas ediciones de grabados, que antes se juzgaban por las limitaciones del bloque o la condición de la plancha, y ahora se organizan en ediciones numeradas. Esta confusión y ambigüedad sobre el tema de la originalidad sólo se puede afrontar con criterios firmes, que garanticen la autenticidad: la firma del artista sobre el papel (no una firma reproducida) y el número de la impresión y edición». DAWSON, John. *Guía completa de grabado e impresión*. Ed. Akal. Madrid, 1996. Pág. 17. Por su parte, William Ivins afirma que «El descubrimiento de que es posible obtener grandes ganancias del esnobismo a que apela la edición reducida es relativamente reciente, y puede considerarse una de las secuelas de la generalización de los procedimientos fotográficos». IVINS, William M. *Op. Cit.* Pág. 106.

[386] BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus. Madrid, 1989. Pág. 20.

[387] MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 274.

[388] Esta actitud está perfectamente reflejada en el Manifiesto sobre el *happening* de 1966 (VV.AA.). «Es necesario eliminar todo cuanto lo corrompe [al arte]. En primer lugar a los comerciantes y detractores profesionales. Ellos no tienen como misión transmitir sino deformar, presionar, controlar. Ajenos por definición a la acción creadora, estos ladrones de ideas y de sangre constituyen un obstáculo y no un accesorio para la cultura. Terminemos de una vez por todas con los intermediarios y su peso muerto». En MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 391. Una perspectiva más contemporánea puede consultarse en la tesis doctoral de MAZUECOS SÁNCHEZ, Amalia Belén. *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*. Depto. Pintura de la Universidad de Granada. 2008.

[389] BÜRGER, Peter. *Op Cit.* Pág. 107.

En el análisis que nos ocupa, los principios del arte conceptual[390] nos servirán para evidenciar el principal anacronismo en el que se encuentra sumida la disciplina pictórica en la actualidad, al perpetuar convenciones que han sido superadas en otras disciplinas artísticas[391]. Para ejemplificar este hecho, comparemos dos testimonios, uno del pintor estadounidense Frank Stella, y otro del también estadounidense artista conceptual Sol Lewitt:

> Frank Stella, en 1960: "Mi pintura se basa en el hecho de que sólo está en el cuadro lo que está en el cuadro. Es de verdad objeto... Lo que ves es lo que ves"[392].

> Sol LeWitt, en 1967: "En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra […] Toda la planificación y decisiones se hacen por adelantado y la ejecución es un asunto rutinario"[393].

Es evidente la modificación del énfasis entre la creación de un objeto artístico[394], en la definición de Stella, y el valor subordinado del objeto a su papel como transmisor del contenido intelectual, en la noción de arte conceptual de Sol LeWitt[395]. La desmaterialización del arte propugnado por el arte conceptual se verá continuado tiempo después con la aparición de los medios digitales y el *net-art*[396], mientras que la pintura continuaría su camino como una de las Bellas Artes tradicionales y dejaría pasar la

---

[390] Un ejemplo de estos principios, que contrasta con los parámetros en los que se define la pintura del siglo XX: «La estética no tiene, conceptualmente, la mínima importancia para el arte». KOSUTH, Joseph. *Arte y Filosofía I y II.* Citado en BATTCOCK, Gregory (ed.) *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Pág. 63.

[391] Estas convenciones se centran principalmente en la materialidad y objetualidad de la pintura, sus modos de exhibición y comercialización, y la presencia de intermediarios. Véase DICKIE, George. *Op. Cit.* Pág. 106 y ss. Entre las disciplinas que están modificando sus sistemas de exhibición y venta en la actualidad podemos citar el cine, la fotografía, la música, la literatura, el arte digital, etc. Véase MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Ed. Paidós. Barcelona, 2005. KUSPIT, Donald B. *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación.* Ed. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006. LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Ed. Akal. Madrid, 2004.

[392] Citado en WOLFE, Tom. *Op. Cit.* Pág. 14.

[393] LeWitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art" en *Artforum V*, junio de 1967. Pág. 80. Citado en STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Ed. Alianza. Madrid, 1986. Pág. 215.

[394] El pintor Robert Ryman, en una entrevista de 1971, comentó: «Creo que fue Rothko el primero en señalar que la pintura era un objeto estético. Todo el mundo estaba convencido de que la pintura era un objeto». Citado en LIPPARD, Lucy. R. *Op. Cit.* Pág. 60.

[395] «En el arte conceptual, el objeto es sólo el medio, la plataforma para reflexiones posteriores […] es tan sólo un momento que resulta de la práctica de la percepción, y lo importante es nuestra actitud mental, la conciencia que trabaja sobre el objeto». COMBALÍA, Victoria. *Op. Cit.* Pág. 26.

[396] Sobre *net-art* en castellano podemos citar la obra CARRILLO, Jesús. *Arte en la red*. Ed. Cátedra. Madrid, 2004.

oportunidad de relativizar el papel del medio en su particular forma de comunicación visual, conservando y generalizando el punto de vista de Frank Stella respecto a sus propios trabajos como la única opción de desarrollo[397].

El camino abierto por los movimientos conceptuales y su estrategias anti-mercado constituyeron el último acto de rebeldía, por así decirlo, antes de que tanto los productores como los consumidores del arte desistieran en su voluntad "moderna" de integrar el arte a la vida, de intentar modificar a la sociedad gracias al arte, o de perpetuar la innovación y la experimentación como únicas vías de progreso artístico, dando lugar a la actitud que se ha definido como "postmoderna"[398].

El arte postmoderno dirige su punto de vista hacia el arte en sí mismo, con independencia de cualquier intención social o crítica anterior, ante la evidencia de la ineficacia del arte de vanguardia a estos propósitos[399]. Se entiende el arte como una institución autónoma con sus propios valores, tradición y referentes, pero también con sus propias particularidades comerciales y lugares de exhibición; se vuelve a considerar el cuadro en su dimensión material como objeto intrínsecamente valioso y se perpetúa la consideración de que la única vía de promoción profesional del pintor pasa necesariamente por ingresar en el "canal institucionalizado e histórico de distribución y consumo"[400] que constituye la galería de arte.

El hecho de que todos los estilos anteriores se consideren válidos de nuevo, o mejor dicho, como posibilidades igual de válidas una vez abolido el espíritu de innovación constante iniciado en las vanguardias y magnificado desde la Escuela de Nueva York, repercute en la pintura de dos formas distintas. Por una parte los movimientos artísticos pasan a convertirse en referentes estilísticos, una vez superados

[397] Este punto de vista se centra particularmente en la voluntad de Stella de crear "objetos artísticos" sobre imágenes artísticas que repercutiera en la percepción del espectador. «Mientras la estética ilustrada solía esforzarse por fijar las fronteras de la experiencia, hoy en día, sin descartar por completo tales preocupaciones, se ha prestado una atención mayor a los requisitos a satisfacer por los objetos que son contemplados como estéticos y artísticos». MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 238.

[398] LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad explicada a los* niños. Ed. Gedisa. Barcelona, 1986. Véanse también ZERAOUI, Zidane *Modernidad y posmodernidad: la crisis de los paradigmas y valores.* Ed. Limusa. México, 2000. y BAUMAN, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos.* Ed. Akal. Madrid, 2001.

[399] «La sensación de que uno está viendo el eterno retorno de lo mismo, que implica una apatía irónica –la visión de toda nueva ruptura y experimento como la última moda coqueta en el armario de la ropa nueva del emperador- es el síntoma *par excellence* de la entropía posmoderna. Si el arte moderno fue vigorizado por un sentido de la ruptura y el experimento –si el artista moderno pensaba en su estudio como en un laboratorio, tal como Picasso y Duchamp dijeron- el arte posmoderno representa las secuelas agotadas». KUSPIT, Donald. *El fin del arte.* Ed. Akal. Madrid, 2006. Pág. 51.

[400] MARCHÁN FIZ, Simón. *Op. Cit.* Pág. 273.

los discursos teóricos que les dieron origen y por lo tanto sus objetivos morales o políticos, en aquellos casos en los que los tuvieran[401]. Así, el constructivismo, el futurismo o el surrealismo se empiezan a considerar, en líneas generales, como referentes desde una perspectiva más formalista que programática, atendiendo a sus particularidades gráficas más que a su contenido[402]. Derivado de este hecho empiezan las auto-referencias en la pintura –las imágenes de otros artistas incluidas a modo de citas en los cuadros de David Salle, por citar uno de los ejemplos más conocidos[403]- y se extiende lo que se ha llamado en el discurso postmoderno, el «eclecticismo», es decir, la mezcla de distintos elementos con independencia de su procedencia o función anterior[404].

Esta mezcla de todo tipo de fuentes estilísticas y su pérdida de valor al ser apropiadas y utilizadas como referente desde un punto de vista formalista hace que la pintura, a pesar de las lecciones sobre la desmaterialización del objeto artístico propias del arte conceptual, la incorporación de materiales extra-pictóricos o el énfasis sobre la intención del artista valorada en el proyecto en su conjunto, vuelva a definirse, siempre en líneas generales, en su condición mínima: materiales gráficos sobre un soporte, un *fin* en sí misma en lugar de un *medio* para la expresión, un espacio para la especulación y el hallazgo antes que una herramienta de comunicación articulada.

Por otra parte, este "todo vale" generalizado hace que el papel de los inter-mediarios del arte se consolide como imprescindible –el interés comercial vuelve a centrarse en el objeto/cuadro vendido en un lugar concreto, la galería, en lugar de buscar nuevas posibilidades para la comercialización de imágenes artísticas en los nuevos medios múltiples- y a la vez se diversifiquen, ya que los criterios propios de "pertenecer a la vanguardia" o "estar obsoleto" se diluyen en la concepción postmoderna de la actividad artística que acabamos de describir[405].

---

[401] «Todos los estilos, tanto los viejos como los nuevos, deben demostrar su derecho a la supervivencia recurriendo a la misma estrategia: […] el máximo impacto y la inmediata obsolescencia» BAUMAN, Zygmunt. *Op. Cit.* Pág. 127.

[402] «Las nuevas creaciones artísticas no se proponen desterrar y relevar a las existentes, sino sumarse a las demás, haciéndose un hueco dentro del panorama artístico notoriamente superpoblado». BAUMAN, Zygmunt. *Op. Cit.* Pág. 127.

[403] HOPPS, Walter. *David Salle. Catálogo.* Museo de Arte Contemporáneo. 2000. Sobre el apropiacionismo véase la referencia MARTÍN PRADA, Juan. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Ed. Fundamentos. Madrid, 2001.

[404] «La postmodernidad ha impulsado un eclecticismo, un historicismo, una nueva forma de pensar fragmentaria y pluralista eliminando todo universalismo de los grandes discursos que dominaban el mundo teórico y el práctico». ZERAOUI, Zidane. *Op. Cit.* Pág. 153.

[405] La producción artística dentro de los parámetros postmodernos es incompatible con los objetivos de la vanguardia: «Despojada de su antiguo significado, no augurando nada ni comportando obligación alguna

Así, las galerías y los críticos se especializan en las distintas formas y estilos del arte, poniendo el énfasis en determinados soportes –pintura, fotografía, escultura- o estilos –figurativo, abstracto, etc.- con el objetivo también de conseguir una cartera de clientes estable con criterios parecidos[406]. La promoción del pintor no debe basarse ya en su comunión con los parámetros de los críticos sino con lo que se conoce como las "líneas" de las galerías, es decir, el tipo de soportes y de estilos que un galerista concreto acepta como exhibible, y para los que exigen de una coherencia formal mínima con la que adscribirse a tal o cual galería. Todos estos factores colaboran a que el objetivo del pintor contemporáneo parezca ser el de encontrar una particular manera de hacer que se adecue a alguna línea de las galerías en las que aspira a vender su producción, con independencia de los contenidos que pretenda articular, y para tal objetivo es necesario considerar a la pintura en su condición exclusivamente formal y material: encontrar un "lenguaje" propio –en la acepción de las vanguardias que hemos descrito más arriba- que permita su inequívoco reconocimiento y adecuación a los criterios más o menos transparentes de los intermediarios[407].

El breve repaso que acabamos de realizar debería evidenciar algunas de las convenciones que se asumen como propias de la actividad pictórica y que, habiendo sido cuestionadas durante el transcurso del siglo XX, se han visto superadas en ocasiones por el interés particular de los agentes intermediarios del mercado del arte, y no por necesidades intrínsecas de la expresión artística. Estos intermediarios entre autor y cliente se han constituido, de manera general, como imprescindibles en la comercialización de la producción pictórica[408].

[la actitud de la vanguardia en la postmodernidad] constituía un signo de extravagancia más que de rebeldía». BAUMAN, Zygmunt. *Op. Cit.* Pág. 126.

[406] A este hecho colabora la tendencia a reagrupar la producción artística en movimientos estilísticos, más que al análisis particularizado de cada obra en concreto. En palabras de Simón Marchán: «La estética del siglo XX ha sido eminentemente objetivista hasta fechas recientes y ha estado volcada hacia los objetos artísticos. Tal vez a ello se deba asimismo su proclividad a borrar las diferencias de las obras singulares en aras de parámetros diversos, llámense éstos estilos, ismos o tendencias». MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1996.

[407] CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporáneo.* Ed. Cruz. México, 2002. Pág. 22 y ss.

[408] «Cómo es posible que, a estas alturas del negocio, el comprador-consumidor desconozca la oferta; y desde el lado contrario el artista, es decir, el productor, desconoce y no tiene en cuenta –habitualmente- al público consumidor. Entre estos extremos de desconocimientos se encuentran los canales de distribución y la promoción. En resumen: los intermediarios realmente seleccionan la oferta en función de su propia susceptibilidad de ser cargada de atributos que, directamente, inciden en su precio». PERAZA, Miguel. *Op. Cit.* Pág. 32.

Podemos concluir, asimismo, que la actividad pictórica se encuentra en la actualidad subordinada a criterios ajenos a los del propio autor o a los del cliente, debido a la presencia de intermediarios que permiten o impiden el acceso a los lugares de exhibición y venta de la producción pictórica. De manera que la presunta autonomía adquirida con el modelo actual de arte en relación a periodos anteriores puede considerarse como un nuevo modelo de dependencia, pero en lugar de hacia la voluntad del cliente, hacia los parámetros establecidos por los intermediarios. Después de los fallidos intentos de integración de la pintura con otras esferas de la actividad humana durante las vanguardias, podemos concluir que en la actualidad esta disciplina se define por la creación de un tipo determinado de objeto que se comercializa y expone en sitios específicos y exclusivos, siguiendo la definición institucional del arte que hemos introducido en este apartado[409].

La comparación entre la argumentación que acabamos de exponer y la trayectoria reciente del diseño gráfico nos permitirá encontrar elementos de contraste entre esta disciplina y la práctica pictórica contemporánea, de los que intentaremos extraer conclusiones con las que describir las posibilidades de la tecnología digital en la ampliación del campo de acción de la pintura.

Las modificaciones de tipo técnico producidas en la historia del diseño gráfico, y la multiplicidad de soportes y contextos en los que se manifiesta esta disciplina, pueden evidenciar que esta actividad se defina con mayor propiedad por las funciones que desempeña que por los medios tecnológicos y materiales que intervienen o han intervenido en la misma, entre los que se encontraba la pintura.

Si contrastamos las funciones de las que se ocupan la pintura y el diseño gráfico en la actualidad, y atendemos también a los procedimientos que han compartido en la historia de las imágenes, creemos que estaremos en situación de poder evaluar dos cuestiones. En primer lugar si la tecnología digital –herramienta principal del diseño gráfico en la actualidad- puede ser compatible con las funciones que hoy se atribuyen a las prácticas artísticas; y en segundo lugar, si los procedimientos pictóricos utilizados en el ámbito del diseño gráfico con anterioridad a la aparición de la tecnología digital pueden utilizarse como referente en la adaptación de la pintura al medio digital.

[409] «Una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte». DICKIE, George. *Op. Cit.* Pág. 115.

La primera cuestión que debemos afrontar es la propia definición de «diseño gráfico», que no está sometida a un consenso mayoritario dentro de su contexto profesional[410]. Hemos comprobado que la definición más generalizada de la pintura hoy en día, ante sus limitaciones para incidir en la sociedad como se pretendía durante las vanguardias, la sitúa como aquella disciplina con unos instrumentos materiales propios que crea un tipo de objeto que se vende en lugares específicos, sin que ninguna de estas categorías –la técnica, el tipo de objeto creado y su valoración y los lugares de comercialización- sea en su conjunto común a otras actividades[411].

El diseño gráfico, en cambio, no puede definirse desde una perspectiva estrictamente material o institucional, puesto que tanto sus herramientas como sus productos o su radio de acción no bastan para establecer un mínimo común entre todas sus manifestaciones. Además, dentro de su ámbito profesional, hemos localizado opiniones y posicionamientos contrapuestos entre sí, y que ponen de relieve la multiplicidad de aproximaciones que pueden realizarse a esta disciplina[412]. Es por esto por lo que hemos decidido exponer las principales de estas posturas.

Para el diseñador británico Richard Hollis, el diseño gráfico es "el arte de concebir proyectos de expresión visual"[413], definición que, junto a la que realiza Jessica Helfand al considerar esta disciplina como "el arte de hacer visibles las ideas"[414] resultan excesivamente amplias para nuestros intereses, ya que abarcarían otros tipos de manifestaciones visuales que no se adscribirían convencionalmente a esta actividad, como la propia pintura, con la que comparte en ocasiones su capacidad de comunicar mediante imágenes. Por su parte, Vilém Flusser propone la siguiente definición: "Hoy en día diseño significa más o menos aquel lugar en el cual el arte y la técnica –y por ello el pensamiento valorativo y el científico- se solapan mutuamente"[415].

Hemos seleccionado estas definiciones porque representan aproximaciones demasiado generales que se suelen realizar de esta materia, y que pueden llevar a error en el análisis que nos ocupa. Por otra parte, nos sirven como contraposición a otra

[410] Esto se pone de manifiesto en las variadas definiciones que hemos localizado de esta disciplina. Hemos introducido más adelante en este mismo apartado las más significativas.
[411] Esta sería, insistimos, la definición para la actividad artística propuesta por la teoría institucional del arte. Ver DICKIE, George. *Op. Cit.*
[412] Especialmente en relación a la artisticidad del diseño gráfico y a la subordinación de la figura del diseñador a la voluntad del cliente, como tendremos ocasión de comprobar más adelante en este mismo apartado.
[413] HOLLIS, Richard. *El diseño gráfico. Una historia abreviada*. Ed. Destino. Barcelona, 2000. Pág. 7.
[414] BIERUT, Michael, HELFAND, Jessica *et al.* (eds.). *Fundamentos del diseño gráfico*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 2001. Pág. 118.
[415] FLUSSER, Vilém. *Filosofía del diseño. La forma de las cosas.* Ed. Síntesis. Madrid. Pág. 25.

manera común de definir el diseño gráfico, que consistiría en reducirlo exclusivamente al conjunto de oficios propios de las tecnologías de impresión, dejando al margen aquellas manifestaciones no relacionadas directamente con el terreno de la edición[416]. También hemos comentado que la aparición de los tipos móviles permite situar con claridad el origen de parte de las actividades propias del diseño gráfico –la utilización de las fuentes tipográficas con el objetivo de optimizar la comunicación visual de los textos impresos- pero no podemos encontrar completamente satisfactorio este origen del diseño al considerarlo el de sólo una parte de esta disciplina[417].

Por otra parte, determinados autores sitúan en la Revolución Industrial el origen de la actividad tal y como la conocemos hoy en día, afirmando que "el diseño gráfico es la manifestación de la producción gráfica propia y específica de la cultura industrial"[418], y por lo tanto descartan que cualquier antecedente previo constituya ejemplo de esta actividad. Hollis afirma que como profesión, el diseño gráfico no puede entenderse con anterioridad al siglo XX[419], mientras que algunos autores sitúan el origen del diseño gráfico contemporáneo con la aparición de las primeras publicaciones específicas sobre esta disciplina[420].

Esta diversidad de testimonios puede deberse al hecho de que algunos autores consideran «diseño gráfico» a aquellas manifestaciones visuales con un mensaje articulado consciente, con independencia de su ámbito de actuación[421], y otros autores introducen en la ecuación la necesidad de tener que aplicar un modelo de producción industrial para que esa manifestación gráfica llegue al alcance a un número mayor de receptores ya que "a diferencia de los artistas, el diseñador planifica la producción mecánica"[422]. Una solución conciliadora puede consistir en afirmar que las distintas actividades en las que ejerce su actividad el diseñador gráfico tuvieron orígenes propios

[416] Recordemos lo que hemos comentado a este respecto a partir del testimonio de Enric Satué. Véase cita número 120 de esta tesis doctoral.
[417] SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días.* Ed. Alianza Forma. Madrid, 2002. Pág. 10.
[418] CHAVES, Norberto. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2001. Veáse también COSTA, Joan. *El nacimiento del diseño gráfico*. Recurso digital en la página web del autor. www.joancosta.com
[419] «Como profesión, el diseño gráfico existe sólo desde mediados del siglo XX». HOLLIS, Richard. *Op. Cit.* Pág. 8.
[420] La primera revista llevaba por título *Art in Advertising* [El arte en la publicidad] y «fue una de las primeras en reconocer la unión de los estético y lo comercial. Si bien la temática que trataba se consagraba mayormente a tratados técnicos sobre la producción de publicidad en periódicos y anuncios de comerciantes, los editores proponían ciertos estándares artísticos para el gremio». Empezó a publicarse en Nueva York en 1897. BEIRUT, Michael (*et al*.) *Op. Cit.* Pág. 13.
[421] Representado por los testimonios de Enric Satué y Jessica Helfand en sus respectivas obras citadas.
[422] HOLLIS, Richard. *Op. Cit.* Pág. 8.

distintos, lo que no nos permite establecer un origen único de esta disciplina, pero sí entenderla como el lugar común de varias necesidades de comunicación visual:

> El diseño gráfico es fundamentalmente comunicación humana, y el trabajo del diseñador es construir una estructura virtual, algo similar a una partitura musical, con el fin de organizar un evento que tiene lugar cuando un observador se encuentra ante un diseño[423].

Enric Satué orienta la definición del diseño gráfico hacia la delimitación de sus principales ámbitos de actuación:

> Si dividimos el diseño en las mayores agrupaciones tipológicas posibles, se reduce el campo de análisis a tres factores principales: la edición (con el diseño de tipos en primer término, el de libros, revistas, catálogos y periódicos); la publicidad (el diseño comercial propiamente dicho, constituido por el cartel, el anuncio y el folleto) y la identidad (con el diseño de imagen corporativa, de un lado, y el de señalización e información por medios eminentemente visuales, de otro)[424].

Por lo tanto, si aunamos las tareas y tecnologías de la edición desde la aparición de la imprenta, con las de la publicidad y la identidad propias de la Revolución Industrial, se nos permite realizar una definición de esta disciplina basada estrictamente en la *función* común a estas tres tipologías: comunicar mediante signos visuales. Esta función también está implícita en las aproximaciones de Richard Hollis y de Jessica Helfand, pero al establecer tres campos de acción generales, se nos permite distinguir entre los materiales propios y variables de cada tipología –el cartel o el anuncio en prensa para publicidad; el libro impreso o la página web para el diseño gráfico editorial, por ejemplo- con la función general y propia del diseño: transmitir una información determinada mediante un medio visual "a un público determinado en función de la estrategia de comunicación elegida"[425]. Por lo tanto, el mínimo común denominador de las manifestaciones de esta disciplina lo constituye su función comunicativa *externa* al

[423] FRASCARA, Jorge, MEURER, Bernd (*et al.) Diseño gráfico para la gente: comunicaciones de masa y cambio social*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 2004. Pág. 41.
[424] SATUÉ, Enric. *Op. Cit.* Pág. 11.
[425] BORRINI Alberto. *Publicidad, diseño y empresa*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 2006. Pág. 21.

diseñador: “sin comitente no hay diseño. Sin demanda comunicacional externa no existe el diseño gráfico”[426].

Esta definición del diseño gráfico nos permite aproximarnos a las tecnologías que han intervenido en la historia del diseño sin atender más que a su eficacia respecto a su objetivo comunicativo. De hecho, ya hemos analizado cómo imágenes como el CAVE CANEM de Pompeya, realizadas mediante la técnica del mosaico, cumplían una función esencialmente idéntica a la de una advertencia contemporánea impresa en un cartel[427]. De la misma manera, un número significativo de imágenes pictóricas anteriores a la creación de la categoría de las Bellas Artes se crearon para satisfacer una demanda comunicativa realizada por el comitente. De entre todos los medios emisores al servicio de la comunicación visual, la pintura ha ocupado siempre un lugar privilegiado, tanto por su capacidad de presentarse sobre todo tipo de soportes –pared, tabla de madera, lienzo- como por su eficacia en la representación verosímil de mensajes articulados[428].

Desde la aparición de los medios de reproducción técnica de imágenes –el grabado xilográfico, después calcográfico- una fracción de los artistas-artesanos se ha ocupado de la realización de imágenes que, a diferencia de la pintura normalmente, se realizaban con el objetivo de ser perfectamente reproducibles, para de esta manera conseguir un radio de acción mayor que el de una imagen pictórica situada en un espacio determinado[429].

Con la aparición de la imprenta en el siglo XV, la presencia y relevancia de las imágenes perfectamente reproducibles aumentan con el objetivo de acompañar a la palabra impresa[430]. Los casos conocidos de artistas-artesanos que realizaban trabajos tanto pictóricos como mediante medios múltiples no hacen sino reafirmar la utilización de uno u otro medio en función de las necesidades a cubrir por el encargo en concreto que les solicitaran o bien por la autonomía comercial que les ofrecían estos últimos, más

[426] Ésta es una de las máximas de la *Cátedra Belluccia* de la Universidad de Buenos Aires. Una muestra de su metodología se puede encontrar en el volumen BELLUCCIA, Raúl. *El diseño grafico y su enseñanza*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2007.

[427] Véase la página 38 de esta tesis doctoral, en la que se reproduce la citada figura.

[428] Véase BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1989.

[429] Véase el capítulo “La competencia entre los medios de la imagen: pinturas y estampas” en BELTING, Hans. *Op. Cit.* Pág. 566 y ss.

[430] Como hemos comentado en el primer apartado de esta tesis doctoral. A ese respecto pueden consultarse la referencia citada de Francisco Esteve Botey y GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1999.

que por una cuestión de preferencia personal por un lenguaje plástico concreto[431]. Sobre la relevancia de la imagen perfectamente reproducible en la transmisión del conocimiento acudiremos más adelante, en la segunda parte de esta tesis doctoral, al texto de referencia de William Ivins[432]. A nosotros nos interesa reafirmar aquí la idea de que, hasta el siglo XIX las trayectorias y objetivos de los medios reproductivos y la pintura han sido paralelas en líneas generales, con independencia de lo que hoy se consideraría su «artisticidad», puesto que las limitaciones y capacidades de una u otra técnica la situaban en un campo de acción propio: así, la monumentalidad de las pinturas –de ser necesaria-, su competencia en el uso del color, su verosimilitud en la representación e incluso su condición de objeto de lujo le garantizaban el monopolio en las necesidades de publicidad[433], conmemoración[434] o identidad corporativa que precisaran sus comitentes[435], mientras que las relativas limitaciones del grabado en la representación, su menor tamaño, y su capacidad múltiple le garantizaban su utilización masiva en el contexto de las imágenes ilustrativas, políticas o informativas[436].

Insistimos en que tanto las funciones de una disciplina como las de la otra eran perfectamente asimilables a las que desempeña el diseño gráfico en la actualidad, por lo que sus diferencias se localizan especialmente en sus distintos campos de acción y las herramientas utilizadas en cada una de ellas. No pretendemos decir que cualquier manifestación pictórica constituya un ejemplo de diseño gráfico en el sentido contemporáneo del término, sino que las funciones que desempeñaban en muchas

[431] Alberto Durero, Hans Holbein y Sandro Botticelli serían los ejemplos más paradigmáticos en este sentido. En la segunda parte de esta tesis doctoral tendremos la oportunidad de analizar con más profundidad los criterios con los que se utilizaban los medios de reproducción.

[432] IVINS, William M. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

[433] Según Bill Nichols, John Berger demuestra en la versión fílmica de *Ways of Seeing* ["Modos de ver", documental de 1972 emitido por la BBC que acompaña al texto que en su versión española está editado por Gustavo Gili] «cómo la pintura al óleo ha traspasado muchas de sus funciones a la fotografía, y en particular, a la publicidad» NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997. Pág. 40. Este traspaso sólo puede entenderse si las funciones de la pintura tradicional y las de la publicidad contemporánea pueden considerarse en algún grado equivalentes.

[434] La función conmemorativa de la pintura llega a su máxima expresión en la pintura de Historia, cuyo desarrollo culminante tuvo lugar en el primer tercio del siglo XIX. GARCÍA MELERO, José Enrique *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*. Ed. Encuentro. Madrid, 1998. Pág. 185.

[435] Los ejemplos más característicos de estas funciones los encontramos en algunas de las peticiones de los patrones y mecenas renacentistas a sus artistas de corte. HOLLINGSWORTH Mary. *Op. Cit.*

[436] Sobre las funciones desempeñadas por la pintura en la historia de las imágenes recuperamos las referencias clásicas de FREEDBERG, David. *El poder de las* imágenes. Ed. Cátedra. Madrid, 1992; y el conjunto de ensayos recogidos en GOMBRICH, Ernst H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.* Ed. Debate. Madrid, 2003. Sobre las imágenes perfectamente reproducibles y su impacto en la historia de las imágenes véase IVINS, William .M. *Op. Cit.*

ocasiones las imágenes pictóricas pueden ser asimilables a las de esta disciplina hoy en día.

El proceso de autonomía de la actividad artística y la exaltación de la figura del artista, por una parte, y la Revolución Industrial y de los medios de comunicación de masas, por otro, convierten a la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX en un periodo decisivo para nuestro análisis al encontrarse las herramientas, funciones y protagonistas del diseño gráfico y la pintura más próximos entre sí que en periodos anteriores, en los que no existía la noción contemporánea de «arte»; o posteriores, en especial desde la aparición de la tecnología digital ya que supuso la obsolescencia del medio pictórico en el diseño gráfico[437].

En la emergencia de las necesidades de comunicación visual propias de la Revolución Industrial éstas eran asumidas por artistas-artesanos ante la ausencia de personal específico entrenado en el campo de la disciplina que recibirá el nombre de «diseño gráfico»[438]. La especialización profesional posterior no se basaba tanto en la capacidad para realizar comunicaciones visuales efectivas como en el manejo de la maquinaria industrial que se utilizaba para realizar los productos del diseño gráfico[439].

La separación profesional entre la realización del diseño en sí, esto es, la composición de la imagen, y la reproducción en serie del mensaje visual hizo que algunos artistas plásticos vieran en el diseño gráfico la oportunidad de ampliar sus competencias profesionales[440]. Con las mismas herramientas con las que se producía una imagen destinada al contexto artístico se podía realizar una imagen destinada al contexto profesional del diseño gráfico con el objetivo de desempeñar las funciones específicas demandadas por el cliente.

La mayor evidencia de la relatividad de los medios plásticos y las funciones de las imágenes se localiza precisamente en aquellos casos en los que, una vez establecida la categoría de las Bellas Artes como la conocemos hoy, algún pintor haya utilizado un

[437] La tecnología digital, utilizada en el terreno de la imagen desde los años sesenta, no se extendería hasta abarcar la mayoría de los ámbitos del diseño gráfico hasta la década de los 80 del pasado siglo. Puede leerse una breve introducción de este proceso en ALBERICH PASCUAL, Jordi. *Grafismo multimedia: comunicación, diseño, estética*. Ed. UOC. Barcelona, 2007. Pág. 8 y ss.

[438] «A principios del siglo XIX, el diseño gráfico no existía como profesión en sí. Los tipógrafos que hacían trabajos varios diseñaban afiches y carteles para atraer clientes, sin obtener ganancias, y componían avisos publicitarios para periódicos directamente "en la piedra", respetando formatos estándar que no exigían mucha imaginación ni deliberación». BIERUT, Michael (*et al*.) *Op. Cit.* Pág. 13

[439] BIERUT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 13.

[440] «Los diseñadores gráficos actuales descienden directamente de los artesanos salidos de las Escuelas de Artes y Oficios, o de los dibujantes recibidos en las Escuelas de Arte que se multiplicaban en Europa en el siglo XIX». BORRINI, Alberto. *Op. Cit.* Pág. 31.

medio convencionalmente pictórico con objetivos propios del diseño gráfico. Los ejemplos característicos lo constituirían los carteles de finales de los siglos XIX y principios del XX, en los que pintores como Toulousse Lautrec, o en España, Ramón Casas, utilizaban el medio pictórico para componer imágenes reproducibles posteriormente mediante litografías o serigrafías con objetivos evidentemente publicitarios[441].

Fig. 15. – Ramón Casas. *Joven decadente*. Óleo sobre lienzo (1899). 46 cm × 56 cm.

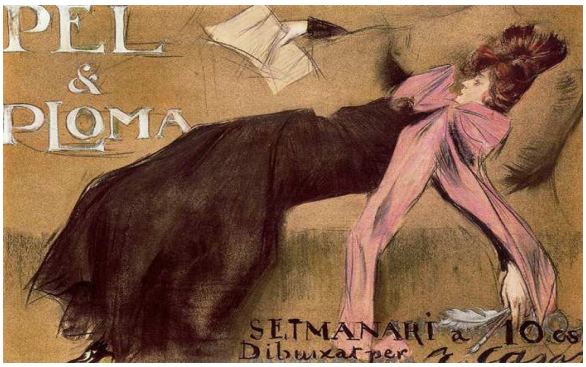


Fig. 16. – Ramón Casas. Portada de la publicación *Pèl & Ploma*. (1899). 66x91 cm.

En ellos no se puede hablar de una voluntad expresiva del artista en el sentido romántico que hemos descrito, sino de de la necesidad del cliente de transmitir un mensaje publicitario mediante un medio de reproducción que, en este caso, tiene como operario previo a un artista plástico. El cartelista francés Cassandre nos propone una distinción clara entre la autoría del mensaje en los posicionamientos del artista/ cartelista:

> El cartel exige la renuncia del artista a afirmar su personalidad. Si lo hace, rompe las reglas del juego. La pintura es un fin en sí misma, mientras que el cartel es sólo un medio, un medio de comunicación entre el anunciante y el público semejante a un telegrama. El cartelista desempeña el papel del operador de telégrafos. En consecuencia, emite y transmite un mensaje que debe contener noticias, información detallada. Únicamente se exige de él que establezca una clara, poderosa, simple y precisa comunicación[442].

[441] Se pueden apreciar una muestra significativa n las siguientes referencias: EPHREM, Benedicta. *Toulouse Lautrec, El origen del cartel moderno*. Ed. MNAC. Barcelona, 2006; VV.AA. *Ramón Casas y el cartel.* Diputación de Valencia, 2005.

[442] SATUÉ, Enric. Op Cit. Pág. 230.

Se insiste, pues, en la importancia de la comunicación del mensaje por encima de la voluntad expresiva personal del artista, mensaje que en el caso del diseño viene dado por las necesidades del cliente. Utilizando las palabras del también diseñador gráfico Jorge Frascara:

> El diseñador, a diferencia del artista, no es normalmente la fuente de los mensajes que comunica, sino un intérprete que configura mensajes originados por otras personas de manera que sean accesibles para un público dado[443].

Derivado de esto el diseñador no sólo debe interpretar el mensaje original para hacerlo más efectivo y elocuente, sino que además deberá articular los recursos plásticos y adaptarlos a las limitaciones impuestas por el medio en el que se va a reproducir su comunicación[444].

El artista plástico y diseñador gráfico Manolo Prieto habla de las particularidades de los medios múltiples en su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia en El Puerto de Santa María (Cádiz), puesto que los diseñadores no disponían de las libertades gráficas de los artistas plásticos:

> Todos saben pintar con una paleta de ocho o diez colores, pero... ¿un dibujo a dos o tres colores planos, sabiéndolos equilibrar y medir para que un color, mojando el pincel en el mismo tarro, tenga en el mismo trabajo distintos valores? Y cortar una masa de color con una línea ¿qué grueso habrá que darle para que tenga el valor deseado? Y los términos ¿cómo conseguirlos si nos obligan a que el fondo sea blanco?[445].

La relación entre diseño gráfico y arte en el siglo XX se puede rastrear desde dos perspectivas: la que relaciona a ambas disciplinas en momentos puntuales de la vanguardia histórica, por una parte; y el debate respecto a si el diseño gráfico puede ser considerado arte en la actualidad.

En primer lugar, se puede hablar de que determinados movimientos artísticos ejercieron su influencia sobre el diseño gráfico, produciendo referentes estilísticos que

[443] FRASCARA, Jorge. *El diseño de comunicación.* Ed. Infinito. Buenos Aires, 2006. Pág. 25.
[444] *Ibíd.* Pág. 105.
[445] PRIETO, Manolo. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia en El Puerto de Santa María (Cádiz) el día 15 de mayo de 1987. Disponible en el sitio web de la fundación que lleva su nombre: www.fundacionmanoloprieto.org. Última visita: 1 de abril de 2013.

eran incorporados a la práctica del diseño[446]. Esta influencia no fue generalizada en todos los movimientos de vanguardia, pero en movimientos como el constructivismo, De Stijl, el dadaísmo o el futurismo, la relación con el diseño gráfico fue de carácter bidireccional[447].

La argumentación que hemos desarrollado anteriormente en esta tesis doctoral nos ayuda a comprender el origen de esta identidad entre arte y diseño: la voluntad propia de la vanguardia de volver a unir al arte con la vida –disolución derivada de la autonomía de la actividad artística, que como hemos visto sitúa al artista en una posición central respecto a su propia obra[448]- y la intención de figuras como los citados Kandinsly, Klee o El Lissitzky de lograr en sus realizaciones "un lenguaje visual objetivo, intentando conseguir imágenes autoexplicativas"[449]. Los colectivos de artistas, como la escuela de la Bauhaus, en la que se pretendían catalogar todas las manifestaciones visuales como «arte»[450] contrastan con el desarrollo posterior de la historia del arte contemporáneo, que hemos tenido oportunidad de analizar brevemente más arriba, en especial a partir de la Segunda Guerra Mundial con el auge del expresionismo abstracto[451].

En segundo lugar, el hecho de que en el diseño gráfico la condición estética sea en numerosas ocasiones prácticamente inseparable de las funciones estrictamente comunicativas también promueve un debate característico dentro de esta disciplina: "¿el diseño gráfico es arte?"[452]. Intentar responder a esta pregunta nos permitirá poner de relieve de qué manera suelen confundirse los valores estéticos de las imágenes con los de la funcionalidad y el contexto en el que se inscriben las mismas.

Para empezar, podemos citar que existe toda una vertiente de esta disciplina que, debido precisamente a la importancia que está adquiriendo el componente estético en

[446] MERODIO, Mª *Isabel* (*et al.*). *Las artes plásticas como fundamento de la educación artística*. Ministerio Educación y Ciencia. Madrid, 2004. Pág. 294.
[447] «El diseño gráfico se convierte en una materia utilizada –y potenciada- por las vanguardias artísticas de principios de siglo como medio de expresión por, por ejemplo, los movimientos constructivista, dadaísta, futurista, surrealista, De Stijl, etc.». *Ibíd*. Pág. 296.
[448] Véase el apartado 1.1.5 de esta tesis doctoral.
[449] MERODIO, Mª Isabel (*et al.*). *Op. Cit.* Pág. 296.
[450] RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *Op. Cit.* Pág. 98.
[451] Véase página 108 y siguientes de esta tesis doctoral.
[452] A este respecto es ejemplar la presencia de este tipo de cuestionamientos en Internet, con cerca del millón de entradas en castellano que relacionan arte y diseño gráfico en el portal de búsquedas Google, y en la que profesionales del sector exponen todo tipo de argumentaciones en un sentido o en otro. Nosotros hemos reunido en este trabajo las dos posturas más establecidas, representadas por testimonios de profesionales de prestigio en el sector.

las producciones del diseño gráfico contemporáneo, se opone activamente a cualquier formalismo que pretendiera identificar a esta actividad con la pintura u otras artes plásticas, al entender este aspecto característico de las Bellas Artes e innecesario en el terreno de las artes aplicadas[453]. El formalismo es considerado desde esta perspectiva como un inconveniente en la recepción del mensaje emitido por el diseñador. Philip B. Meggs, en una línea argumental parecida define en su *Historia del diseño* a los miembros de su profesión, "no como artistas" en el sentido contemporáneo del término, sino como los encargados de difundir "información importante entre los componentes de la sociedad". Para este autor, el ideal del diseñador es, pues, alcanzar la "claridad y el orden"[454] por lo que el recurso plástico debe encontrarse subordinado necesariamente a la elocuencia comunicativa. Jorge Frascara señala que "así como es muy adecuado reconocer un cuadro como perteneciente a un artista a causa de su estilo, es inadecuado reconocer al diseñador cuando su presencia afecta al contenido del mensaje" [455]. Juan Nava insiste, por su parte, en que

> La finalidad de la obra artística es interna e independiente; es, dicho en terminología más ajustada a la estética, una «finalidad sin fin». En cambio, el diseño gráfico viene determinado por una demanda externa que define en gran medida el punto de partida de la tarea de diseño[456].

Es en esta demanda externa donde hay que situar una diferencia fundamental entre la responsabilidad a asumir por ambos profesionales[457], ya que aunque algunos quieran ver en el diseñador una compromiso en la realización de su labor, Norberto Chaves distingue con claridad que

> Se trata de responsabilidades de la sociedad que encarga y consume diseño. En ese sentido debe dejarse de molestar al profesional con estas demandas de roles mesiánicos y dirigir la mirada a los amos de la sociedad, a los que deciden el qué

[453] CHAVES, Norberto. "Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico" en CHAVES, Norberto (*et al*). *Diseño y comunicación, Teorías y enfoques críticos*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997. Pág. 97 y ss.
[454] MEGGS, Phillip B. *Op. Cit.* Pág. 16.
[455] FRASCARA, Jorge. *Op. Cit.* Pág 26.
[456] RAMBLA ZARAGOZÁ Wenceslao. *Juan Nava: Diseño gráfico para comunicar*. Ed. por la Universitat Jaume I. Castellón, 2004. Pág. 34.
[457] Sobre los posicionamientos políticos de algunos movimientos artísticos del siglo XX, podemos referenciar el libro CLAIR, Jean. *La responsabilidad del artista: las vanguardias, entre el terror y la razón*. Ed. Visor. Madrid, 1998.

> y el para qué de lo que en esta sociedad se produce y se consume; a los que fijan, por lo tanto, las prioridades y los contenidos programáticos al diseño[458].

En la relación entre artista y diseño gráfico, uno de los testimonios más afines al desarrollo que hemos realizado en relación a los antecedentes de la práctica del diseño es el propuesto por Bruno Munari en su libro *El arte como oficio*[459] en el que sugiere que el retorno a la relación del arte con la sociedad sólo es posible mediante la subordinación del diseño gráfico a su tarea de comunicación:

> Antes se razonaba en términos de arte puro y de arte aplicado […]. Hoy no se hace esta distinción entre arte puro y arte aplicado, entre arte grande y arte menor, pues la definición de arte que ha llevado a tanta confusión y embrollo en los últimos tiempos va perdiendo su prestigio, y el arte está retornando a ser un oficio, una simple profesión, como en los tiempos antiguos, cuando el artista era llamado por la sociedad para que plasmara informaciones visuales (que ahora se llaman frescos) para comunicar al pueblo determinados hechos religiosos[460].

Más adelante plantea el motivo según el cual el diseñador gráfico debería de ser la figura de referencia en las tareas de comunicación y expresión visual de la actualidad:

> El proyectista [el diseñador gráfico] es, por esto, el artista de nuestro tiempo. No porque sea un genio, sino porque con su método de trabajo restablece el contacto entre el arte y el público; […] porque responde a las exigencias humanas de la gente de su tiempo, la ayuda a resolver ciertos problemas con independencia de todo preconcepto estilístico y de una falsa dignidad artística que deriva de las divisiones entre las artes[461].

Otra manera de enfocar el contraste entre ambas disciplinas, algo sobre-dimensionada desde nuestra perspectiva, pero ejemplar precisamente por llevar al extremo el radio de acción de estas actividades, lo hemos localizado en la siguiente afirmación de Carlos Moreno: “El artista tiene una audiencia única, él mismo, mientras

[458] CHAVES, Norberto. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2001. Pág. 68.
[459] MUNARI, Bruno. *El arte como oficio.* Ed. Labor. Barcelona 1994.
[460] *Ibíd.* Pág. 27.
[461] *Ibíd.* Pág. 87.

que el diseñador gráfico cuenta con una audiencia de masa, de cientos de millones"[462]. Algunas de las circunstancias que favorecen las aspiraciones artísticas que se pueden detectar en terreno del diseño gráfico se derivan precisamente de algunos hechos que hemos descrito en esta primera parte. En primer lugar, es indudable que la voluntad de identificación del trabajo del diseñador gráfico con el del artista constituye una pretensión de aumentar el prestigio profesional de este colectivo debido a la plusvalía que se otorga al valor de exclusividad –o de "genialidad"- que se le supone al productor artístico[463]. Por otra parte, el hecho de que se realicen exposiciones de diseño gráfico, o incluso concursos, en instituciones artísticas viene a redundar en la idea de que la pérdida del contexto original de las imágenes –el campo de acción para el que el diseño original fue previsto- las incapacita para desempeñar sus funciones comunicativas originales, magnificando su única función como soporte de contemplación estética[464].

Por lo tanto, con independencia de las aspiraciones artísticas de parte de la comunidad de diseñadores gráficos en la actualidad, y de los indiscutible valores plásticos que suelen introducirse en las manifestaciones de esta disciplina, la adscripción al modelo económico de encargo del diseño gráfico y su subordinación a las limitaciones de los medios en los que va a emitirse el mensaje, y que a su vez se derivan de la voluntad del cliente, hacen que no pueda incluirse como una actividad propia de las Bellas Artes. Se puede entender, sin embargo, la aspiración a ser considerada «arte» de esta disciplina, con una intención similar a la que hemos descrito en relación a los pintores del Renacimiento italiano, cuando reclamaban que se considerara a la pintura como un arte liberal, es decir, con la voluntad de apropiarse de los indudables beneficios -valoración económica y prestigio- de pertenecer a esta disciplina.

Con todo lo expuesto, se hace comprensible la afirmación de Joan Costa a propósito del debate entre diseño y arte, al proponer la siguiente distinción: "lo esencial es que el arte se hace preguntas y el diseño soluciona problemas"[465]. Esta polaridad

[462] MORENO RODRÍGUEZ, Carlos. *El diseño gráfico en materiales didácticos.* Pág. 31. Ed. por CESAL. Bruselas, 2009.

[463] El riesgo de perpetuar estas ambiciones en la enseñanza del diseño gráfico en la actualidad y la inconsistencia de las mismas en el terreno profesional se describen en la referencia BELLUCCIA, Raúl. *El diseño grafico y su enseñanza: ilusiones y desengaños*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2007.

[464] De la misma manera que se imposibilitan las funciones originales de las imágenes pictóricas realizadas antes de la autonomía del arte cuando se introducen en un contexto exhibitivo. Recordemos el testimonio de Larry Shiner en relación a la necesidad de creación de lugares específicos en los que no se pudieran desempeñar otras funciones que las propias de la percepción estética como requisito para el establecimiento de la noción contemporánea de «arte». Véase el apartado 1.1.4. de esta tesis doctoral.

[465] COSTA, Joan. *La eterna e inútil discusión.* Se puede encontrar la versión digital de este artículo en la página web del autor: www.joancosta.com. Última visita: 1 de abril de 2013.

relativiza la capacidad del diseño para alcanzar el estatus de disciplina artística que, según la definición contemporánea, está necesariamente relacionada con la búsqueda de nuevas posibilidades semánticas y formales, y a las interpretaciones subjetivas de los mensajes artísticos emitidos, como hemos analizado más arriba.

Mientras las competencias del diseño gráfico se ampliaron progresivamente gracias a las nuevas capacidades de los medios de reproducción de imágenes, la pintura iniciaba el giro hacia sí misma que hemos esbozado en esta primera parte. En el próximo apartado expondremos cómo la relatividad de los medios técnicos en el diseño gráfico se beneficia de la aparición de los medios digitales, mientras la pintura sigue reafirmándose, en líneas generales, en su posicionamiento formalista.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

1.2.- Producción y reproducción digital en el diseño gráfico y en la pintura.

El objetivo de este último apartado es el de exponer cómo las distintas maneras de entender las actividades que hoy conocemos como «pintura» y «diseño gráfico», cuyas particularidades acabamos de describir, pueden influir en la integración de la tecnología digital en la producción y reproducción múltiple de sus imágenes. Para ello necesitamos realizar antes una pequeña recapitulación en la que destaquemos los aspectos más relevantes de nuestra exposición en esta primera parte. A partir de estas cuestiones, plantearemos los dos argumentos principales que pueden dificultar la asimilación del medio digital en el ámbito pictórico, para acabar indicando en qué medida puede la tecnología digital complementar los modos convencionales de producción y divulgación de las imágenes pictóricas. Esto nos permitirá proponer los siguientes estadios a los que debe dirigirse esta tesis doctoral.

Podemos recordar que en los primeros epígrafes de esta primera parte se ha analizado la aparición y evolución de los conceptos de «arte» y de «artista» para, desde el origen común al resto de disciplinas manuales, acabar separando a esta actividad del resto de artesanías y artes aplicadas. Hemos comprobado cómo la pintura fue abandonando las funciones propias de la producción por encargo –en las que el cliente determinaba los parámetros de la imagen a ejecutar: los materiales, motivos de la representación y el emplazamiento final de la obra- hasta alcanzar la autonomía respecto a este modelo comercial entre los siglos XVIII y XIX.

También hemos tenido la oportunidad de exponer que las primeras aspiraciones profesionales del pintor para diferenciarse del resto de artesanos tuvieron lugar en el siglo XV en Italia. La voluntad de estas reivindicaciones no era la de manifestar una supuesta expresión personal de los pintores, propia de la noción contemporánea de esta actividad, sino la de asimilar el estatus de la pintura al de las «artes liberales», con el fin de adquirir los privilegios económicos propios de los representantes de aquellas disciplinas. Estas primeras muestras de autonomía respecto a los gremios fueron reclamadas por un reducido grupo de artesanos, los pintores de corte, si bien constituyeron casos aislados y las condiciones que éstos llegaron a disfrutar no se extendieron al conjunto de sus contemporáneos.

Por su parte, la producción de imágenes pictóricas previa a la demanda del cliente empieza a generalizarse en los Países Bajos en el siglo XVII, hecho que se viene

a sumar al cambio en la valoración de la calidad de un pintor desde su capacidad de resolver con “gracia y destreza” las dificultades del encargo, propia del Renacimiento, hasta acabar considerando los cuadros como “expresión de una personalidad concreta”. La importancia de este cambio de paradigma se centra en el hecho de que esta valoración sitúa a la figura del artista por encima de cada una de sus producciones específicas.

Asimismo, este nuevo valor, la reputación del pintor, colabora en la instauración de intermediarios entre el productor y el cliente, quienes asesoraban a este último de los autores cuyas obras merecían ser adquiridas o resultaban más atractivas como inversión.

La producción de más de una imagen con el mismo diseño era común en el modelo comercial basado en el encargo si el cliente lo requería. El modelo de producción autónomo –es decir, independiente del encargo- también repercutió en la producción múltiple de imágenes pictóricas en aquellos obradores que pudieran satisfacer una demanda elevada de un determinado tipo de imágenes. La producción múltiple de imágenes pictóricas, y el consiguiente trabajo en serie de los obradores, también dio lugar a que se consolidara la distinción entre el diseño de la imagen –su composición iconográfica- y la materialización de la misma –su ejecución en su soporte físico-. Esto ejemplifica la doble autoría de la actividad pictórica, y hemos comprobado cómo ésta podía dividirse a su vez entre varios individuos. En los ejemplos que hemos expuesto del obrador de Rubens, éste le daba más importancia al diseño de la obra que a la manufactura final, en la que en ocasiones no participaba, hecho que contrasta con el énfasis en el que se sitúa hoy en día a la realización manual de la producción pictórica.

La instauración de las primeras Academias, en las que se posicionaba a la pintura en un lugar más elevado respecto al resto de artesanías, y se diluía el modelo educativo anterior propio de las estructuras gremiales, colaboró en el proceso de autonomía de la pintura, al promover la autorreflexión sobre la propia actividad y la producción de cuadros sin las condiciones previas de un cliente específico.

Ya en el siglo XVIII la voluntad clasificadora de la Ilustración instaurará la categoría «Bellas Artes», para lo cual determinará las actividades que la componen –poesía, pintura, escultura, grabado y música- y el objetivo de sus realizaciones: ofrecer “placer” al espectador, en consonancia con el nuevo ideal estético que se define por su contemplación “desinteresada” de la belleza. Esta categorización conlleva la oposición entre el artista y el artesano y la de los valores que se esperan de cada una de estas

figuras: mientras al artista lo gobierna la imaginación, la inspiración, la libertad y el genio, al artesano lo dirige la destreza, la regla, la imitación y el servicio.

La ausencia de funcionalidad de las nuevas producciones pictóricas se puso de manifiesto en el recurso a los salones y otros espacios de exhibición en los que las imágenes pictóricas no podían desempeñar otra función que la de servir como soporte al recién creado modelo de percepción estética. El subjetivismo derivado de este hecho se materializó en la aparición de las reseñas y críticas artísticas, en las que los críticos evaluaban las obras con unos criterios no necesariamente afines a los del autor o a los de los posibles clientes de las imágenes.

Finalmente, a la creación de la categoría de Bellas Artes, se suma el ideal romántico del artista en el siglo XIX, quien expresa en sus producciones su "particular manera de entender el mundo". A esta nueva forma de concebir la creación artística y a la figura del artista en sí misma se incorporan en este periodo las nuevas necesidades derivadas de la Revolución Industrial y los nuevos medios técnicos de reproducción, estableciéndose un momento convergente entre las herramientas y las funciones de la «pintura», y las de las nuevas profesiones que hoy englobaríamos dentro del terreno del «diseño gráfico».

Es en este momento de convergencias y divergencias desde el punto de vista funcional y tecnológico, cuando se afianzan algunas de las convenciones en la práctica pictórica que han llegado hasta nosotros y que pueden incidir en la manera en la que, desde el terreno de la pintura y de manera general, se evalúan las posibilidades de los medios digitales en la producción y reproducción de imágenes artísticas.

Una vez analizados los parámetros que delimitan la práctica pictórica en la actualidad, localizado su origen en los ejemplos que hemos enunciado, y comprobado las posibilidades de la producción pictórica y de los medios múltiples en la consecución de distintas funciones para las imágenes, estamos en condición de afirmar que estas convenciones se pueden incluir dentro de dos argumentos principales: la identificación entre *herramientas* y *funciones* de las imágenes, por una parte, y la consideración del medio múltiple como soporte insuficiente estéticamente para el arte, por otra[466].

[466] A este respecto consideramos significativa la simetría entre las dos posiciones enfrentadas en la legislación sobre los derechos de reproducción de la propiedad intelectual, y los dos extremos en los que se sitúan los artistas en relación a la reproducción de sus obras. Por una parte, se suele comentar que algunos autores rechazan la posibilidad de la reproducción debido al «distinto efecto o placer estético que la copia genera ante el público debido básicamente a la utilización de un soporte distinto al que ha servido para expresar la obra original». RIBERA BLANES, Begoña. *El derecho de reproducción en la propiedad intelectual*. Ed. Dykinson. Madrid, 2002. Págs. 190-191. En cambio, se suele apelar al criterio de

La identificación entre las herramientas de las imágenes y los fines que éstas pueden desempeñar consolidaría la idea, errónea como hemos expuesto, de que determinados medios o bien deben utilizarse exclusivamente para alcanzar objetivos específicos, o bien deben considerarse menos eficaces para cualquier otro. Por ejemplo: la pintura está considerada actualmente como medio exclusivamente de expresión artística y personal –cuando hemos comprobado que esta función es relativamente reciente- mientras que las imágenes serigráficas estuvieron consideradas como propias de la publicidad y de la divulgación de información –lo que ha dificultado su consideración como medio de expresión artística con unos valores formales y plásticos propios-.

Habiendo comprobado las funciones específicamente comunicativas que desempeñaba la pintura cuando era utilizada con funciones análogas a las propias del diseño gráfico actual, y cómo determinados artistas utilizaban el medio pictórico alternativamente con funciones tanto expresivas como publicitarias durante los siglos XIX y XX, resulta evidente que no se puede considerar una herramienta como exclusiva de un tipo de función determinado, si no como propia de un ámbito de actuación concreto. Este ámbito de actuación puede ser el de la tradicional galería o museo, o el propio de la reproducción múltiple que "acude al encuentro de su destinatario", utilizando la conocida expresión de Walter Benjamin[467].

De esta manera, podemos concluir que las herramientas convencionalmente adscritas a la pintura o al diseño gráfico pueden resultar adecuadas en la otra disciplina, siempre y cuando las funciones a asumir por las imágenes se puedan desempeñar en el campo de acción en el que se introduzca cada herramienta en concreto. En esta primera parte hemos visto cómo son sus funciones y ámbitos de uso, y no sus herramientas, lo que distingue en la actualidad la producción artística –que podíamos definir de manera general como independiente, expresiva, subjetiva- del diseño gráfico –que a su vez se encuentra subordinado a la voluntad del comitente, y cuyo objetivo es la comunicación de un mensaje específico a un público determinado-.

Es por esto por lo que podemos considerar que, de la misma manera que la pintura se ha utilizado históricamente con funciones propias de lo que hoy llamaríamos

«identidad» de la obra artística para garantizar la explotación exclusiva del autor sobre «cualquier medio que sirva para fijar la obra, aunque sea distinto del original, que exista en el momento presente o que pueda inventarse en un futuro». *Ibíd.* Págs. 190-191.

[467] BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus. Madrid, 1989. *Cit.* Pág. 22.

diseño gráfico, y de que manifestaciones del diseño gráfico pueden ser analizadas desde sus particularidades estrictamente estéticas –una vez perdida su función original y situándolos en el ámbito de la exhibición artística- resulta coherente pensar que las herramientas con las que se desarrolla esta actividad no están exentas de la capacidad de emitir contenido estrictamente estético si se insertan en un contexto considerado artístico por el público al que está dirigida.

Por lo tanto podemos acudir a imágenes propias del entorno del diseño gráfico, como las portadas de *Novelas y cuentos* diseñadas por Manolo Prieto, para ejemplificar cómo se ha realizado el paso de una imagen pictórica única al medio múltiple, porque con independencia de su función original –en este caso llamar la atención de una determinada publicación por la ilustración de su portada- resulta indiscutible la posibilidad de ser evaluadas en la actualidad desde una perspectiva exclusivamente estética si las introducimos en un contexto considerado como artístico por sus usuarios.

Por su parte, el segundo argumento que hemos apuntado consiste en considerar los medios de reproducción múltiple como inferiores artísticamente respecto a los medios y soportes adscritos tradicionalmente de las Bellas Artes –el dibujo, la pintura, la escultura-. Este hecho puede deberse a varias cuestiones que hemos ido apuntando durante esta primera parte, por lo que vamos a intentar recapitularlas a continuación:

En primer lugar, hemos visto cómo desde la Antigüedad clásica se ha dividido jerárquicamente a las disciplinas, situando siempre a un grupo de ellas por encima del resto. La voluntad de los pintores a partir del siglo XV de pertenecer al grupo de las artes liberales implica la voluntad de disfrutar de los privilegios propios de los pertenecientes a ese grupo, no de desvincularse del resto de artesanías. Si a la autonomía de la pintura alcanzada en el siglo XVIII sumamos la Revolución Industrial y la aparición de actividades tecnológicas relacionadas con la imagen en el XIX –la fotografía, entre otras- localizamos una nueva distinción entre las disciplinas manuales y las mecánicas. La nueva definición romántica del artista y su posicionamiento contra la emergente burguesía capitalista hace que las disciplinas mecánicas se consideren como inferiores a su vez respecto a las propias artesanías[468], como hemos podido comprobar

[468] Hay que tener en cuenta, no obstante, que tanto los medios múltiples tradicionales como los de nueva creación en el siglo XIX tienen unas limitaciones técnicas –siendo la principal la imposibilidad de reproducir información cromática compleja en comparación con la pintura de caballete- que son ampliamente superadas por las actuales tecnologías fotográfica y digital, como tendremos ocasión de analizar en la segunda parte de esta tesis doctoral.

en los testimonios citados en esta primera parte. Este hecho resulta revelador porque en la actualidad parece mantenerse, a grandes rasgos, la jerarquización entre los medios plásticos, al considerar a las técnicas manuales como "más artísticas" que a las mecánicas[469].

A estas consideraciones se añaden las nuevas maneras de entender el proceso artístico que también dificulta la consideración de los medios múltiples como equivalentes o complementarios al medio pictórico tradicional. Hemos descrito en el apartado 1.1.6 el relevo de funciones de la pintura en sus tareas de reproducción de la realidad visible asumidas por la fotografía, y la consiguiente búsqueda del valor propio del medio pictórico como lenguaje plástico. La imagen pictórica que se utilizaba anteriormente como un medio con el que desarrollar un fin comunicativo se convertiría progresivamente en un fin en sí misma, proceso que se puede ejemplificar en el auge de la pintura abstracta, como hemos visto.

De este hecho se deriva el valor otorgado a la experimentación y a los "hallazgos" que se producen en el soporte en el que ésta se lleva a cabo, lo que podría incidir en la identificación de la imagen pictórica con su soporte físico, y la de los valores plásticos y expresivos de la imagen como específicos del material concreto que se ha utilizado en su realización, y por lo tanto, irreproducibles –o "improducibles"- en otro soporte o con otros materiales[470]. Además de por las cuestiones derivadas de la práctica pictórica en sí, la condición objetual de la pintura se ha institucionalizado también por el valor comercial –derivado de su exclusividad- que se le otorga al soporte único[471] y el interés tanto de los intermediarios como de los beneficiarios de este sistema en mantener este paradigma.

[469] Este hecho es comprobable en la trayectoria del grabado calcográfico y la fotografía, como podremos estudiar en la segunda parte de este trabajo, al intentar identificarse ambas disciplinas con la producción pictórica con el objetivo, a su vez, de obtener el estatus de imagen «artística».

[470] Esta idea se relaciona con la modificación de la consideración del medio plástico, desde su subordinación a las tareas representacionales a considerarse un fin en sí mismo con independencia del contenido a partir de las vanguardias. Esta idea la hemos desarrollado a partir del apartado 1.1.5. de esta tesis doctoral.

[471] Hemos comentado anteriormente el hecho de que en el grabado artístico se numeran las reproducciones que se realizan de la obra para que el comprador conozca el volumen total, y por lo tanto la exclusividad relativa, de la tirada realizada. De esta manera se puede decir que el precio de la obra se divide entre el número de ejemplares realizados, ya que de realizarse un menor número de impresiones, éstos suelen tener un valor más elevado. Si bien se puede defender este hecho en el caso del grabado argumentando que la tirada puede ser más o menos reducida debido a la devaluación de las matrices resultante del propio proceso de reproducción, esta práctica se ha adoptado también en la comercialización de fotografías o vídeos que, teóricamente, podrían ser reproducidos un número de veces ilimitado, con lo que en este caso se pone de manifiesto la naturaleza comercial de introducir esta numeración. Véase la referencia 385 de esta tesis doctoral.

La situación de los medios mecánicos en una posición inferior a los manuales, y las condiciones para la producción, exhibición y venta de objetos pictóricos que se consolidó en el siglo XX, son compatibles y se suelen relacionar con la noción de «aura» de Walter Benjamin[472], la cual a su vez condiciona la percepción de las posibilidades del medio múltiple en el desempeño de las funciones contemporáneas del arte en comparación con un original físico y único[473]. Es por esto por lo que a esta noción de «aura» queremos ahora realizar algunas consideraciones paralelas a la argumentación que hemos desarrollado hasta el momento, a las que incluiremos testimonios de autores contemporáneos que comparten la opinión de que esta noción ha perdido su vigencia en el nuevo contexto global de las imágenes artísticas.

La primera de ellas es que Benjamin está haciendo referencia a las obras de arte inscritas en la tradición, es decir, creadas con anterioridad a la aparición de los medios técnicos de reproducción, y como hemos visto, la ruptura en la percepción de las obras de arte desde su origen como objetos con unas funciones comunicativas concretas –derivadas de las necesidades específicas del cliente- a soportes de especulación estética, es mayor que la que se produce entre la percepción estética de la obra *in situ* en un museo respecto a esta misma percepción estética realizada sobre una reproducción fotográfica.

De hecho se puede afirmar que las obras de arte de la tradición ya estaban siendo víctimas de la descontextualización a la que hace referencia Benjamin mediante su reorganización y presentación pública en los museos, con independencia de la aparición de los medios de reproducción técnica[474].

Por lo tanto, el cambio de paradigma que hemos descrito es esencialmente el de un cambio de función de las imágenes pictóricas, y el aura podría constituir un "residuo" del anterior valor de culto de las imágenes religiosas y no constituir ésta una condición implícita del objeto de arte, sino un valor que le otorga la comunidad para la que este objeto funciona como trascendente:

> Benjamin asocia el aura con el valor de «culto» de que gozaba la obra de arte antes del advenimiento de la fotografía, con lo cual sugiere que sería más

[472] El «aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en el que se encuentra». BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* Pág. 20.
[473] «Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra». *Ibíd.* Pág. 20.
[474] Véase el apartado 1.1.4 de esta tesis doctoral.

correcto caracterizar el aura en términos de una «actitud social» hacia la obra de arte que como una propiedad inherente a ella[475].

La distinción entre «aura» y «autenticidad» que realiza Benjamin permite, por otra parte, entender el aura como una condición física/espacial[476] y a la autenticidad como una condición simbólica/temporal, según la cual "aun obras técnicamente reproducidas conservan su autenticidad, que consiste en la propia obra, en la carga de significación que se construye a lo largo de su existencia, en el valor que tiene en sí misma como expresión"[477]. Esta diferenciación entre el aura del objeto en su componente material e histórico, y la "carga de significación" que construye sobre él la sociedad para la que éste es relevante, resulta análoga a la distinción que se realiza en Restauración entre el valor «historiográfico» y el valor «simbólico» de los objetos[478].

La constatación de que el mismo objeto puede contener valores distintos desde el punto de vista histórico, cultural o estético, nos permite en el terreno de la pintura, diferenciar entre los valores intrínsecamente formales de una pintura y su relevancia como documento histórico o simbólico[479]. De la misma manera, debemos distinguir entre el valor estético y artístico de una imagen artística y el valor simbólico, historiográfico –y por lo tanto económico- del objeto que sirve de soporte a una imagen artística.

Juan Antonio Ramírez, en su libro *El objeto y el aura*[480] va más allá al afirmar que "ya casi nadie cree en la ecuación que asimila la pérdida del aura con la multiplicación de las obras de arte"[481]. Este autor cita a Auguste Perret, para quien la supuesta pérdida del aura de la obra de arte reproducida constituye una constatación "tan famosa como históricamente falsa. La realidad material de la reproducción no

[475] SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*. Ed. Akal. Madrid, 2009. Pág. 105.
[476] De hecho, el propio Walter Benjamin constata en el mismo artículo su experiencia de un «aura de la naturaleza» a la que considera una «manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)». BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* Pág. 24.
[477] RAMÍREZ GONZÁLEZ, Margarita. *La ilusión en el arte. Del Renacimiento a la realidad virtual.* Ed. Cenidiap. México, 2003. Pág. 42.
[478] MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración.* Ed. Síntesis. Madrid, 2003. Pág. 79.
[479] Los objetos no se restauran por su valor artístico, puesto que esto «implicaría comprender qué es el arte» se restauran por el valor simbólico que a su vez es otorgado por sus propietarios. Ésta es una de las tesis de la obra MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Op. Cit.* Pág. 56.
[480] RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno.* Ed. Akal. Madrid, 2009.
[481] *Ibíd.* Pág. 189.

merma sino que, por el contrario, refuerza el fantasma del original"[482]. De esta manera, la accesibilidad de la imagen reproducida, su "encuentro con el destinatario", permite que el aura de la obra original no sólo disminuya, sino que aumente para el espectador sin necesidad de encontrarse en el emplazamiento físico de su soporte material[483].

Jacques Aumont, por su parte, relativiza la solidez temporal del posicionamiento de Benjamin, al considerarlo el propio de un momento particular de la Historia del arte, el año 1936, cuando éste fue publicado, y previendo la más que probable modificación futura de las categorías que determinan qué se considera aurático o de qué manera debe interpretarse el aura de las obras de arte:

> El arte en general sólo tiene sentido si se está dispuesto a aceptar el valor aurático de las obras de arte, pero la naturaleza de esta aura, y las obras en las que se la reconocerá, son cosas que no han dejado de cambiar desde que hay arte. Nuestra época ha asociado el aura artística por una parte a la institución –a la firma-, y por otra al carácter «históricamente importante» de las obras del pasado; no hay duda de que esta doble definición está destinada a ser desplazada en el futuro. En todo caso no vale ni más ni menos que las concepciones que la han precedido[484].

Teniendo en cuenta el nuevo contexto global constituido por la llamada "sociedad de la información"[485] resulta aún más evidente la necesidad de reevaluar las posibilidades de las imágenes múltiples en relación a las limitaciones de las imágenes únicas y de sus lugares de exposición y venta. Hemos comprobado que ambas categorías de imagen, ni comparten el mismo ámbito de actuación[486] ni están destinadas a un mismo público o usuario objetivos[487], pero pueden compartir las funciones contemporáneas tanto del arte como del diseño gráfico. En esta primera parte hemos analizado que la utilización del medio pictórico o de los medios de reproducción técnica

[482] RAMÍREZ, Juan Antonio. *Op. Cit.* Pág. 189.
[483] Un ejemplo característico lo constituiría la *Mona Lisa*, cuyo original blindado en el Louvre contrasta con la experiencia que de esta obra se realiza cotidianamente en sus incontables réplicas, versiones y parodias. CATALÀ, Josep M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura*. Ed. Universidad Autónoma de Barcelona, 2005. Pág. 47.
[484] AUMONT, Jacques. *Op. Cit.* Ed. Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 320.
[485] Sobre la ambigüedad del término véase RUIZ de QUEROL, Ricard. *La sociedad de la información.* Ed. UOC. Barcelona, 2007. Págs. 18-28. Una historia crítica del concepto puede consultarse en la referencia MATTELART, Armand. *Historia de la sociedad de la información*. Ed. Paidós. Barcelona, 2007.
[486] Este punto también lo señala Benjamin, en el citado artículo, al oponer el valor cultual de la obra de arte a su valor exhibitivo. BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* Pág. 29.
[487] La información que reclama el usuario de una imagen artística es distinta la reclama por ejemplo un especialista que acuda a los valores historiográficos del mismo. MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Op. Cit.* Pág. 56 y ss.

con anterioridad al siglo XIX se optaba por una u otra en virtud del ámbito de actuación en el que iban a inscribirse las mismas[488]. Si este principio lo aplicamos en el terreno de la reproducción de imágenes pictóricas, o en el de la realización de imágenes artísticas con el objetivo de ser múltiples, pondremos de manifiesto que las imágenes en un soporte u otro no son intrínsicamente más o menos "artísticas", o poseen menos "aura simbólica", sino que pertenecen a campos de acción distintos: en el caso de las imágenes únicas el museo, la galería; y en el caso de las imágenes múltiples, el libro o Internet. Juan Antonio Ramírez lo expresa de la siguiente manera:

> No hay nada, en fin, en el universo del arte que no posea su estatuto mítico, ni operación creativa que no se trabaje su propia aura metafórica. Si la presencia o ausencia del aura marcara la frontera entre el arte y la mera «cultura visual», ¿quién se atrevería a presentarse como el vidente capaz de certificar semejante discriminación?[489].

Con todo lo que acabamos de exponer consideramos que estamos en disposición de entender con mayor claridad cómo se ha integrado la tecnología digital en cada uno de los terrenos de la imagen reseñados, y las posibilidades que aún se pueden desarrollar en el ámbito de la práctica pictórica.

El hecho de que el diseño gráfico pueda definirse principalmente por las funciones que desempeña más que por los soportes específicos en los que se fija su contenido, colabora a que cada herramienta de producción de imágenes aparecida en la historia haya sido incorporada a su repertorio si sus aportaciones intrínsecas constituían alguna ventaja respecto a los métodos anteriores.

Como hemos comprobado en esta primera parte, lo que hoy conocemos como diseño gráfico estaba compuesto de muchas necesidades de comunicación distintas, de las que se derivaban diversos perfiles profesionales, siendo uno de ellos el del pintor tradicional. Las nuevas tecnologías desarrolladas durante los siglos XIX y XX separaron el diseño de la imagen de su producción múltiple y mecánica, y se inició la especialización en las distintas áreas de las artes gráficas que con mayores o menores variaciones han llegado hasta nosotros.

[488] Véase el apartado 1.1.5 de esta tesis doctoral.
[489] RAMÍREZ, Juan Antonio. *Op. Cit.* Pág. 190.

La aparición de la tecnología digital constituye la reunión en una única herramienta de la mayor parte de las distintas fases en las que participa el diseño gráfico –desde el abocetamiento a la realización y producción definitivas- por lo que fue inmediatamente introducida en esta disciplina y supuso una estandarización de los procedimientos entre profesionales que anteriormente estaban muy especializados y distanciados[490]. Se puso de manifiesto rápidamente sus ventajas en la creación, edición y multiplicación de imágenes, ofreciendo además nuevos contextos de publicación derivados de la aparición de los medios de comunicación digitales.

La separación anterior entre el diseñador gráfico y el productor final de la imagen se redujo considerablemente, al compartir ambos el mismo equipo informático, de manera que se puede afirmar que el medio digital se ha constituido como el entorno en el que se genera, produce, modifica, reproduce, distribuye e incluso se consume en ocasiones –en Internet, por ejemplo- la práctica totalidad de sus manifestaciones.

Por su parte, tanto el proceso de autonomía de la pintura respecto al modelo de encargo y al resto de actividades artesanales y mecánicas, como las distintas etapas o fórmulas que adquiere esta actividad en el siglo XX hasta la aceptación de la concepción postmoderna, reducen el ámbito de actuación de la producción pictórica casi en su totalidad a sus lugares físicos de exhibición y venta.

De hecho, la institucionalización de los contextos exhibitivos, y la consolidación de los intermediarios –galeristas, críticos- como agentes que permiten o impiden el acceso a los lugares de exposición acaban constituyendo, en líneas generales, un modelo de producción artística subordinada en mayor o menor medida a criterios externos al pintor, a pesar de la supuesta autonomía alcanzada por la pintura con el desarrollo que hemos descrito en esta primera parte.

Es posible que esta institucionalización de los lugares en los que se exponen las imágenes pictóricas haya vuelto a la pintura más impermeable a la hora de asimilar las posibilidades de la tecnología digital en relación a la divulgación y comercialización de sus producciones. Por un lado, se tiene el referente de la creación de arte mediante ordenador, y de cómo éstas prácticas han sido absorbidas por los canales institucionales

[490] Podremos comprobar este hecho con las soluciones propuestas por Manolo Prieto para traducir sus imágenes al medio reproductivo, de manera que en el proceso no se perjudicara el diseño original. Realizaremos este análisis en el apartado 4.2.1 de esta tesis doctoral.

del arte[491]. Por otro, a partir de determinados movimientos de vanguardia, como hemos visto, la pintura suele definirse por los objetos que produce y por los procesos necesarios para producirlos más que por cualquier contenido previo decidido por el pintor. Derivado de lo cual las limitaciones espaciales y temporales de la exposición en la galería –único lugar donde comprobar de primera mano la "huella" del acto artístico- y la presencia de intermediarios entre el productor pictórico y los clientes se consideran, de manera general, como partes fundamentales del proceso de distribución y comercialización de la producción pictórica.

Sin embargo, habiendo comprobado durante esta primera parte el origen de las convenciones que determinan este modelo comercial, y pudiendo cuestionar la vigencia de éstas en el contexto contemporáneo de la sociedad de la información, nos encontramos en posición de evaluar en qué medida la tecnología digital puede constituir una vía complementaria o suplementaria a las restricciones descritas en relación a este sistema comercial.

Para ello tenemos que decidir si los parámetros con los que se desarrolla la exhibición y comercialización de la pintura, la presencia del filtro de los intermediarios, y las limitaciones espaciales y temporales del sistema de galerías son parte intrínseca e inseparable de las funciones expresivas y estéticas en las que, en principio, se basa la noción contemporánea del arte, o si por el contrario entendemos la producción de imágenes pictóricas como un proceso independiente *a priori* de las restricciones del mercado y en el que se debería manifestar con mayor propiedad la supuesta autonomía artística derivada de la evolución que hemos descrito durante esta primera parte. De esta decisión se deriva además, la búsqueda de una nueva manera de comercializar las imágenes artísticas una vez enraizado en la sociedad el medio digital, para lo cual debemos cuestionarnos cómo superar las dificultades que el propio medio supone –en términos de distribución o consumo ilegal y abuso de los derechos sobre la propiedad intelectual- de la misma manera que están haciendo otros productos culturales, como la música, la literatura o el cine[492].

[491] Compruébense las obras KUSPIT, Donald (*ed.*). *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*. Ed. Pensamiento. Madrid, 2006. LEVIS, Diego. *Arte y computadoras: del pigmento al bit*. Ed. Norma. Buenos Aires, 2001.

[492] Si bien es cierto que aún no se han encontrado las herramientas con las que superar esta amenaza o conducir a un comercio digital justo con usuarios y productores de la cultura, también nos parece relevante que desde las Bellas Artes no encontremos iniciativas tan significativas como en las disciplinas citadas. En relación a este tema, puede consultarse BOIX PALOP, Andrés; LÓPEZ GARCÍA, Guillermo (eds.). *La autoría en la era digital: Industria cultural y medios de comunicación*. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2006.

Por esto nos disponemos a finalizar nuestra exposición en esta primera parte enumerando las posibilidades que la producción y reproducción digital de las imágenes pictóricas podrían constituir para complementar al sistema de promoción basado en los intermediarios, y anticipar en qué dirección deben continuar los análisis que hemos realizar en esta tesis doctoral.

Por una parte, la reproducción de las imágenes pictóricas permiten al autor intentar salir "al encuentro de su destinatario" –redundando en la idea de Benjamin- y superar las restricciones que hemos comentado a propósito de las galerías. En la actualidad, el catálogo de la exposición constituye el documento múltiple con el que divulgar la obra pictórica de un autor pero en su componente material también comparte algunas de las limitaciones propias de los soportes físicos en cuanto a distribución y capacidad de trascender el ámbito espacial de la galería. Es en el medio digital, y en la posibilidad de publicación representada por Internet en el que la obra puede alcanzar plenamente a sus potenciales destinatarios, precisamente porque se divulga en un medio que no es exclusivamente artístico, y al que se puede acceder con otras necesidades con independencia del origen geográfico de los potenciales clientes.

La insuficiencia de los medios múltiples para replicar las cualidades estéticas de los originales plásticos puede constituir una cuestión de grado si comparamos los nuevos medios con los anteriores métodos reproductivos. A este análisis dedicaremos la segunda parte de esta tesis, pero hemos comentado ya cómo fue precisamente la imagen múltiple –desde la aparición de la imprenta- el origen de las primeras muestras de independencia creativa y comercial de los artistas-artesanos respecto a las directrices de sus clientes[493]. Es decir, que de la misma manera que se han superado históricamente las limitaciones técnicas de los medios de reproducción con el objetivo de no depender de los intermediarios para la comercialización de las imágenes, hoy en día los pintores pueden optar por la vía complementaria al sistema de galerías que constituye la divulgación en el medio digital.

Para ello se deben asumir como propias las tareas de reproducción y divulgación de la producción artística, y entender que el hecho de que no sea posible replicar exactamente los valores matéricos del original plástico, no significa que las reproducciones no puedan ser optimizadas para alcanzar un compromiso de calidad aceptable en relación al original, teniendo en cuenta que los medios para conseguir este propósito

[493] «La imprenta permitía a los artistas llegar a un público mucho más amplio, al que no podían acceder a través de sus encargos particulares». PAOLETTI, John T., RADKE Gary M. *Op. Cit.* Pág. 45.

están al alcance de cualquier usuario doméstico de un ordenador personal. Y, por otra parte, que la imposibilidad física de replicar el original es un precio menor comparado con las ventajas de la publicación en Internet. Y por supuesto, si la obra se produce directamente en el medio digital su contenido estético se ofrece intacto, ya que en este caso la imagen no es una reproducción de un original. La publicación digital, de este modo, no constituiría un complemento o sustituto de los medios convencionales de exhibición –la galería, el catálogo- sino que se convertiría en el medio fundamental de divulgación y recepción de la obra. Una última posibilidad que hay que tener presente es el de la posibilidad de crear obras, o bien modificarlas digitalmente, cuyo objetivo no sea el de ser contempladas en una pantalla de ordenador u otro soporte digital, sino ser expuestas –o proyectadas- en un contexto físico determinado[494].

En este sentido, nuestra experiencia en la edición crítica de imágenes nos permite anticipar que las reproducciones digitales son susceptibles de ser mejoradas exponencialmente con la adecuada intervención sobre las mismas, por lo que esta tesis nos permitirá ejemplificar las posibilidades de las herramientas de *software* en la optimización de las reproducciones digitales[495]. Sin embargo, necesitaremos también documentar cuál es la especificidad de la tecnología digital en relación a los anteriores medios reproductivos para poner de relieve estas ventajas, y con qué criterios se ha realizado la adaptación de las imágenes pictóricas a imágenes múltiples en aquellos casos en los que se haya reproducido imágenes pictóricas en la historia.

Por su parte, la producción digital de imágenes pictóricas supone para los autores contemporáneos una opción con la que también superar las dificultades caracterizadas por la vía principal de promoción profesional que representan las galerías. En el actual contexto postmoderno, en el que todas las propuestas artísticas se presentan como igualmente legítimas, la producción digital puede considerarse una opción si como autores nos cuestionamos las convenciones respecto a la definición de «pintura» que predominan en la actualidad.

En primer lugar tenemos que estimar si el valor artístico de una imagen es independiente del soporte físico en el que se fija, por lo que puede ser trasladado o creado en soportes distintos a los convencionales –el lienzo, la tabla de madera-. No

[494] Un caso que ilustra esta posibilidad es el videoarte, con las realizaciones de artistas como Bill Viola.
[495] Las posibilidades de edición de las imágenes digitales se expondrán en la segunda parte de este trabajo, mientras que los criterios de edición propios de la edición crítica los desarrollaremos en la tercera.

podemos obviar la creación de imágenes íntegramente por ordenador que ha ido de la mano del progreso tecnológico digital, pero nosotros queremos incidir en la voluntad de que nuestras imágenes formen parte inequívoca de las funciones y contextos artísticos, y que se puedan entender como herederas y consecuencias del desarrollo histórico que acabamos de describir, tanto a nivel formal como a nivel de contenido. Es por ello por lo que hemos considerado conveniente localizar el origen de la identificación entre soporte e imagen –en esta primera parte- para poder cuestionarlo a la luz de las posibilidades de los nuevos medios, que analizaremos en la segunda parte de este trabajo.

Esta identificación también nos permite decidir si queremos introducirnos en el modelo comercial de producción basado en intermediarios y la venta en lugares concretos o si entendemos que los parámetros en los que convencionalmente se desarrolla la producción y la venta de las imágenes pictóricas pueden ser ampliados una vez establecida la comunicación digital global.

En segundo lugar, la producción digital puede recuperar, como opción artística, un modelo de proceso de creación que parece haber sido diluido tras las vanguardias: el que la imagen pictórica final esté subordinada a un planteamiento previo o un contenido específico a comunicar, por oposición al modelo de experimentación y "hallazgo" que hemos descrito. No pretendemos afirmar que este modelo de creación sea el único de la creación pictórica contemporánea, pero la producción digital puede colaborar a recuperar vías paralelas con las que organizar el proyecto artístico que no se basen exclusivamente en la experimentación formalista.

En tercer lugar, la producción íntegramente digital nos ofrece, además de como artistas plásticos como investigadores de la imagen, la posibilidad de relacionar las herramientas propias del *software* de edición de imágenes con las herramientas tradicionales empleadas en la pintura. Estas relaciones se pueden basar en sus técnicas, procedimientos y recursos pictóricos, con el objetivo de entender en qué medida pueden ser equivalentes entre sí: qué procedimientos digitales pueden sustituir a los convencionales y cuáles sencillamente son irreproducibles.

La comparación entre las correspondencias y discrepancias entre las herramientas y metodologías de la pintura tradicional y las propias de la imagen digital puede ayudarnos a conocer las aportaciones intrínsecas del medio digital en la producción de

imágenes artísticas, para lo cual es imprescindible conocer la naturaleza de ambos medios. Es por esto por lo que nuestra experiencia en ambos terrenos nos puede permitir en esta tesis iniciar la comparación entre ambos registros de producción visual.

Es por todo esto que para poder valorar las ventajas que introduce la tecnología digital en la *reproducción* de imágenes artísticas necesitamos conocer cómo se han reproducido las imágenes pictóricas en la historia mediante los procedimientos anteriores, de manera que podamos comprender tanto los criterios que han gobernado las adaptaciones del medio único al medio múltiple, como los recursos del medio digital en la consecución de estos objetivos. Este análisis tendrá lugar en la segunda parte de esta tesis doctoral.

Por su parte, para analizar la aportación de la tecnología digital en la *producción* de imágenes artísticas deberemos relacionar las herramientas tradicionales empleadas en la producción de imágenes pictóricas con sus correspondientes herramientas digitales, que conocemos gracias a nuestra experiencia en la edición crítica de imágenes. Para ello recogeremos las conclusiones de nuestra experiencia en esta disciplina en la tercera parte de esta tesis doctoral, y revelaremos el contraste entre los métodos de producción tradicionales y los digitales en la cuarta y última parte de este trabajo, cuando llevemos a cabo la emulación digital de los procedimientos originales que utilizó Manolo Prieto en sus portadas de *Novelas y Cuentos*.

SEGUNDA PARTE

La reproducción de la imagen pictórica: el proceso de traducción

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

SEGUNDA PARTE
La reproducción de la imagen pictórica: el proceso de traducción

En el contexto de esta tesis doctoral, utilizamos la expresión «proceso de traducción» para hacer referencia al procedimiento mediante el cual se adaptan las características formales e iconográficas de una imagen –el original- a otra imagen –la reproducción- realizada mediante una técnica gráfica distinta. Esta acepción de «traducción» la derivamos tanto del grabador Francisco Esteve Botey[496] como de la noción de sintaxis visual de Donis A. Dondis[497]. Si consideramos a cada una de las herramientas generadoras de imágenes como lenguajes particulares con sintaxis propias –líneas, manchas, texturas- con las que componer una imagen dada, el proceso de traducción consistiría esencialmente en la conversión de un mensaje visual generado a partir de una sintaxis plástica determinada a la sintaxis específica propia de otro medio.

Entre los medios de reproducción de imagen que se han utilizado en la historia, podemos establecer dos grandes tipologías, en función de cómo se realice su proceso de traducción. Después de valorar distintas posibilidades hemos determinado que la primera tipología recibiera el nombre de proceso de traducción *manual*, mientras que para la segunda hemos optado por proceso de traducción *mecánico*[498].

La primera categoría está constituida por aquellos medios en los que el proceso de traducción lo realiza un operario que decide qué información de la imagen original es seleccionada y registrada en el soporte de reproducción. El ejemplo característico lo constituiría el grabado de reproducción. La segunda categoría comprende aquellos

[496] En palabras de Francisco Esteve Botey, los grabadores «que reprodujeron obras propias o ajenas lo hicieron, no copiándolas, sino traduciéndolas, que es bien distinto, que es tanto como usar otro idioma, que es emplear un medio diferente de manifestación al usado por el creador del original; y siendo indudable que en la traducción hay arte, de estas premisas se deducirá la consiguiente conclusión de que la reproducción es arte». ESTEVE BOTEY, Francisco. *Grabado: compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos*. Ed. Maxtor. Madrid, 2003. Pág. 17.

[497] Utilizamos la noción de sintaxis siguiendo a Donis A. Dondis: «Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales, sean artistas o no, y que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales». DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992. Pág. 10. Como hemos visto en la primera parte, existe una amplia tradición de considerar el arte como un lenguaje. Véase también VV.AA. (Grupo µ). *Tratado del signo visual*. Ed. Cátedra. Madrid, 2010.

[498] Las distintas posibilidades abarcaban desde la distinción entre imagen *tecnográfica* e imagen *quirográfica*, siguiendo a Román Gubern, hasta traducción *automatizada* y *no automatizada*, teniendo en cuenta la participación o no de un usuario en el proceso de traducción en sí. Finalmente hemos optado por el binomio *manual*/*mecánico* para apuntar qué o quién realiza la traducción: un operario en el primer caso, ya que aunque opere con herramientas la traducción en sí es *manual*, selectiva, mientras en el segundo caso, a pesar de que los parámetros de la traducción puedan modificarse por el usuario de la tecnología, la traducción en sí de un medio a otro se realiza de manera *mecánica*.

medios en los que la transcripción de la imagen original al medio múltiple es realizada por un proceso mecánico, como la exposición de una película fotográfica o de un chip de una cámara digital.

A diferencia de la primera parte de esta tesis doctoral, esta segunda parte no va a articularse siguiendo un criterio cronológico puesto que las cuestiones más relevantes de la relación entre la imagen pictórica y la imagen múltiple en la historia ya se han introducido con anterioridad. En cambio, para contrastar las particularidades de los procesos de traducción de imágenes manuales y mecánicos, hemos seguido el siguiente esquema para cada uno de los procesos de traducción.

En primer lugar expondremos las particularidades técnicas generales de cada proceso, y los ejemplificaremos en relación a cómo éstas determinan el índice de fidelidad entre la imagen original y la imagen reproducida.

En segundo lugar analizaremos las posibilidades de manipulación de la información registrada por cada medio, con el objetivo de contrastar los recursos de cada uno de ellos para optimizar la reproducción de las imágenes.

En tercer lugar describiremos la relación de los medios de reproducción con los recursos gráficos propios del medio pictórico tradicional: en qué medida se intentaba reproducir la apariencia de los procedimientos pictóricos, o lo que es lo mismo, de qué forma se ha utilizado la pintura tradicional como referente y con qué objetivos.

En cuarto y último lugar se analizará cómo a partir de la imitación de los recursos propios del medio pictórico cada técnica reproductiva ha podido determinar y asumir la especificidad de sus propios procedimientos, estableciéndose finalmente como una herramienta de producción de imágenes artísticas con un repertorio gráfico propio.

2.1.- Proceso de traducción manual.

Nuestro objetivo en este primer apartado es exponer los criterios que se han utilizado en la traducción manual de imágenes pictóricas a medios no pictóricos, con el propósito de analizar qué información se consideraba sustancial de la imagen original, qué papel asumía el traductor de la imagen, y cómo a partir de la imitación de los recursos pictóricos se establecieron las particularidades de los medios de reproducción múltiple en las tareas de producción de imágenes artísticas.

Para evaluar la importancia del proceso de traducción manual nos ha sido de especial ayuda el estudio de William Ivins sobre la importancia de la imagen reproducible por medios mecánicos en la transmisión del conocimiento científico y artístico en la historia[499]. El interés de este texto para nuestro análisis consiste en que no se centra en la descripción de los hitos del grabado de reproducción en la historia, o de la relevancia artística de este medio o de sus principales representantes, como suele ser el caso en una historia del grabado[500], sino que se interesa particularmente en cómo se traducían e interpretaban las imágenes y la importancia de la imagen perfectamente repetible en la comunicación de información. Esto nos ha permitido contrastar las funciones originales de las reproducciones con la interpretación contemporánea que se realiza de las mismas una vez establecida la noción actual de «arte». Además de a este título hemos acudido necesariamente a otras referencias bibliográficas –de la Historia del Arte, de la historia de los medios técnicos de reproducción, etc.- con el objetivo de contrastar y complementar las ideas principales extraídas del trabajo de Ivins.

Ya hemos comentado cómo la condición de una pintura en la actualidad suele contemplarse esencialmente desde una perspectiva formal, y de este hecho se deriva que al analizar hoy en día las imágenes de periodos anteriores sea común poner el énfasis en sus cualidades materiales por encima de su contenido iconográfico[501]. Siguiendo el mismo razonamiento, una reproducción –o incluso un medio reproductivo en su totalidad- puede ser evaluado hoy día en función de la fidelidad con la que transporte las particularidades materiales y plásticas de la imagen original a la copia[502].

En cambio, las reproducciones de cuadros en la historia del Arte se han creado en muchas ocasiones con el objetivo de ampliar el radio de acción de una imagen pictórica, llegando incluso a modificar la función original para la que estuvieran creados los originales al introducirse en nuevos ámbitos de uso, como hemos comentado en la primera parte de esta tesis doctoral[503].

---

[499] William Mills Ivins Jr. fue responsable del departamento de grabados del Museo Metropolitano de Nueva York desde su fundación en 1916 hasta 1946. El estudio al que hacemos referencia es *Imagen y conocimiento. Análisis de la imagen pre-fotográfica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

[500] Para este fin nos hemos servido de la ya citada *Historia del grabado* de Francisco Esteve Botey, y de la obra GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1999.

[501] «La disociación de la unidad tradicional entre la forma y el contenido es un rasgo recurrente de la modernidad». MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1996. Pág. 226.

[502] Esto se debe a la concepción formalista/objetual que hemos descrito en el apartado 1.2 de esta tesis.

[503] Véase el apartado 1.1.3 de esta tesis doctoral.

Para desempeñar estas nuevas funciones, la imitación de los recursos gráficos de la imagen original no era normalmente considerado como algo imprescindible, como veremos a continuación, y sí en cambio se tenían en cuenta otros aspectos del medio reproductivo, como la posibilidad de obtener un mayor número de ejemplares, la utilización de una determinada sintaxis gráfica que permitiera el reconocimiento del taller en el que se había realizado la reproducción, o la elección de referentes que –con independencia de su contenido iconográfico original- permitieran la manifestación del virtuosismo del grabador.

Iniciamos nuestro análisis con la descripción de las características técnicas de los medios de traducción manual, para lo cual debemos enunciar las evoluciones de tipo técnico introducidas en el grabado calcográfico, la disciplina en la que se basaba en la mayoría de ocasiones el grabado de reproducción[504].

En un primer momento, los grabadores en metal que provenían de la orfebrería[505], realizaban el trabajo sobre la plancha sin esbozar un dibujo previo ni utilizar ninguna técnica de sombreado más allá de la insinuación de un leve matiz de tono en el lugar donde aparecieran éstos en el referente[506]. Es decir, la traducción se encontraba limitada por el hecho de que los grabadores no tenían experiencia en el dibujo o el sombreado propio de los artistas-artesanos que producían imágenes propias.

Derivado del incremento de la necesidad de imágenes grabadas propiciadas por el éxito de la imprenta[507] se inició la separación de tareas en el taller del grabador, similar al que hemos reseñado en un anterior apartado en relación a los obradores de los pintores, ya que los grabadores requerían la asistencia de dibujantes previos que realizaran una primera aproximación a la información que contuvieran los referentes originales.

Estos dibujantes introdujeron sus métodos habituales de trazado de líneas con pluma para resolver el claroscuro a las producciones grabadas en las que hasta entonces primaba la línea de contorno. A pesar de esto, el trazado no se hacía normalmente con la intención de reproducir los valores formales del original, al no entenderse la reproducción como una réplica de éste: “cuando copiaban una imagen [...] el copista no se sentía obligado a ajustarse fielmente ni a las formas particulares ni a la sintaxis lineal

[504] PLA, Jaume. *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*. Ed. Omega. Barcelona, 1986. Pág. 23.
[505] ESTEVE BOTEY, Francisco. *Op. Cit.* Pág. 39.
[506] IVINS, W. M. *Op. Cit*. Pág. 99.
[507] ZALAMEA, Patricia. *Op. Cit.* Pág. 64.

del dibujante anterior"[508]. Sencillamente, se adaptó un recurso lingüístico que se utilizaba en los trabajos a plumilla al repertorio de recursos propios de los nuevos grabadores calcográficos, quienes, por su relación con la orfebrería, no habían llevado a cabo necesariamente el aprendizaje en este tipo de soluciones valorativas.

El trabajo colectivo daba lugar a que la información original, tanto icónica –los elementos representados en la imagen- como gráfica –los recursos plásticos del medio pictórico original- pasaran por varios procesos de copia e interpretación:

> El pintor pintaba. El dibujante que trabajaba para el grabador copiaba en blanco y negro lo que el pintor había pintado [...]. A continuación, el grabador trasladaba a la plancha los dibujos de los dibujantes. En consecuencia, los grabados no eran sólo copias de copias, sino traducciones de traducciones[509].

Hemos comentado que el dibujante no tomaba en consideración los recursos plásticos del cuadro original, pero de hacerlo, el grabador tampoco se hubiera esforzado en conservarlos en el momento de llevar a cabo su trabajo. De hecho, según Ivins, conforme esta noción de trabajo en cadena se fue consolidando en los talleres de grabados de reproducción –cuya separación de funciones se mantuvo con pocas variaciones hasta el siglo XIX[510]- el grabador propiamente dicho en muchos casos no había visto el original del que se estaba haciendo la reproducción, y "rara vez vacilaba a la hora de corregir lo que le parecía un dibujo pobre o una falta de elegancia en la copia que tenía ante sí"[511].

En la página siguiente [Figs. 17 y 18] podemos comparar la versión pictórica de una adoración de Bronzino[512] y su versión grabada, la cual hemos invertido horizontalmente para que la comparación entre las dos imágenes resulte más cómoda[513]. Este grabado supone un ejemplo elocuente de la inadecuación de los recursos formales de la imagen pictórica a su versión múltiple –nótese especialmente los rayos y nubes del

[508] IVINS, W. M. *Op. Cit*. Pág. 89.
[509] *Ibíd*. Pág. 102.
[510] *Ibíd.* Pág. 147.
[511] *Ibíd.* Pág. 138.
[512] RADKE, Gary M; PAOLETTI., John T. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 2003. Pág. 502.
[513] Recordemos que de la impresión de una matriz sobre el papel se obtiene una imagen invertida horizontalmente, por lo que, o bien los grabadores invierten el dibujo previamente a su traslado a la matriz, o la imagen resultante presentará esta inversión. Véase DAWSON, John A. *Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales*. Ed. Blume. Madrid, 1982. Pág. 63

cielo, la anatomía de la figura arrodillada, o el tratamiento de los pliegues y del paisaje en su conjunto-.

Son este tipo de traducciones de imágenes pictóricas las que llevan a afirmar a William Ivins que "si había varias pinturas con el mismo tema y la misma composición general, y grabados basados en cada una de ellas, ningún estudio de las estampas tenía posibilidades de determinar qué grabado representaba la pintura original y cuáles las copias o adaptaciones"[514].

Fig. 17. – Bronzino. *Natividad*. Óleo sobre lienzo. 1535-40. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Budapest.

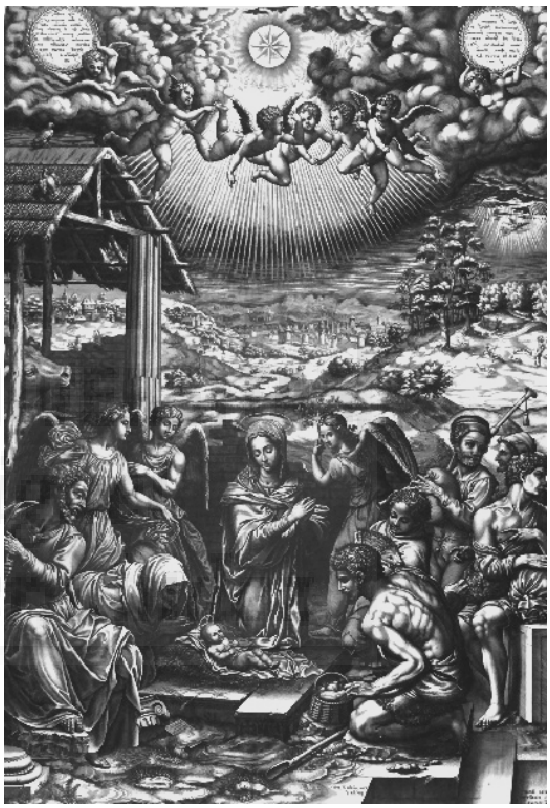


Fig. 18. – Grabado del mismo tema realizado por Giorgio Ghisi[515]. 1553. (Invertido horizontalmente).

Para comprender el origen de esta ausencia de fidelidad representativa resulta de utilidad traer a colación el trabajo del historiador del arte Ernst H. Gombrich. Según este autor:

> Una representación no es nunca una réplica. Las formas del arte, antiguo y moderno, no son duplicados de lo que el artista tiene en mente, como no son

[514] IVINS, W. M. *Op. Cit.* Pág. 131.
[515] BOORSCH, Suzanne; LEWIS, Michael (*et al.*) *The engravings of Giorgio Ghisi*. Pág. 71. Ed. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1985.

> duplicados de lo que ve en el mundo exterior. En ambos casos son trasposiciones a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y la habilidad, la del artista y la del contemplador[516].

Por lo tanto, al atender a la traducción de imágenes pictóricas a otros medios tenemos que tener en cuenta las expectativas de los usuarios de las imágenes y de las herramientas –tanto conceptuales como gráficas- a disposición del traductor, que le permitan llevar a cabo este proceso. Gombrich apunta la teoría de que en representación "no existe un naturalismo neutral. El artista, no menos que el escritor, necesita de un vocabulario antes de poder aventurarse a una "copia" de la realidad"[517]. Este vocabulario previo del artista no será menos necesario en el momento de traducir una imagen de un medio a otro, ya que en este caso se pone de mayor relieve el contraste entre el léxico propio de cada técnica gráfica, y el de la tradición iconográfica adquirida y desarrollada por el autor. Por lo tanto, en el contraste entre la información del medio original y la registrada en el medio reproductivo se puede rastrear qué información era significativa para los productores y reproductores de las imágenes y para sus usuarios contemporáneos[518].

A este respecto, nos gustaría introducir un ejemplo que encontramos significativo de la relatividad que se otorgaba a finales del siglo XV a la parte estrictamente "literal" de las técnicas gráficas, y a la importancia de los convencionalismos utilizados para resolver determinados elementos icónicos.

En el dibujo a plumilla de Alberto Durero [Fig. 20], copia realizada en 1494 del grabado originario de Andrea Mantegna conocido como *Los dioses del mar* [Fig. 19] nos llama la atención las diferencias en el tratamiento del sombreado, de la vegetación del fondo, y especialmente cómo se ha resuelto el oleaje en una imagen y en la otra[519]. Esto nos permite comprobar que, al realizar la traducción de la imagen, Durero parece entender como elementos principales del contenido original la composición general, y la posición y anatomía de las figuras, y se permitió utilizar soluciones propias para el resto de elementos.

---

[516] GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* Ed. Debate. Madrid, 2002. Pág. 314.
[517] GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.* Pág. 75.
[518] Un buen ejemplo de esto lo constituyen los grabados de Marco Antonio basados en las obras de Rafael, de las que hablaremos más adelante en este mismo apartado.
[519] Encontramos una descripción de la composición de Mantegna en RADKE, Gary M; PAOLETTI., John T. *Op. Cit.* Pág. 45.

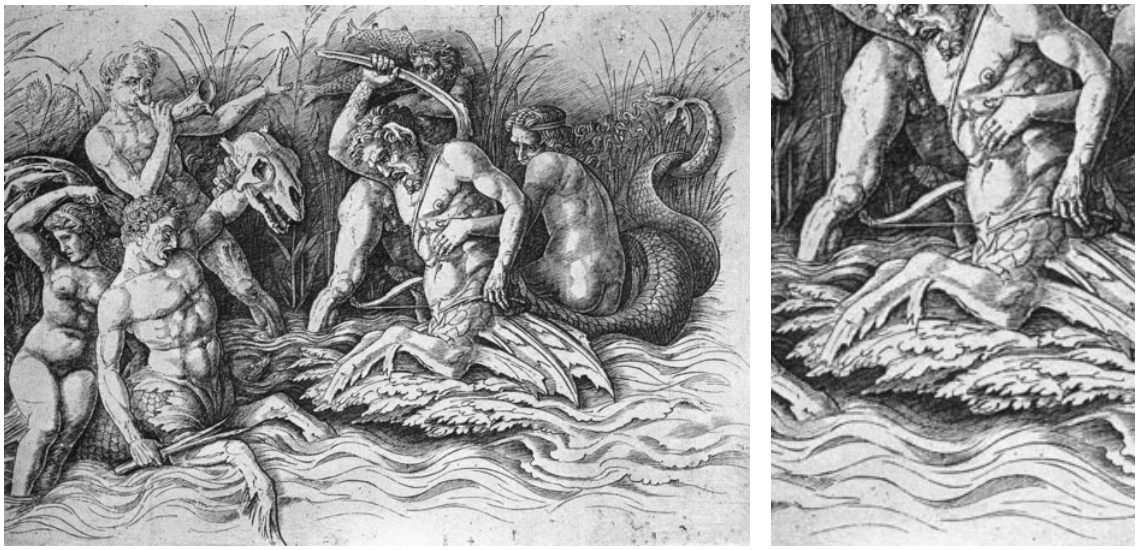


Fig. 19 – Izquierda: Andrea Mantegna. *Batalla de los dioses del mar*. Grabado de 1493. Derecha: detalle.

Fig. 20.- Izquierda: Alberto Durero. *Batalla de los dioses del mar*. Dibujo a pluma de 1494. Derecha: detalle.

Mediante una argumentación afín a la que utiliza Gombrich, Ivins expone que dibujantes y grabadores habían aprendido a "ver de un modo particular y a trazar sus líneas de acuerdo con las exigencias de una convención o un sistema particular de estructuras lineales, por lo que en su declaración faltaba siempre todo aquello cuya captación no estuviese prevista en ese modo de ver y en esa convención"[520]. Esa particular forma de ver acabaría convirtiéndose en un sistema de traducción de las imágenes pictóricas generalizado en el grabado calcográfico entre los siglos XVI y XVIII como veremos a continuación.

[520] IVINS, W. M. *Op. Cit.* Pág. 89.

El siguiente estadio que queremos describir se deriva del auge del grabado de reproducción como actividad comercial. El éxito económico que desde el último cuarto del siglo XV tuvieron algunos talleres de grabadores fue de tal magnitud que puso de manifiesto inmediatamente los beneficios que se podían adquirir mediante la reproducción de imágenes pictóricas[521]. A partir del siglo XVI, en Italia, destaca la figura del grabador Marco Antonio Raimondi[522], quien interesa a nuestro análisis por haber sido el primero en desarrollar un sistema convencional de traducción cuyos recursos gráficos son independientes al modelo de referencia:

> Tomando elementos de dos sistemas lineales distintos de Durero, el de su xilografías y el de sus grabados al buril, Marco Antonio ideó una especie de sombreado que representaba, no el juego de la luz a través de una superficie, ni la serie de texturas locales, sino las protuberancias y las depresiones provocadas en la superficie por lo que está debajo de ella[523].

Esta manera de representar las imágenes constituía un modelo de traducción sistematizado, que permitía el establecimiento de un protocolo de actuación al que acogerse en el caso de encontrar dificultades a la hora de resolver una zona en concreta de la imagen, por lo que, en opinión de Ivins, permitía a Marco Antonio y a los grabadores posteriores a él representar cualquier imagen de manera cómoda y "sin esfuerzo intelectual" por lo que se ajustaba perfectamente "a la destreza corriente de el grabador corriente, ya que le permitía producir redes lineales pulcramente organizadas sin exigirle una gran agilidad mental"[524].

En las figuras 21 y 22 mostramos un ejemplo de la sintaxis utilizada por Marco Antonio en sus grabados, en la que se puede rastrear también su recurso a convencionalismos en la resolución de elementos como los delfines, las nubes o los

[521] A propósito del taller de grabadores de Andrea Mantegna, Michel Melot nos describe una anécdota con la que se pone de relieve el celo profesional que acompañaba a esta actividad, y sus posibilidades de lucro: «Se sabe que desde 1475 existía un taller de grabado que dependía del pintor-orfebre, de tal importancia económica que dos de sus grabadores que intentaron independizarse e instalarse por cuenta propia, fueron salvajemente atacados y posteriormente denunciados, viéndose obligados a huir». MELOT, Michel (et al.) *Op. Cit.* Pág. 47.

[522] El mismo personaje al que hemos hecho referencia a propósito de la denuncia de Alberto Durero en relación con las copias de su serie *La vida de la virgen*. Véase la página 55 de esta tesis doctoral.

[523] IVINS, W. M. *Op. Cit.* Pág. 101.

[524] *Ibíd.* Pág. 101.

cabellos de los personajes[525]. La ventaja comercial de esta sintaxis resulta evidente desde el punto de vista de la reducción de las tareas del grabador, pero además este sistema permitía la obtención de un mayor número de estampaciones, por lo que la tirada resultaba más amortizable[526].

Fig. 21. – Rafael. *El triunfo de Galatea*. Fresco. 1512. Villa Farnesina (Roma).

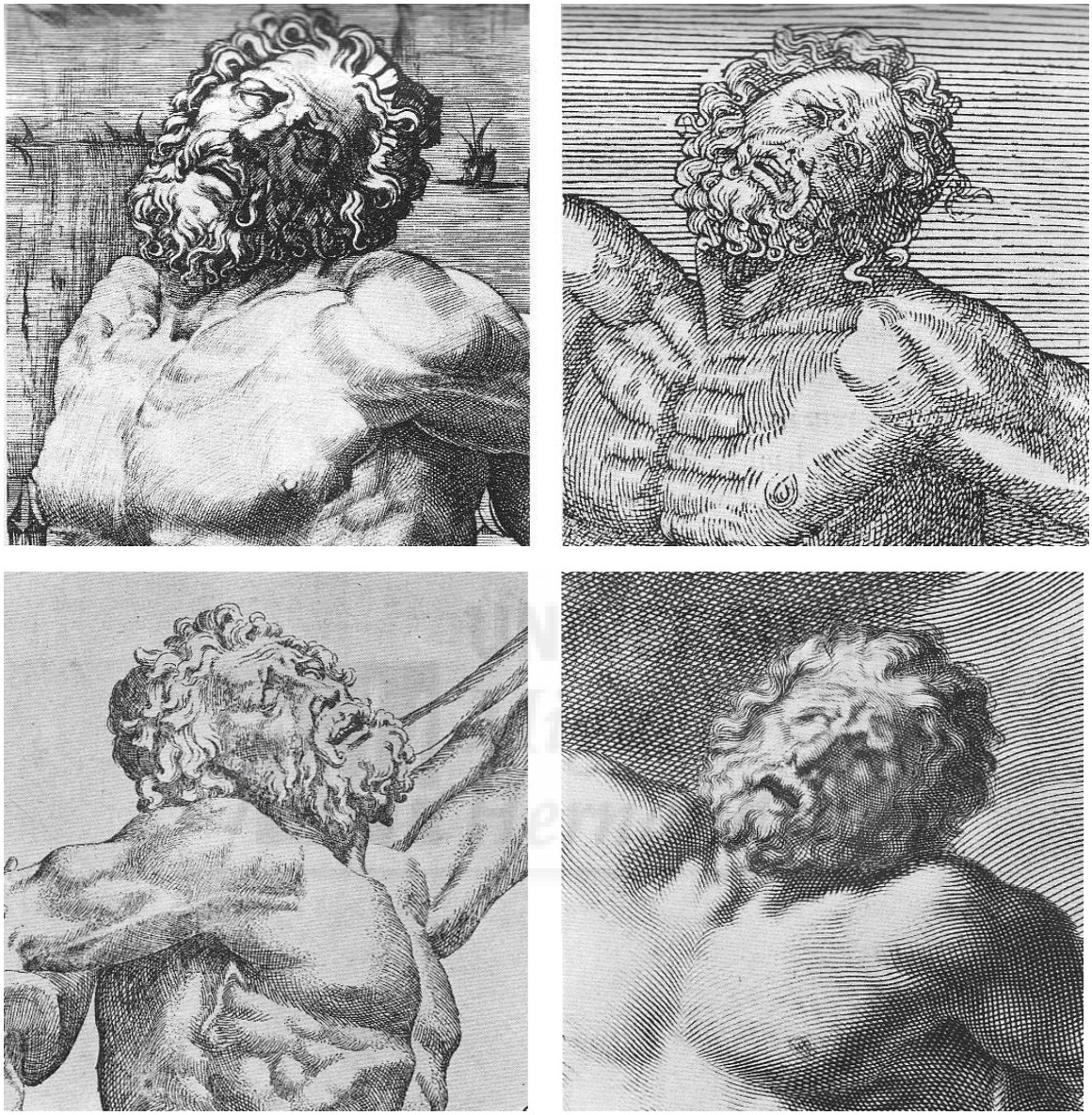
Fig. 22. – Reproducción grabada del mismo tema realizada por Marco Antonio Raimondi. c.1515.

En la página siguiente tenemos la oportunidad de contrastar las distintas sintaxis lineales utilizadas por otros tantos grabadores, tanto en metal como en madera. De estos ejemplos se puede concluir la relevancia en la traducción tanto del "vocabulario" –en la noción citada de Gombrich- de cada uno de los autores de las imágenes como de la ineficacia de estos sistemas lineales para reproducir fielmente los volúmenes originales

[525] La referencia de la imagen de Marco Antonio la hemos localizado en la edición de Siruela (Madrid, 2008) de *Los modi y los sonetos lujuriosos* de Mario Merlino. Pág. 92.

[526] En la primera parte hemos tenido la oportunidad de comentar que la numeración de la tirada es resultado de la plusvalía que se deriva de la relativa exclusividad de cada una de los ejemplares de una edición reducida, y que este hecho se deriva de la aparición de los métodos de reproducción fotomecánicos. Antes de la noción contemporánea de «obra de arte» que hemos descrito, resulta lógico pensar que a mayor número de ejemplares, más beneficios se pueden obtener de la producción de un grabado calcográfico. Véase la cita número 385 de esta tesis doctoral.

del referente –en este caso, el conjunto escultórico de Laocoonte y sus hijos, descubierto en 1506 y que fue objetivo de muchas reproducciones en el terreno del grabado[527]-.



Figs. 23, 24, 25 y 26. Ejemplos de sintaxis lineales de distintas fuentes y procedimientos a partir del grupo escultórico "Laocoonte y sus hijos". De izquierda a derecha y de arriba abajo: Marco Dente (muerto en 1527); Marliani en *Urbis Romae Topographie* (1544); Sisto Badalochio (c. 1606); Thurneysen para *Sculpturae veteris admiranda* (1680).

La adopción de este tipo de sintaxis lineal generado con independencia de los valores de la imagen original sólo es posible si las funciones a desempeñar por las imágenes –religiosas, informativas, o lo que hoy conocemos como *souvenirs*, tal y como

[527] KULTERMANN, Udo *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Ed. Akal. Madrid, 1996. Pág. 63.

hemos comentado anteriormente[528]- no se ven comprometidas por este cambio de sintaxis, teniendo en cuenta además, que a diferencia de lo que sucede en la actualidad, una persona que contemplara un grabado no tendría normalmente acceso al original que éste reproducía.

De esto se desprende que la valoración técnica de una reproducción no se realizara en virtud de su fidelidad a la imagen original, sino a la habilidad del grabador para trazar líneas cada vez más finas o tramas cada vez más complejas, una vez establecida entre los talleres de grabado de reproducción la sintaxis lineal iniciada por Marco Antonio[529].

La aparición de la sintaxis introducida por Marco Antonio nos sirve para ilustrar la segunda cuestión que queremos exponer en cada proceso de traducción: la posibilidad de manipular la reproducción una vez obtenida. En el caso de los medios de reproducción con proceso de traducción manual no se puede hablar estrictamente de intervenir sobre la reproducción como en los casos de la fotografía o la imagen digital. En ambas tecnologías, como veremos en los próximos apartados, una vez obtenida la reproducción mediante el correspondiente proceso artificial, disponemos de determinados procedimientos para modificar el resultado a voluntad –la manipulación del negativo o del positivado en el caso de la fotografía o la edición mediante *software* en el caso de la imagen digital-[530]. En la reproducción manual no se puede distinguir entre la traducción en sí y la manipulación sobre el resultado, pues ambas se realizan simultáneamente[531]. Sin embargo, el criterio con el que se lleva a cabo la traducción sí que puede considerarse una forma de intervenir en la fidelidad de la transmisión del original al medio múltiple.

Es en este sentido en el que la sintaxis de Marco Antonio se puede considerar, desde el prisma de este estudio, como una forma de manipulación de la traducción. A pesar de que ya se ha comentado que el objetivo de estas reproducciones no era necesariamente el de ofrecer una réplica de la imagen original, la sintaxis de Marco Antonio colabora a automatizar en cierta medida el proceso, al ofrecer una solución

[528] Véase la página 54 de esta tesis doctoral y la referencia a pie de página número 107.
[529] Como hemos explicado en la primera parte de esta tesis doctoral, estas estampas no se vendían inicialmente como obras de arte en sí mismas, sino como «documentos informativos sobre ellas». Esta distinción nos permite contrastar el tipo de información que resulta relevante para el traductor, y por extensión, también para el usuario de las estampas. Véase la página 45 de este trabajo.
[530] Como veremos en los apartados 2.2.1 y 2.2.2 de esta tesis, respectivamente.
[531] Es decir, en la traducción manual no se obtiene primero la traducción y una vez obtenida la traducción podemos editarla a conveniencia, como en el caso de la imagen fotográfica y digital.

gráfica previa que no considera las necesidades específicas de la imagen a reproducir[532]. De esta forma, se está aplicando el filtro de esta sintaxis a cualquier imagen, despojando al original de cualquiera de sus particularidades formales que no se ajuste a la sintaxis.

La importancia de la sintaxis como vocabulario formal de traducción sobre las particularidades técnicas del original se pone de manifiesto en el hecho de que los grabadores, en el apogeo profesional de la reproducción y comercialización de imágenes y, por lo tanto, de la competencia comercial entre talleres de grabado, empiecen inventar "manierismos y trucos destinados a llamar la atención sobre sí mismo a costa de la exposición de las ideas del creador"[533].

Ya hemos hablado de cómo los grabadores reprodujeron masivamente las *madonnas con niño* de Guido Reni sin que éstas fueran consideradas una parte demasiado representativa de la producción de este pintor[534]. Uno de los motivos era que éstas desempeñan una función más propia del ámbito doméstico que el resto de sus composiciones por lo que eran más susceptibles de ser reproducidas [535]. Ahora podemos introducir una nueva hipótesis, centrada en la necesidad de los grabadores de destacarse los unos de los otros:

> Los grabadores virtuosos elegían las imágenes a realizar o copiar, no por sus méritos intrínsecos, sino por su capacidad de convertirse en vehículos para lucimiento de sus habilidades particulares[536].

Es decir, que mediante el recurso a temas convencionales conocidos por los espectadores, los grabadores podían poner de en evidencia con mayor facilidad la habilidad que les distinguía del resto de sus compañeros de profesión.

Un ejemplo de este manierismo, y de la desproporción entre las necesidades del referente y la solución gráfica adquirida por el grabador lo constituye el "*Sudario de Santa Verónica*" [Figs. 27 y 28] realizado por el francés Claude Mellan en 1649, en el que una única línea en espiral que parte de la nariz de Jesucristo –que se corresponde

[532] Recordemos la noción de vocabulario visual de Ernst Gombrich introducida en la página 153, reseñada en la cita 517.
[533] IVINS, W. M. *Op. Cit.* Pág. 104.
[534] Véase la página 70 de esta tesis doctoral.
[535] VV.AA. *Guido Reni, 1575-1642*. Ed. Nuova Alfa. Bolonia, 1988.
[536] IVINS, W.M. *Op. Cit.* Pág. 104.

con el centro de la composición- genera todo el claroscuro de la imagen mediante la valoración de la anchura de ésta[537].

Fig. 27.- Claude Mellan. *El sudario de Santa Verónica.* (1649). Buril.

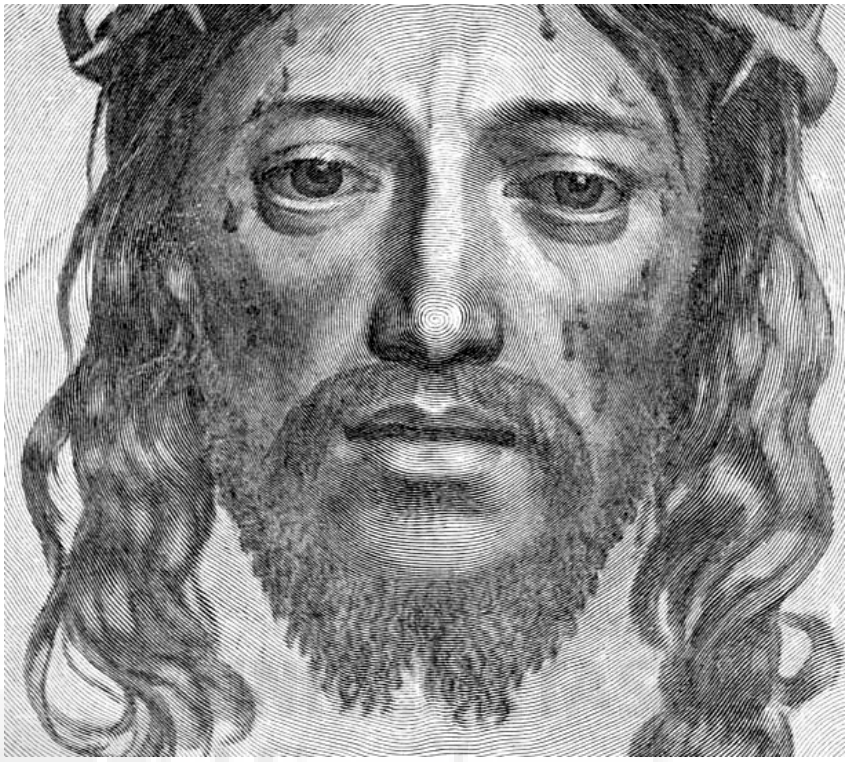


Fig. 28.- Claude Mellan. *El sudario de Santa Verónica*. Detalle en el que puede apreciar la técnica empleada por el autor.

La competencia entre los talleres de grabadores y las manifestaciones de destreza que conllevaba la voluntad de distinguirse del resto de profesionales fueron modificando las funciones del grabado de reproducción entre sus clientes, y poco a poco las reproducciones grabadas constituyeron un mercado propio que poco tenía que ver con las necesidades de replicar los valores o funciones originales de las imágenes pictóricas: "Los compradores llegaron apreciar dichas estampas mucho más por la destreza de sus realizadores […] que por cualquier fidelidad representativa"[538].

Es en este sentido en el que podemos utilizar la sintaxis lineal creada por Marco Antonio, y desarrollada por la mayoría de grabadores posteriores a él, como un ejemplo de traducción relativamente automatizada que no tiene por objetivo la reproducción fiel de la apariencia formal del original, sino aumentar la productividad con una tirada mayor de ejemplares a la vez que permite exhibir el dominio técnico del grabador que recurre a esta sintaxis.

[537] SAFF, Donald y SACILOTTO, Deli. *Printmaking. History and Process*. Ed. Holt, Rineheart y Winston. 1978. Pág. 98.
[538] IVINS, William M. *Op. Cit.* Pág. 227.

Fig. 29. – Pedro Pablo Rubens y Paulus Pontius. *La asunción de la virgen.* (1624). Dibujo a carboncillo de Pontius, a partir del original de Rubens, intervenido por Rubens mediante tinta, aguada y pintura al óleo.

Fig. 30. – Paulus Pontius. *La asunción de la virgen.* (1624). Grabado realizado a partir de la imagen anterior Nuevamente hemos invertido la reproducción grabada para facilitar el cotejo entre ambas imágenes.

Por oposición, vamos a describir el caso de las traducciones que realizaban los talleres que dependían del pintor Pedro Pablo Rubens. Aunque para Rubens también fuera uno de los criterios principales utilizar una sintaxis lineal que permitiera la obtención de un mayor número de ejemplares –recordemos que las ediciones limitadas y numeradas se generalizan en la noción actual del arte y hasta entonces el mayor número de estampas permite una mayor posibilidad de beneficio[539]- el pintor flamenco actualizó la sintaxis de Marco Antonio para obtener un registro más próximo al de las calidades originales[540]. Los grabadores que trabajaban bajo su supervisión:

> Para traducir sus cuadros y bocetos a blanco y negro idearon un esquema lineal que respondía a dos requerimientos totalmente distintos. No sólo convenía construir una trama lineal capaz de reproducir «un Rubens» de nivel medio, sino que era igualmente deseable descubrir un método de efectuar incisiones en

[539] Véase cita número 385 de la primera parte de esta tesis doctoral.
[540] IVINS, William M. *Op. Cit.* Pág. 106.

> el cobre que hiciera posible la producción de voluminosas ediciones antes de que las planchas empezaran a mostrar signos apreciables de desgaste[541].

En la página anterior [Figs.29-30] podemos comprobar cómo el dibujo a carboncillo realizado por Paulus Pontius para reproducir *La asunción de la virgen* de Rubens, es supervisado y corregido mediante tinta, aguada y óleo por el maestro, por lo que su traducción a la versión grabada se realiza con un mayor índice de fidelidad a los recursos plásticos de la imagen pictórica original. Al haber introducido un proceso de traducción intermedio, Rubens puede corregir los errores de apreciación, –o de "léxico" en la noción de Gombrich que hemos apuntado[542]- y prever los posibles amaneramientos de la sintaxis lineal generalizados por los grabadores de reproducción desde Marco Antonio.

A pesar de la introducción de algunos elementos resueltos de manera más o menos convencional, como algunos ropajes, se puede constatar que hay una voluntad mayor que en los ejemplos anteriores para traducir fielmente tanto los elementos iconográficos –las figuras, gestos y posiciones- como los elementos gráficos –la iluminación de la escena, el efecto de indefinición característico de la pincelada de Rubens, etc.-. Este hecho puede deberse a que Rubens encontraba en el medio múltiple una forma de promocionar su trabajo pictórico y además obtener un mayor beneficio económico de sus diseños, por lo que era especialmente cuidadoso con los resultados[543]. Para nuestro análisis, el contraste entre ambos procedimientos –la sintaxis de Marco Antonio y la traducción corregida de Rubens- suponen una buena comparación de las posibilidades de intervención de la traducción manual.

El siguiente estadio en el que nos detendremos relaciona a las técnicas de reproducción múltiple con la imitación de los recursos plásticos propios de la pintura de caballete. A los propósitos de nuestro análisis resulta significativo comprobar cómo la aparición y la evolución de las principales técnicas del grabado tiene su origen, por una parte, en la voluntad de imitar el aspecto visual de la pintura, no de la búsqueda de un lenguaje propio característico de la producción original y, por otra, de los criterios de creación artística a partir del siglo XIX[544].

---

[541] *Ibíd.*
[542] Véase la referencia 517 en este mismo apartado.
[543] BODART, Didier. *Op. Cit.* Pág. 103.
[544] Que se han descrito en el apartado 1.1.5 de esta tesis doctoral.

Como hemos visto, de manera general se recurría a la sintaxis lineal creada por Marco Antonio porque no se había creado la necesidad de reproducir con mayor fidelidad las cualidades pictóricas originales de los referentes, con pocas excepciones, por lo que se mantenía la utilización de una técnica en la que primaba la exhibición de las habilidades del grabador sobre la fidelidad al original[545].

La primera técnica que, de manera intencional por parte de su autor, pretendía aproximar las calidades lumínicas y el contrate de los cuadros pintados a la estampa la constituye el *mezzotinto* o "manera negra", inventada por Ludwig von Siegen en 1642[546], y que consiste en el oscurecimiento de la plancha mediante una trama de pequeños puntos obtenidos mediante una herramienta metálica dentada, sobre la que, mediante el rascado y alisado de la misma, se obtienen los tonos medios y el blanco[547]. Si bien la técnica es especialmente adecuada para la reproducción de imágenes pictóricas, por su obtención de las medias tintas sin el recurso a la sintaxis lineal, el propio von Siegen encontró dificultades para introducir esta técnica en el mercado debido presumiblemente al menor interés que la imitación de los valores plásticos de las pinturas representaban en el desempeño de las funciones de las imágenes múltiples[548]. Es decir, como no existía la necesidad –la reproducción de las calidades tonales de las imágenes pictóricas- la técnica no encontró el apoyo de los talleres de grabadores.

De manera similar, el grabado en varias planchas a color se conocía en Europa desde principios del siglo XVI, pero no fueron "razones de orden técnico las que retardaron hasta mediados del siglo XVIII la aparición del grabado en color, que en realidad no se había intentado por falta de demanda"[549]. La complejidad técnica de la estampación a color superaba a las ventajas que añadía a la funcionalidad informativa y divulgativa de las imágenes múltiples anteriores a la noción de estética que hemos descrito en la primera parte. De hecho, la importancia que se otorgaba en el grabado a la multiplicidad de las imágenes en relación a lo que hoy llamaríamos su componente estético se pone de manifiesto en los intentos de Hércules Seghers –mediados del siglo XVII- de transformar mediante el color "sus estampas en pinturas":

[545] IVINS, William M. *Op. Cit.* Pág. 101.
[546] BALL, Phillip. *La invención del color*. Ed. Turner. Madrid, 2004. Pág. 275.
[547] DAWSON, John. *Op. Cit.* Pág. 94.
[548] BALL, Phillip. *Op. Cit.* Pág. 275. En esta referencia podemos encontrar una descripción de las dificultades de Ludwig von Siegen para obtener patrocinadores que avalasen su proyecto.
[549] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 96.

> Tanto sus contemporáneos como tal vez el mismo interesado consideraron que su técnica, capaz sólo de proporcionar pruebas únicas, lo que fascina a los artistas de hoy, era un fracaso[550].

No había entonces lugar para otorgarle una plusvalía a la imagen estampada que se derivase de su condición de exclusividad[551], por lo que es posible que Seghers, sencillamente, no hubiera tenido la suficiente demanda de clientes que justificase la amortización del proceso desarrollado por él mismo[552].

Encontramos significativo así mismo, que cuando en el siglo XVIII se retoman las investigaciones en torno a la incorporación del color a la obra múltiple, y en un momento en el que la noción de estética empieza a consolidarse como base de la producción y valoración artística[553], aparecieran las publicaciones de Le Blon en Londres y París en 1735, con el descriptivo título de *Arte de imprimir los cuadros*[554]. El trabajo de Le Blon se basa tanto en la teoría del color de Newton –ya que consiste en la estampación de una plancha por cada uno de los tres colores primarios, o *tricromía*[555]- como en el *mezzotinto* que acabamos de describir, y constituye el origen de la posterior impresión industrial[556]. Esta innovación introducida en Inglaterra en el momento en el que empiezan a apreciarse los recursos plásticos como elemento capital de las imágenes múltiples se traduce en un éxito para su inventor[557]. De hecho, el propio *mezzotinto* se popularizaría finalmente en el XVIII como medio para reproducir retratos[558].

Del mismo modo, el intento de imitar las cualidades formales de las imágenes únicas se puede rastrear en la aparición en la segunda mitad del siglo XVIII de

---

[550] MELTO, Michel. *Op Cit*. Pág. 96.
[551] En el mismo sentido que en la concepción contemporánea de arte que hemos descrito en el apartado 1.1.6 de esta tesis doctoral.
[552] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 96.
[553] Véase el apartado 1.1.4 de esta tesis doctoral.
[554] MELOT, Michel. *Op. Cit.*Pág. 97.
[555] SLATER, Herbert J. *Engravings and Their Value: A Guide for the Print* Collector. Ed. Echo Library. 2009. Pág. 53. La cuatricromía se la debemos al colaborador de Le Blon, Jacques Fabien Gautier-D'Agoty, quien añadió el negro a los tres primarios para resolver la falta de contraste en el método original de Le Blon.
[556] BALL, Phillip. *Op. Cit.* Pág. 344 y ss.
[557] SLATER, Herbert J. *Op. Cit.* Pág. 53. Según este autor Le Blon produjo unas 10.000 impresiones a color, y se desconoce el motivo por el cual no han llegado más de un centenar de ellas a nuestro tiempo. La primera hipótesis es que, debido a su condición de uso, eran desechadas una vez se había llevado a cabo su propósito. La segunda, un poco menos verosímil desde nuestra perspectiva, es «que fueron barnizadas y enmarcadas como si de pinturas al óleo se tratase, de manera que no han sido reconocidas hoy en día». La traducción es nuestra.
[558] MELOT, Michel. *Op Cit.* Pág. 97.

numerosas técnicas cuyo objetivo se centraba en la reproducción de efectos específicos de las técnicas plásticas más consolidadas:

> Estas técnicas se combinan para imitar los dibujos que los aficionados se disputan: estilo «de lápiz» en 1759, «de aguada» en 1766, «de pastel» en 1769 y «de acuarela» en 1772[559].

De su cercanía en el tiempo se puede deducir el éxito comercial que estas técnicas adquirieron en este momento, llegando a modificar los criterios con los que tanto grabadores como clientes evaluarían las estampas, a la vez causa y consecuencia de la nueva concepción estética del arte. Para Ivins, este periodo constituye el inicio del fin de la "tiranía" impuesta por la sintaxis lineal de Marco Antonio y sus seguidores durante prácticamente tres siglos[560]. Para nosotros constituye un periodo singular en nuestra argumentación, al ejemplificar cómo los procedimientos inventados y desarrollados por los grabadores de reproducción para imitar los recursos plásticos de técnicas y calidades ajenas –en principio- a las del medio múltiple, pueden acabar constituyéndose como procedimientos autónomos para producir obra original.

Y de esta manera llegamos al último aspecto que queremos destacar en relación a la reproducción con proceso de traducción: la toma de conciencia de las posibilidades expresivas de lo que, en un principio, fueron técnicas con las que emular la apariencia de la pintura y la conversión en procedimientos propios de producción de imágenes autónomas, es decir, no basadas en un original. Este hecho se relaciona tanto con la creación de la nueva noción de «arte» en el siglo XIX –y la plusvalía del "original" respecto a la creación de obra múltiple- como con la aparición de la fotografía:

> Amenazados al mismo tiempo por los procedimientos mecánicos y por el valor de las obras originales, los grabadores de reproducción se vieron obligados a hacer valer con mayor fuerza su virtuosismo y el carácter específico de su trabajo, transformando cada vez más provocativamente la reproducción en «interpretación»[561].

[559] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 97.
[560] La distribución de los capítulos IV y V del libro citado de William Ivins es reveladora a este respecto: "La tiranía de la regla. Los siglos XVII y XVIII" y "La tiranía derrocada. El siglo XIX", respectivamente.
[561] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 109.

De esta manera, el grabado de reproducción fue modificando sus objetivos desde su función estrictamente reproductiva hacia un último intento de poner en valor la figura del traductor de las imágenes mediante su interpretación personal de la obra a reproducir. Puesto que la fotografía constituía una herramienta más accesible y rápida con la que reproducir las imágenes pictóricas, el grabador debía encontrar la manera de introducir en sus reproducciones un valor añadido con el que hacer la reproducción más atractiva en el nuevo mercado de las imágenes: si mediante la sintaxis lineal propia del buril que hemos descrito anteriormente se pretendía llamar la atención sobre el virtuosismo técnico del ejecutante, en este momento se empezó a utilizar con mayor frecuencia la técnica del aguafuerte, "para dar esa pincelada de libertad de escritura que debía justificar la reputación de su intérprete"[562].

Con la aparición de los medios fotográficos de multiplicación de imágenes, a cuyo análisis procederemos a continuación, la función estrictamente *reproductiva* de los medios manuales perdería progresivamente su relevancia en la divulgación de la imagen pictórica[563], por lo que su rol como herramienta de *producción* artística se constituiría como principal, de manera similar a la situación que hemos descrito en la primera parte a propósito de la pérdida de la función representadora del mundo visual de la pintura tras la aparición de la fotografía.

Es decir, una vez esta función reproductiva no era necesaria en el nuevo sistema de las imágenes, las técnicas que se crearon con la intención original de emular las particularidades gráficas de la pintura se utilizaron exclusivamente para producir imágenes artísticas, por lo que, una vez separadas de la necesidad de emular o interpretar las imágenes pictóricas, los grabadores pudieron ahondar en sus propias particularidades gráficas. Técnicas que presumiblemente no hubieran sido inventadas sin la voluntad explícita de reproducir la apariencia de la técnica pictórica tradicional acaban constituyendo gran parte del repertorio del grabado cuando éste no tiene otra función que la de producir imágenes autónomas que introducir en el mercado del arte tal y como lo conocemos hoy.

Para finalizar nuestro análisis de las técnicas de reproducción con proceso de traducción manual nos gustaría recoger una de las conclusiones a las que llega William Ivins en su estudio: siempre que se introduce un nuevo medio en el terreno artístico se

[562] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 109.
[563] CARRETE PARRONDO, Juan. *Op. Cit.* Pág. 8.

lleva a cabo una oposición firme, por criterios menos artísticos que corporativistas, con la que situar a la nueva técnica en un lugar de menosprecio respecto a la tradición tecnológica anterior:

> Los partidarios de las antiguas técnicas tradicionales, al perder la batalla por la supremacía, se consolaron implantando una idea que ha influido durante largo tiempo no sólo sobre los críticos sino sobre el público en general: por alguna razón no muy clara, los antiguos procedimientos eran intrínsecamente más artísticos que los nuevos. En el juego de coleccionar impresos había definiciones puramente verbalistas de lo artístico que nada tenían que ver ni con el diseño ni con la expresión. Y así se afianzó gradualmente en la mente del público de la idea de que existía una jerarquía artística de los medios gráficos[564].

Si Ivins lamentaba este hecho en el terreno de las realizaciones manuales, tendremos la oportunidad seguidamente de comprobar a dónde llega esta oposición en el campo de la reproducción y producción mecánicas representadas por la fotografía y la imagen digital. Y finalmente, podremos argumentar si esta idea sigue presente en relación a la utilización de la tecnología digital en el terreno de la producción de imágenes digitales con fines artísticos.

[564] IVINS, W. M. *Op. Cit.* Pág. 167.

2.2.- Proceso de traducción mecánico.

A diferencia del proceso de traducción manual, en el que la traducción es realizada por un operario –el dibujante, el grabador-, en el proceso de traducción mecánico es un dispositivo el que realiza la traducción –la cámara fotográfica, el dispositivo de captura digital- si bien es cierto que necesita a su vez de la asistencia de un operario que determine los parámetros con los que realizarla.

Mientras en el proceso manual el traductor realiza una selección de aquellos elementos iconográficos y formales de la imagen original que van a trasladarse a la sintaxis de la técnica reproductiva, con los criterios que hemos descrito en el apartado anterior, en el proceso tecnológico siempre se utiliza el mismo procedimiento técnico para realizar la reproducción, con independencia del original.

En esta categoría podemos encontrar los casos de la fotografía y de los medios digitales –capturados con herramientas fotográficas digitales o con los medios de captura que constituyen los distintos tipos de escáner-. Como el proceso de traducción es distinto en ambos casos hemos decidido dedicar un apartado a cada una de estas tecnologías, y siguiendo el orden de exposición del apartado anterior vamos a distinguir entre una breve descripción de sus procedimientos técnicos y cómo afectan a la reproducción de imágenes pictóricas; su capacidad para manipular las imágenes reproducidas; la relación de estos procedimientos con la imagen pictórica; y finalmente, la asunción de sus recursos propios en la producción de imágenes artísticas.

2.2.1.- *Proceso fotográfico.*

La invención de la fotografía, en el primer cuarto de siglo XIX por Nicéphore Niepce[565], y su desarrollo posterior a cargo de Daguerre[566], "elimina de la realización de manifestaciones gráficas exactamente repetibles primero al dibujante y luego al grabador, tras de lo cual siguió desarrollando métodos para repetir tales manifestaciones en cantidades ilimitadas"[567].

[565] KEMP, Martin. *La ciencia del arte*. Ed.Akal. Madrid, 2000. Pág. 234.
[566] CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía.* Ed. Akal. Madrid, 1999. Pág. 66.
[567] IVINS, W. M. *Op. Cit.* Pág 135.

Siguiendo el orden que acabamos de describir, este epígrafe lo vamos a dedicar a exponer, en primer lugar, las particularidades técnicas del proceso fotográfico y en qué medida éstas determinan la competencia de este medio en la reproducción de imágenes pictóricas. A continuación describiremos las posibilidades de manipulación de la captura fotográfica, es decir, en qué medida puede intervenirse el proceso de traducción fotográfico, para finalizar describiendo cómo, a partir de la comparación e imitación de los recursos y procedimientos del medio pictórico tradicional, la fotografía consolidó su propia autonomía como herramienta de producción de imágenes artísticas.

El proceso fotográfico consiste, a grandes rasgos, en que la luz reflejada por el motivo atraviesa el objetivo de la cámara y llega a la película sensible a la luz[568]. La principal característica de la traducción fotográfica se concretaría, pues, en la predominancia de un único parámetro: la mayor o menor cantidad de luz reflejada en el referente, que al incidir sobre la matriz fotográfica dará lugar a mayor o menor presencia de luz en la imagen resultante:

> La acción de la luz al tocar la superficie de la película en la parte posterior de la cámara crea unos cambios químicos invisibles en la emulsión de la película. Por toda la superficie de la película el grado de cambio que se produzca depende de la intensidad de la luz: así pues, la luz reflejada a través del objetivo forma un patrón químico que está determinado por el patrón de luz que se ha analizado del entorno. […] Tras el revelado del negativo y la posterior transferencia del patrón de luz a la copia, mediante la ampliadora, la copia fotográfica puede volver a ofrecer al espectador un patrón de luz similar al que inicialmente captó la cámara en el momento de la exposición. [569]

La fidelidad del proceso de traducción de la fotografía –tanto si reproducimos una escena de la vida cotidiana o una imagen pictórica- depende de los siguientes parámetros: la iluminación original del referente, la calidad óptica del objetivo por el que atraviesa la luz, la composición química de la emulsión fotográfica y el tiempo que ésta se encuentre expuesta a la luz, y finalmente los procesos de revelado y positiva-

[568] LANGFORD, Michael J. *Manual del laboratorio fotográfico*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1994. Pág. 52.
[569] WRIGHT, Terence. *Manual de fotografía*. Ed. Akal. Madrid, 2001. Pág. 77.

do[570]. Vamos a exponer con más detalle a continuación cada uno de estos parámetros, indicando en qué medida son relevantes en la reproducción de imágenes pictóricas, relacionando así las particularidades técnicas de la fotografía con su capacidad reproductora.

En primer lugar no podemos abstraer el resultado de la captura fotográfica de las condiciones originales de la escena: la naturaleza de la/s fuente/s de luz y de los elementos físicos que la componen –los objetos iluminados por ésta/s-. Las variables principales de la fuente de iluminación, sea esta natural o artificial, son cinco: la temperatura cromática, el índice de rendimiento cromático, su intensidad, su número y orientación.

La temperatura cromática depende de la longitud de onda de la fuente de luz. Las mayores longitudes de ondas del *espectro visible* –término con el que se describe la región del espectro electromagnético que el ojo humano es capaz de percibir[571]- otorgan a la escena una dominancia cromática "cálida" –rojiza, anaranjada- siguiendo la metáfora implícita en el concepto *temperatura* de color, mientras que al disminuir la longitud de onda la fuente de luz otorga a la escena una dominancia cromática "fría" –cada vez más azulada y violeta-[572].

La temperatura cromática se mide en Kelvin[573], y por ilustrar este concepto podemos indicar que una escena iluminada por la luz de unas velas ofrece una temperatura cromática alrededor de los 1.200K, y se reproduciría fotográficamente con una predominancia rojiza mayor que la percibida por el ojo humano en esa misma escena, mientras que si estuviera iluminada por luz natural, la temperatura cromática oscilaría entre los 6.000 y 10.000K. La captura de esta segunda escena se registraría en condiciones de iluminación natural con un componente azulado, apreciable sin dificultad en la fotografía una vez positivada.

Para corregir las predominancias de color que se derivan de la temperatura cromática de las fuentes de luz se puede utilizar una película fotográfica preparada para determinadas temperaturas, por ejemplo, una película de "luz de día" está equilibrada a

[570] «Técnicamente, la fotografías se halla en la encrucijada de dos procedimientos complemente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico». BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ed. Paidós. Barcelona, 2009. Pág.31.
[571] SANZ, Juan Carlos; GALLEGO, Rosa. *Diccionario Akal del Color*. Ed. Akal. Madrid, 2001. Pág. 366.
[572] LANGFORD, Michael. Op. Cit. P*ág.* 146.
[573] SANZ, Juan Carlos; GALLEGO, Rosa. *OP. Cit.* Pág. 502.

5500K, y una para "interior" lo está para rendir a 3200K[574]. También es posible colocar en el objetivo un filtro que reduzca esta predominancia de color: por ejemplo un filtro que reduzca el exceso de luz azul para capturas realizadas al aire libre[575]. Por lo tanto podemos concluir que para que el color original de una imagen pictórica se registre con fidelidad en su reproducción fotográfica –sin virados hacia los colores anaranjados o amarillentos- es necesario seleccionar una película con una temperatura cromática apropiada para la fuente de luz que utilicemos para iluminar el referente.

El índice de rendimiento cromático (IRC), por su parte, constituye una medida estándar para conocer la fidelidad a los colores originales que ofrece una fuente de luz artificial determinada. Es una unidad de medida relativa, es decir, sirve para comparar entre sí distintas fuentes de luz artificiales con la misma potencia y temperatura cromática. Se mide del 0 al 100, y por encima de 90 se considera un IRC adecuado para reproducir con fidelidad los colores, por ejemplo, en el caso de la reproducción de imágenes pictóricas[576]. Como para poder reflejar correctamente los colores de una imagen pictórica, en primer lugar la fuente de luz debe poder emitirlos, es importante seleccionar una fuente de luz con un valor de IRC cercano a 100.

La intensidad de la fuente de luz también modifica sustancialmente el registro fotográfico de una imagen, ya que de no ser suficiente, o de ser excesiva, modifica el contraste original del sujeto fotografiado y su homogeneidad cromática. Las fuentes de luz artificial miden su intensidad mediante su potencia en vatios (W)[577]. A pesar de que la potencia de luz emitida por el referente puede ser compensada modificando los parámetros de exposición –de los que hablaremos más adelante- la naturaleza normalmente brillante de las pinturas realizadas mediante técnicas tradicionales, como el óleo, exigen establecer con corrección el grado de iluminación necesario para reflejar los colores originales sin provocar brillos en la superficie pictórica.

Por último en relación a las variables dependientes de la fuente de luz debemos exponer su orientación respecto al sujeto, y su número, si hay más de una fuente de luz distinta incidiendo sobre éste. De su orientación se deriva cómo incide la luz sobre la imagen a reproducir, y por lo tanto, cómo la luz reflejada alcanza al objetivo. Como la reflexión de la luz es importante para una perfecta reproducción, es habitual el uso de

[574] HEDGECOE, John. *OP. Cit.* Pág. 154
[575] LANGFORD, Michael. Op. Cit. P*ág.* 146.
[576] FERNÁNDEZ SALAZAR, Luis; DE LANDA AMEZUA, Jaime. *Técnicas y aplicaciones de la iluminación*. Ed. McGraw-Hill. Madrid, 1993. Pág. 180.
[577] CUEVAS, José. *Fotografýa y conocimiento. La imagen fotográfica en la era electrónica.* Ed. Complutense. Madrid, 2010. Pág. 98.

fuentes de luz *polarizada*, que es aquella luz que atraviesa un filtro –normalmente montado en la pantalla difusora de la fuente de iluminación- que elimina aquellos haces de luz que no discurran paralelos al ángulo de exposición[578]. De esta manera, al impedir reflexiones que mermen la intensidad cromática del referente, la luz polarizada colabora a una reproducción más fiel a la composición cromática del cuadro original. Además de para este objetivo, con la luz polarizada se colabora a reducir los brillos o irregularidades que puede emitir la superficie barnizada de un cuadro[579].

Sin entrar en demasiados detalles, podemos apuntar que para reproducir un cuadro es habitual utilizar dos fuentes de iluminación –si es posible polarizada- de potencia, temperatura cromática e IRC idénticos, una a cada lado de la imagen a reproducir, y situadas a 45º respecto al plano del cuadro, de manera que cada una de ellas cancele las sombras proyectadas por la otra[580]. En el soporte en el que se sitúan las obras a reproducir, suele ser habitual posicionar una carta de colores estándar que permita comprobar la fidelidad de los colores reproducidos, al comparar el resultado de la imagen positivada con la carta y poder comprobar así desvíos respecto a los matices de color que deberían haberse registrado. En el caso de querer enfatizar la textura de la superficie pictórica también es habitual utilizar una tercera fuente de iluminación *rasante* –situada a unos 10-15º sobre el plano del cuadro- de manera que este foco adicional permita poner de relieve las irregularidades matéricas del original[581].

El siguiente parámetro del que depende la captura fotográfica es la construcción del objetivo, a través del cual la luz es conducida hacia la película. La calidad óptica de las lentes tanto a nivel material como en su construcción y ensamblado permite a la luz llegar a la película con un mayor o menor nivel de aberración cromática[582] o de deformación de la perspectiva[583]. La primera depende de que la luz sea transportada de manera homogénea, y, por lo tanto, la reflexión de cada una de las diferentes longitudes de onda que determinan el color de un objeto no sufran ninguna modificación respecto a cómo ésta se producía en el elemento original[584].

[578] LANGFORD, Michael. *La fotografía paso a* paso. Ed. Akal. Madrid, 1990. Pág 147.
[579] LORÉN GONZÁLEZ, José Francisco. "La fotografía aplicada a la reproducción y restauración de obras de arte" en Revista *Arbor* CLXIX, nº 667-668 (Julio-Agosto 2001), Pág. 594.
[580] HEDGECOE, John. *Op. Cit.* Pág. 276.
[581] LORÉN GONZÁLEZ, José Francisco. *Op. Cit.* Pág. 593.
[582] DITCHBURN, R.W. *Óptica.* Ed. Reverte. Barcelona, 1982. Pág. 273.
[583] PEREA GONZÁLEZ, Joaquín (*et al.). La imagen fotográfica*. Ed. Akal. Madrid, 2007. Pág. 282.
[584] HEDGECOE, John. *Manual de técnica fotográfica*. Ed. Akal. Madrid, 2004. Pág. 321.

La segunda, la aberración de la perspectiva –o aberración esférica, nombre que recibe debido a la apariencia esférica del referente reproducido- consiste en la deformación de las líneas rectas del original, que se reproducen distorsionadas en mayor o menor medida debido a la naturaleza de las lentes cóncavas y/o convexas del objetivo y que se manifiesta especialmente en los extremos de la imagen[585]. No hay que confundir este defecto, relacionado con la calidad de la construcción y de las lentes, con la distorsión de la perspectiva que se deriva de la longitud focal del objetivo, y que afectan principalmente a aquellos objetivos con un angular mayor a la del ojo humano[586].

De la construcción del objetivo también se derivan su abertura máxima de diafragma –con la que se obtiene una mayor o menor profundidad de campo- y la precisión de su enfoque, elementos que describiremos más adelante cuando enunciemos los recursos específicos de esta tecnología en la *producción* de imágenes artísticas y por oposición a las técnicas tradicionales. Específicamente relacionado con la calidad de las lentes es la *nitidez* con la que el objetivo reproduce los elementos enfocados, que se puede medir objetivamente mediante un valor llamado "acutancia"[587], y que repercute notablemente en la reproducción fidedigna del referente original.

Hemos hablado más arriba de la utilización de luz polarizada para impedir reflejos de luz indeseados. En el objetivo también puede montarse un filtro polarizador, o de otra naturaleza –como un filtro de densidad media o uno de color[588]- de manera que también pueden colaborar en la reproducción de la imagen modificando cómo éste acepta la luz reflejada por el referente.

El siguiente parámetro que define tanto algunas de las particularidades técnicas de la fotografía como sus posibilidades en la reproducción de imágenes pictóricas lo constituye la composición química de la película fotográfica. La película fotográfica es

[585] HEDGECOE, John. *Op. Cit.* Pág. 321.
[586] La longitud focal es la «distancia entre el punto nodal posterior del objetivo y el plano focal cuando el enfoque está enfocado al infinito». *Ibíd.* Pág. 334. En líneas generales, la longitud focal coincide con la longitud propia del objetivo: a mayor longitud focal le suele corresponder un objetivo más largo. Dependiendo de su longitud focal los objetivos fotográficos pueden abarcar mayor o menor proporción de la escena en relación al angular de la visión humana, que se establece en los 45º aproximadamente, y el ángulo que permiten obtener de la escena los objetivos se dividen entre los de longitud "normal", que en una cámara de película de 35mm. se corresponde con los 50mm de longitud, que se correspondería con el ángulo de la visión humana; los "grandes angulares", por debajo de la longitud anterior y que amplían el ángulo de la escena abarcado por el objetivo y los "teleobjetivos", a partir de los 80mm en adelante, que reducen el ángulo de la escena abarcado ("acortan el plano", utilizando un símil cinematográfico).
[587] HEDGECOE, John. *Op. Cit.* Pág. 321.
[588] LANGFORD, Michael. *Op. Cit.* Pág. 100.

una emulsión sensible a la luz que incide sobre ella, en un periodo de tiempo determinado por su *sensibilidad*. Se conoce como *sensibilidad* de una película fotográfica el tiempo que ésta necesita para ser expuesta correctamente, esto es, para registrar las variaciones de luz de la escena original correctamente[589].

Desde la aparición de la fotografía al momento presente, los periodos de tiempo necesarios para una correcta exposición fotográfica se han reducido notablemente, desde las horas de las primeras emulsiones de Nadar a fracciones de segundo[590]. La sensibilidad de la película se mide mediante los valores ISO, ASA o DIN[591]. En España estamos habituados a los valores ASA, que varían desde los 100, 200 hasta los 400 en carretes fotográficos domésticos, alcanzando un máximo de 6400 para uso profesional. Cada valor ASA representa el doble de sensibilidad de la película del valor anterior, por lo que una película de 400 ASA es el doble de sensible que una de 200, por lo que necesitará la mitad de tiempo para exponerse correctamente[592].

A propósito de la sensibilidad de la película debemos hablar también del concepto de *latitud* fotográfica o de *rango dinámico*, que en ocasiones se utilizan indistintamente. Por latitud se conoce a la "magnitud en que puede variarse una exposición obteniendo resultados aceptables"[593] o con otras palabras, el contraste entre luz y sombra más extremo que una película puede registrar exponiendo correctamente cada rango tonal, es decir, sin *subexponer* o *sobreexponer* zonas de la imagen, que es como se conoce en la terminología fotográfica a resumir los valores de luz de una zona en concreto a un negro puro o un blanco puro[594]. Este parámetro está relacionado con la calidad de la emulsión fotográfica y con su sensibilidad: cuánto mayor es su sensibilidad –y por lo tanto menor su necesidad de tiempo de exposición- menor es su latitud.

El término rango dinámico suele utilizarse más específicamente para hacer referencia a la capacidad de la película fotográfica de captar los matices más sutiles de

[589] HEDGECOE, John. *Op. Cit.* Pág. 39.
[590] Las primeras exposiciones fotográficas necesitaron de horas, luego minutos, y finalmente segundos (SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*). Durante el siglo XX el tiempo de obturación se redujo desde la centésima de segundo en adelante (véase WILLIAMS, Trevor I. *Historia de la tecnología. Desde 1900 hasta 1950 (II).* Ed. Siglo XXI. Madrid, 1987. Pág. 480) mientras que en la actualidad es posible realizar capturas a una velocidad de 5.000 fotogramas por segundo. Fuente: revista digital Scienceslashdot.org. Última visita: 1 de abril de 2013.
[591] HEDGECOE, John. *Op. Cit.* Pág. 39.
[592] GARRETT, John. *El arte de la fotografía en blanco y negro.* Ed. Hermann Blume. Madrid, 1991. Pág. 34.
[593] HEDGECOE, John. *Op. Cit.* Pág. 333.
[594] GARRETT, John. *Op. Cit.* Pág. 158.

contraste tonal, es decir, las diferencias entre los grises intermedios que componen la escena original. La naturaleza química de la fotografía hace que sus capturas tiendan a un menor rango dinámico que la escena real, mientras que suele aumentar el contraste de aquello que registra. O con otras palabras, que las imágenes tengan una buena representación de colores próximos a los blancos y negros absolutos –aunque no se correspondan con el referente- mientras que los matices más sutiles, intermedios, del original tienden a igualarse.

Por lo tanto, para reproducir con fidelidad el contraste tonal de una imagen pictórica se recurre a películas con una sensibilidad baja, alrededor de los 100 ASA, que permiten la mayor latitud posible, y por lo tanto, la representación del mayor rango dinámico con el que reproducir los valores tonales del original).

Del tiempo que la película se expone a la luz depende el registro del movimiento del referente, por lo que en principio la sensibilidad de la película no parece una variable a tener en cuenta en la reproducción de imágenes estáticas, como las imágenes pictóricas. Sin embargo, la sensibilidad de la película responde a la cantidad y tamaño de los haluros de plata que la componen, por lo que de este valor se concluye otra de sus particularidades: el *grano*[595]. Para hacer la película más sensible se necesitan haluros de plata de mayor tamaño, lo que redunda en que en la imagen final éstos sean más visibles. Aunque el grano en ocasiones se utilice deliberadamente con fines estéticos, éste redunda en una pérdida de nitidez en la imagen final, por lo que en la reproducción de imágenes pictóricas debe usarse las películas de valor más bajo: las de 100 ASA, lo que como acabamos de exponer, también beneficia el registro de sus valores tonales[596].

Finalmente, los procesos de revelado de la película y positivado en papel fotográfico de cada una de las capturas también intervienen en la fidelidad de la reproducción de imágenes. El revelado o procesado de la película también depende de la exposición de ésta a agentes químicos, por lo que la modificación de sus parámetros puede intervenir en el contraste de las imágenes resultantes. La elección del papel sobre el que positivar, y el tiempo de exposición del mismo bajo la luz de la ampliadora –el

[595] «A menor sensibilidad, mayor nitidez y resolución del detalle, menor tamaño de grano y mayor contraste». GARRETT, John. *Op. Cit.* Pág. 34.
[596] *Ibíd.*

papel contiene a su vez una emulsión sensible- también modifican el resultado de la exposición[597].

Las particularidades químicas de todo este proceso, y la necesidad de *parar* y *fijar* tanto el revelado de la película como la exposición sobre el papel, esto es, interrumpir el proceso químico que de otra manera continuaría actuando hasta hacer desaparecer la imagen registrada en ellos, hace que el proceso no pueda ser realizado más de una vez, con lo que ante cualquier error se puede o arruinar el carrete de película o el papel sobre el que se está exponiendo[598]. Este hecho distingue a esta tecnología de reproducción de la tecnología digital –que como veremos más adelante tiene un grado de reversibilidad muy alto, en el que la práctica totalidad de la información visual puede recuperarse en cualquier momento- y del grabado, que aunque sus procedimientos no son reversibles, puede ser objeto de un procedimiento más preciso basado en el ensayo y error[599].

Ésta es desde nuestra perspectiva una de las particularidades técnicas más importantes de la fotografía en su dimensión de herramienta de traducción de imágenes de una sintaxis visual a otra, pues si bien el proceso de traducción es mecánico y rápido en relación a los medios de reproducción manuales, no es hasta el revelado de la película y el positivado de una muestra en papel que se comprueba la corrección del proceso que se inició con la iluminación y enfoque del referente.

Una vez hemos expuesto las particularidades técnicas de la fotografía, y antes de continuar exponiendo cómo puede ser manipulada posteriormente la información fijada, hemos considerado relevante exponer brevemente la relevancia de la fotografía en la reproducción de obras de arte. En comparación con las tiradas relativamente reducidas propias del grabado de reproducción, la fotografía ha permitido acceder a las imágenes pictóricas de una manera mucho más económica, por lo que, en palabras de Marie-Loup Sougez: "resulta obvio insistir en el papel divulgador de la fotografía en materia de conocimientos artísticos. Ha sido el verdadero motor que pone al alcance de todos los tesoros artísticos más remotos"[600].

[597] GARRETT, John. *Op. Cit.* Pág. 147.
[598] LANGFORD, Michael. *Manual de laboratorio fotográfico*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1994. Pág. 52.
[599] En el sentido de que la matriz se puede trabajar en cierta medida, estamparse una *prueba de estado* y continuar trabajando teniendo en cuenta el resultado de esta impresión. Además, un grabador experimentado puede conocer con mucha aproximación cuál será el resultado de su trabajo una vez impreso, atendiendo a la apariencia de la matriz sobre la que se encuentra trabajando.
[600] SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 341.

Hemos comentado en la primera parte de esta tesis doctoral que la reproducción de imágenes artísticas fue una de las funciones para las que se destinó a la fotografía desde sus orígenes. Así lo confirma el hecho de que las primeras pruebas de Nadar consistieran en lo que hoy conocemos como *heliograbados* en los que se reproducían grabados y dibujos[601].

> Tanto Niepce como Talbot vieron pronto de qué manera la reproducción fotográfica podía satisfacer la creciente demanda de imágenes relativamente baratas, tanto en libros del tipo enciclopedia, como por separado[602].

Fig. 31. – Joseph Nicéphore Niépce. (1826). *Vista desde la ventana de Le Gras*. Fotografía.

Fig. 32. – Joseph Nicéphore Niépce. (1825). Heliograbado a partir de un grabado impreso.

La primera enciclopedia ilustrada en la que se utilizó la fotografía fue la obra de William Stirling, *Anales de los artistas españoles* realizada en Londres en 1848[603], por lo que no es difícil exponer que desde muy pronto se percibieron las ventajas de este método en el terreno editorial. Nos interesa llamar la atención sobre esta obra en el contexto de nuestra argumentación porque "no reproducía los cuadros originales, sino Copias calcográficas de las pinturas"[604], en un nuevo ejemplo en el que primaba el contenido de la imagen por encima de los valores formales del original. En España fueron especialmente relevantes las obras *Tesoro artístico del Palacio Real*, de 1871, y

[601] SOUGEZ. Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 339
[602] KEMP, Martin. *Op. Cit.* Pág. 234.
[603] El conocimiento de la existencia de esta obra se lo debemos a la obra de William Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975. Posteriormente la encontramos en la obra citada de Marie-Loup Sougez. La reproducción que mostramos en la figura 17 de este trabajo, y que se corresponde con la edición de 1947, la hemos obtenido de CUEVAS, José. *Fotografía y* conocimiento. *La imagen científica en la era electrónica.* Ed. Complutense. Madrid, 2010. Pág. 49.
[604] SOUGEZ. Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 339.

la larga lista de los álbumes de Charles Clifford y J. Laurent[605]. Estos primeros archivos fotográficos no se limitaron a la producción de álbumes, sino que también vendieron de manera independiente láminas sueltas, además de producir ilustraciones para otras editoriales, dando lugar así a los primeros ejemplos de los actuales catálogos y enciclopedias en los que se divulgan las imágenes artísticas[606].

Fig. 33. Henneman y Talbot. *La rendición de Breda, de Diego Velázquez.* En *Anales de los artistas españoles*, de William Stirling (1ªed. 1848).

En la investigación iconográfica y la Historia del Arte la fotografía supuso la primera oportunidad materialmente realista de poder contrastar las obras expuestas en lugares remotos, y, teniendo en cuenta el tamaño reducido de las reproducciones, establecer comparaciones poniendo en contacto las distintas imágenes una al lado de otra[607]. De esta manera las obras reproducidas entran a formar parte de lo que el escritor André Malraux llamó *museo imaginario,* compuesto por: "Todas esas obras de arte que pueden someterse a reproducción mecánica, y por ende, a la práctica discursiva que la reproducción mecánica ha hecho posible: la Historia del Arte"[608].

A pesar de la crítica del propio Malraux a la distorsión que introduce la reproducción fotográfica en relación a la escala y contexto del original[609], éste es consciente del nuevo estatus que las reproducciones artísticas suponen para la cultura: sin la fotografía no se hubieran podido llevar a cabo gran parte de las investigaciones de la Historia del Arte durante el siglo XX. En palabras de Gisèle Freund: "si la fotografía

[605] *Ibíd.* Pág. 339.

[606] «Uno de los primeros que en Francia se dedicó enteramente a la reproducción de obras de arte fue Adolphe Braun […] Hacia 1867 su taller ya empleaba más de cien obreros y el oficio de la reproducción, artesanal hasta entonces, comenzaba a entrar en su fase industrial». FREUND, Gisèle. *Op. Cit.* Pág. 89.

[607] IVINS, W. M: *Op. Cit.* Pág. 135.

[608] Citado en GUASCH, Ana María. (ed.) *Los manifiestos del arte posmoderno*. Ed. Akal. Madrid, 2000. Pág. 26.

[609] «La fotografía en blanco y negro aproxima a los objetos que representa, por poco parentesco que guarden. Un tapiz, una miniatura, un cuadro, una escultura y un vitral medievales, objetos todos muy diferentes, reproducidos en una misma página se vuelven parientes. Han perdido, el color, la materia (la escultura, algo de su volumen) […] Un buda rupestre de veinte metros aparece sólo cuatro veces más grande que una figurilla de Tanagra.» MALRAUX, André. *Las voces del silencio*. Ed. Emecé. Buenos Aires, 1956. Pág. 23.

ejerció una profunda influencia en la visión del artista, también cambió además la visión que el hombre tenía del arte"[610].

La fotografía también se ha utilizado desde sus inicios en el terreno de la conservación y restauración de documentos, mediante la sustitución de los originales cuyo estado de conservación impide su manipulación o exposición a la luz directa. En muchas ocasiones lo que se expone al público son impresiones facsímiles obtenidas fotográficamente, incluso en ocasiones mediante un papel de características semejantes a las del original y que ha sido emulsionado al efecto[611].

En el ámbito de la producción de arte la reproducción fotográfica también ha modificado el modo de proyectar y exponer las propuestas artísticas. Hemos comentado en la primera parte de esta tesis doctoral que las reproducciones grabadas de las imágenes modificaban la recepción entre el público y la obra de arte: los pintores querían que sus obras fueran grabadas porque de esa manera se entendía que su obra era merecedora ser exhibidas mediante tal procedimiento, y a su vez la reproducción ayudaba a la divulgación de los originales pintados[612]. También hemos comentado que en ocasiones era económicamente más beneficiosa la venta de estampas realizadas a partir de una imagen pictórica que la venta de esa pintura en particular[613].

Esta relación entre el original y su reproducción puede ser análoga a la que se establece en la actualidad en el catálogo artístico, en el que, además de la reproducción de la obra, es común que se documente su proceso o se incluyan textos relacionados con el proyecto. De esta forma, un catálogo fotográfico actual desempeña varias funciones adicionales a las propias de la reproducción tradicional.

Por una parte se ha constituido como el soporte definitivo de aquellas propuestas artísticas que por la naturaleza de sus soportes originales (el *land art*, arte conceptual, arte efímero, *performance*, etc.) sólo pueden ser registradas de manera perdurable y divulgable, incluso comercializable, mediante la fotografía impresa en los catálogos[614]. Si no se puede acceder a la localización en la que se desarrolla la obra de *land art* o se conoce demasiado tarde la existencia de un determinado proyecto de arte efímero, la

[610] FREUND, Gisèle. *Op. Cit.* Pág. 87.
[611] SOUGEZ, Marie-Loup. *Ibíd*. Pág. 328.
[612] MELOT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 108.
[613] *Ibíd.*
[614] Véase lo expuesto en relación a estas propuestas artísticas en el apartado 1.1.6 de esta tesis doctoral.

única posibilidad de acceder a los detalles de esas actividades es mediante los catálogos artísticos.

Por otra parte, teniendo en cuenta las limitaciones que hemos apuntado a propósito de las galerías en la primera parte de esta tesis doctoral –el hecho de que las exposiciones tengan una duración determinada y que haya que desplazarse a un lugar concreto para ver los originales- convierte al catálogo en la única herramienta con la que garantizar la perdurabilidad en el tiempo y la divulgación con mayor alcance geográfico de cualquier proyecto artístico[615]. El catálogo constituye, en la mayoría de las ocasiones, la única fuente de información de la que dispondrá el público en general sobre un proyecto determinado.

Las restricciones de la exhibición convencional de las obras de arte colaboran a que el catálogo se haya convertido en gran medida en el verdadero contenedor de las producciones artísticas. El artista que produce en soportes convencionales es consciente de las posibilidades de multiplicación y divulgación del catálogo artístico, por lo que es lógico pensar que diseñe su proyecto exhibitivo en función de cómo éste se presentará impreso, y tenga presente la posibilidad que le ofrece el catálogo para contextualizar el contenido de su discurso artístico[616].

Además de esto hay que tener presente la posibilidad de contextualizar y documentar el proyecto artístico en el catálogo por parte del propio artista, por lo que en muchas ocasiones, éste constituye la fuente documental más directa con la que exponer su propio discurso[617]. Esto conlleva a que, con independencia de si el espectador pueda o no pueda acceder a los originales en la exposición, el catálogo constituya el soporte en el que el proyecto artístico queda registrado en su totalidad.

La asunción de la importancia de la reproductibilidad del proyecto artístico, no sólo de su producción, y de la articulación de discurso que permite un catálogo que aglutina texto e imagen en comparación con las estampas vendidas independientemente

[615] «Por regla general, los artistas sostienen que el catálogo es más importante que la propia exposición. Proporciona permanencia a los acontecimientos temporales que, de este modo, adquieren autenticidad a través de un testimonio histórico.» KELLY, Mary. "Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna" en WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad*. Ed. Akal. Madrid, 2001. Pág. 101.

[616] «El catálogo y la exposición constituyen lo que se podría denominar *diatexto*, esto es, dos sistemas significativos que funcionan conjuntamente». KELLY, Mary. *Op. Cit.* Pág. 101.

[617] «Los autores/organizadores imponen [en el catálogo] un orden declarativo a la evasiva discursividad de la exposición (hay que recordar que a menudo el artista es el sujeto de las afirmaciones que se hacen sobre la exposición, sin embargo, rara vez es él quien las formula)». *Ibíd.*

confluyen, en parte, en la creación del *libro de artista*[618], en el que ya no hay reproducción de un original, sino un original múltiple, manifestado en un número determinado de ejemplares. Consideramos conveniente apuntar aquí esta posibilidad de producción artística múltiple que no reproduzca un original porque la consideramos análoga a las producciones digitales, como veremos más adelante.

Una vez hemos expuesto las principales repercusiones de la aparición de la fotografía en su función reproductora de imágenes artísticas, vamos a enunciar a continuación las posibilidades de intervención que se puede realizar sobre la imagen capturada fotográficamente.

Por contraste con los medios de reproducción anteriores con proceso de traducción manual, el proceso de traducción mecánico realiza una interpretación global que no distingue elementos icónicos de recursos plásticos, en los que un traductor manual podría evidenciar los criterios de su traducción. Por lo tanto, los parámetros que puede alterar un fotógrafo para la modificación de su traducción son los mismos que los propios de la captura fotográfica: la iluminación, la longitud focal del objetivo y su calidad de construcción, el enfoque, la abertura de diafragma, la velocidad de obturación, la sensibilidad de la película, el revelado y el positivado[619]. La dificultad principal la localizamos en que cualquier intervención se realiza sin que se pueda comprobar inmediatamente el resultado de la misma, lo que distingue a la fotografía analógica de la digital de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

A pesar de que el carácter inmediato y mecánico del proceso de traducción, y la verosimilitud del resultado en relación al referente le concedieron a la fotografía desde su aparición la función de registrar la realidad de una manera objetiva[620], la manipulación fotográfica es tan antigua como la fotografía misma, y se ha utilizado tanto para corregir las dificultades técnicas con el objetivo de mejorar el resultado formal como para modificar el contenido de la imagen[621]. En palabras de Martha Rosler: “cualquier familiaridad con la historia fotográfica demuestra que la manipulación es una parte

[618] PERALTO, Francisco. *Libro de artista, edición de artista y edición de arte.* Ed. Corona del Sur. Málaga, 2010.
[619] BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ed. Paidós. Barcelona, 2009. Pág.31. *Ibíd.* Pág. 16.
[620] PEREA GONZÁLEZ, Joaquín (*et al*). *La imagen fotográfica.* Ed. Akal. Madrid, 2007. Pág. 14 y ss.
[621] ADES, Dawn. *El fotomontaje*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002. Pág. 7

integral de la fotografía"[622]. Por su parte, Joan Fontcuberta llega a afirmar que toda fotografía "es una ficción que se nos presenta como verdadera"[623].

Vamos a enunciar brevemente las posibilidades de intervención sobre la traducción fotográfica, que contrastan con las que hemos descrito en relación a los medios de reproducción múltiples basados en la traducción manual.

En primer lugar se pueden modificar las condiciones de la escena a registrar, de dos maneras fundamentales: preparando la iluminación o preparando el referente. La iluminación es la única responsable de la correcta o deficiente exposición de la película fotográfica, por lo que de ella depende en gran medida la apariencia de lo registrado. Para intervenir la iluminación se puede recurrir a la utilización de iluminación artificial o utilizar a las condiciones naturales adecuadas[624]. La preparación del referente tiene que ver tanto con la composición óptima de los elementos en el encuadre[625] como en la disposición de la escena para modificar el significado de la imagen. A este respecto creemos oportuno citar los conocidos casos de fotografías documentales que fueron preparadas por sus autores, como lo fueron, presuntamente, el *miliciano muerto* de Robert Capa, el *beso* de Robert Doisneau o la *madre migrante* de Dorothea Lange[626].

En segundo lugar, la manipulación puede producirse en el momento del procesado de la película y su ampliación en papel. Podemos distinguir entre aquellas intervenciones destinadas a modificar técnicamente el resultado final –los aspectos formales de la representación: contraste, definición, etc.- de aquellas cuyo objetivo sea estrictamente modificar el contenido icónico –los elementos que aparecen en la captura fotográfica-.

En la primera categoría se situarían las técnicas de procesado en el laboratorio, algunas destinadas a mejorar el resultado final –el ejemplo característico lo constituirían los "tapados" selectivos utilizados para mejorar el contraste local[627]- y otras a modificar de manera más acusada la apariencia de la fotografía incluso disminuyendo la

[622] Citado en WRIGHT, Terence. *Op. Cit*. Pág. 171.
[623] FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997. Pág. 15.
[624] Véanse capítulos 4-6 de CHILD, John. GALER, Mark. *La iluminación en fotografía.* Ed. Anaya. Madrid, 2005.
[625] PEREA GONZÁLEZ, Joaquín (*et al*). *Op. Cit.* Pág. 59 y ss.
[626] FONTCUBERTA, Joan. *Op. Cit.* Pág. 183.
[627] LANGFORD, Michael. *Op. Cit.* Pág. 104.

verosimilitud de la representación –mediante procesos como las solarizaciones, posterizaciones, etc.- [628].

En la segunda categoría se incluirían aquellas intervenciones destinadas a incluir o retirar de la representación elementos iconográficos con el objetivo de modificar el contenido de la imagen. Los ejemplos más característicos los constituirían las fotografías manipuladas por motivos políticos –como la eliminación de rivales políticos en fotografías supuestamente documentales-[629] o periodísticas[630] y los fotomontajes.

El fotomontaje "aparece alrededor de 1850 con la aplicación del positivado combinado de varios negativos distintos sobre un mismo soporte fotográfico"[631]. Ha sido empleado tanto para mejorar el registro de una escena con una iluminación compleja -lo que le devolvería a la categoría anterior: manipulación técnica con el objetivo de mejorar la representación[632]- como para generar imágenes con carácter artístico o propagandístico[633].

A excepción de los fotomontajes inverosímiles y sus derivados, los "*foto-collages*"[634], la mayor parte de las intervenciones fotográficas pretenden pasar desapercibidas, lo que contrasta directamente con los criterios de traducción que hemos expuesto en el apartado anterior, en la que la mano del grabador lo que intentaba era precisamente poner de manifiesto el virtuosismo o su capacidad de *interpretar* la escena. Por lo tanto, todas estas posibilidades de manipulación de la imagen fotográfica, a excepción de las destinadas a mejorar la exposición y contraste de la misma, no estarían relacionadas con la voluntad de intervenir sobre la traducción del original al medio reproductivo, sino de crear una imagen fotográfica distinta.

---

[628] *Ibíd.* Pág. 194 y ss.

[629] En el citado libro de Joan Fontcuberta (pág. 180) se muestra uno de los numerosos ejemplos de desaparición de personas en fotografías junto a Mao Tse Tung, en concreto el alcalde de Pekín Peng Cheng. Se conocen asimismo ejemplos de "eliminación fotográfica" de rivales de Iosef Stalin o Adolf Hitler. En el Museo Metropolitano de Nueva York (EE.UU.) ha tenido lugar la mayor exposición de manipulación fotográfica anterior a la tecnología digital, con el título de *Faking It. Manipulated Photography Before Photoshop* ["Falsifícalo. Fotografía manipulada antes de *Photoshop*]. Octubre de 2012- enero de 2013.

[630] Podemos encontrar numerosos ejemplos en BURGUEÑO, José Manuel. *Los renglones torcidos del periodismo*. Ed. UOC. Barcelona, 2009. Pág. 139 y ss.

[631] BAÑUELOS, Jacob. *Fotomontaje*. Ed. Cátedra. Madrid, 2008. Pág. 19.

[632] Hoy en día encontramos el equivalente digital de esta utilización en concreto del fotomontaje en el procedimiento *High Dynamic Range* o "alto rango dinámico" que consiste en superponer varias capturas fotográficas de manera que cada una de ellas abarque una zona de iluminación determinada de la escena a reproducir. McCOLLOUGH, Ferrell. *Manual de fotografía digital de alto rango dinámico HDR*. Ed. Tutor. Madrid, 2009.

[633] ADES, Dawn.*Op. Cit.* Pág. 15.

[634] GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. Ed. Nerea. San Sebastián, 2005. Pág. 15.

Nos disponemos ahora a analizar la evolución de los intentos por parte de los fotógrafos de introducir sus realizaciones en el contexto profesional del arte. Para lo cual se puede distinguir, de manera análoga a lo descrito en relación a los medios de reproducción manuales, una fase de apropiación o imitación de los temas y recursos gráficos propios de la pintura coetánea, y una segunda fase en la que determinados fotógrafos intentan explotar la especificidad de los recursos visuales de esta herramienta para que sea reconocido su carácter artístico y para poner de manifiesto sus posibilidades plásticas particulares.

Ya hemos descrito en nuestro análisis de la primera parte el área de contacto profesional entre las funciones de representación asumidas tradicionalmente por la pintura y el hecho de que la fotografía fuera sustituyendo progresivamente a la pintura y al grabado en aquellas tareas que ésta podía resolver de manera más económica y eficaz:

> El hecho de que gran número de fotógrafos fueron primero pintores o dibujantes […] y de que la fotografía haya sustituido en parte a la pintura y a la miniatura para el retrato, y luego al dibujo y al grabado para la ilustración de textos, obligó a muchos profesionales a abandonar su actividad primitiva y ejercer la nueva técnica a la que aportaban mucho de lo que habían heredado de sus actividades anteriores[635].

Esta herencia aportada por los pintores y grabadores a la fotografía puede ejemplificarse en la conservación de determinadas convenciones en los géneros tradicionales, como las poses y encuadres en el retrato, la utilización de fondos pintados, iluminación a imitación de las imágenes pictóricas, etc. Para el escritor Steven Connor, esta primera fase en la voluntad de adquirir el estatus artístico se basa en el "camuflaje", en una fotografía que "pretendía pasar como arte mediante la réplica de estilos y temas pictóricos"[636]. La evolución de esta tendencia está representada por la llamada fotografía «pictorialista» de finales de siglo XIX, en el que, en palabras de Gérard Durozoi:

> Se elabora una estética fotográfica radicalmente nueva y lleva a los fotógrafos a experimentar materias, técnicas (goma bicromatada, utlización de pinceles,

[635] SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 343.
[636] CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ed. Akal. Madrid, 1996. Pág. 74.

> cepillos y rascadores) y efectos (filtros, neblinas, pantallas de lluvia, juegos de desenfocados) desconocidos hasta entonces[637].

Desde nuestra perspectiva, la manipulación del material fotográfico con herramientas gráficas puede relacionarse con la experimentación del medio, y la pérdida del valor del contenido en relación a la forma propio de las vanguardias históricas como ya hemos señalado en la primera parte de esta tesis, pero según Durozoi, la manipulación con fines artísticos pretende desligar a estas fotografías del resto de producciones fotográficas, que se limitan a registrar la realidad:

> Todos los textos pictorialistas concuerdan en efecto en este punto esencial: la fotografía no puede constituirse como arte sino a condición de escapar a su régimen primero, estrictamente técnico. Una fotografía puramente referencial, que se contenta con registrar y representar, no es sino simple efecto de la técnica, un proceso mecánico, pero en ningún caso una obra de arte[638].

Nuevamente tenemos la ocasión de comprobar que en este tipo de opiniones es el binomio manual/tecnológico lo que distingue a la obra de arte de cualquier representación no-artística, y los fotógrafos pictorialistas pretenden, mediante sus experimentaciones técnicas, adquirir el mismo estatus artístico de otras imágenes múltiples manipuladas, como las "estampaciones únicas" a las que hemos hecho referencia en la primera parte, obra de Degas y Pissarro. Por lo tanto, la fotografía que aspira a ser artística intenta en un primer momento imitar los temas, encuadres e iluminación característicos de la pintura tradicional, y más adelante incorpora procedimientos gráficos cuyo objetivo es el de aproximar las fotografías a la apariencia de los originales pictóricos.

En el primer cuarto del siglo XX los postulados de los movimientos de vanguardia colaboran a que "las fronteras de lo que se considera como arte tiendan a difuminarse"[639] y la fotografía pase a considerarse otro medio más de expresión plástica

[637] DUROZOI, Gérard. *Diccionario de arte del siglo XX*. Ed. Akal. Madrid, 1997. Pág. 240.
[638] DUROZOI, Gérard. *Op. Cit*. Pág. 240.
[639] SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 357.

al alcance de los artistas[640]. Pero este hecho se basa principalmente en la ampliación de herramientas para el arte de la que hemos hablado en la primera parte de esta tesis doctoral[641], ya que la fotografía artística –como disciplina autónoma- aún intentaba definirse mediante su contraposición al resto de funciones de la fotografía: según Steven Connor, un error reincidente de los fotógrafos artísticos en este periodo fue oponer "su propia práctica frente a la propiedad evidente de las cámaras y la difusión de fotografías en medios no artísticos como revistas o periódicos"[642].

Creemos que es precisamente esta oposición entre las funciones de la fotografía, el hecho de que pueda introducirse en numerosos ámbitos de uso, pueda ser uno de los motivos que ha ralentizado la incorporación de esta herramienta al repertorio de técnicas admisibles como artísticas. Después de la vertiente pictorialista, la fotografía artística "se distingue de las otras actividades fotográficas no por su procedimiento, sino únicamente en su finalidad" [643]. Pero esta finalidad no depende intrínsecamente ni de la técnica ni del contenido de la imagen, pues resulta imposible "circunscribir una clase de imágenes específicas que corresponderían a esta finalidad: numerosas imágenes que se pretenden artísticas no son reconocidas como tales, y a la inversa, numerosas imágenes tomadas con una finalidad puramente documental o científica son recibidas, en otro tiempo como artísticas"[644].

Para superar esta paradoja, ya hemos comentado la opción pictorialista consistente en introducir procedimientos esencialmente pictóricos sobre el soporte fotográfico; en cambio, la estrategia de los fotógrafos en esta siguiente etapa iba a definirse "sólo a través de una atención escrupulosa hacia aquellos efectos que se derivaban irreductible y específicamente del auténtico funcionamiento del propio aparato fotográfico"[645]. Es decir, la búsqueda de la autonomía del medio debe basarse, desde esta perspectiva, no en la imitación de los recursos de un medio plástico que se constituye como referente –la pintura- sino en el análisis de la especificidad de la técnica y de sus posibilidades formales.

---

[640] Algunos ejemplos lo constituyen la *vortografía* de Alvin Langdon Coburn, o "fotografía cubista", la s*chadografía* de Christian Schad (que se incluye dentro del contexto dadá), el fotomontaje artístico iniciado por John Heartfield y Raoul Haussmann, etc. SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 357.

[641] Véase el apartado 1.2 de esta tesis doctoral.

[642] CONNOR, Steven. *Op. Cit.* Pág. 74.

[643] SOURIAU, Etienne; SOURIAU, Anne. *Op. Cit*. Pág. 596.

[644] *Ibíd*. Pág. 597.

[645] BURGIN, Victor. *The End of Art Theory*. Ed. Palgrave Macmillan, 1986. Citado en CONNOR, Steven. *Op. Cit.* Pág. 74.

Una figura clave en este proceso la podemos encontrar en Alfred Stieglitz, quien ilustra los dos planteamientos que acabamos de describir. En un primer momento se valió de recursos típicamente pictorialistas –como la goma bicromatada- con el objetivo de distinguir sus creaciones de aquellas fotografías con funciones documentales o científicas[646]. Posteriormente abandonó estos procedimientos para adoptar un mayor contraste en relación con la pintura y fundó la galería 291 de Nueva York en la que fomentó tanto la fotografía como la pintura de vanguardia[647]. De alguna manera, al identificar los contextos de exhibición de ambas técnicas se está intentando situar a la fotografía en el estatus que poseía la pintura.

Fig. 34. – *Edificio Flatiron* (1903). Alfred Stieglitz. Fotografía

La comparación de la fotografía con la pintura se puso de manifiesto en sus consiguientes realizaciones fotográficas, en las que se esforzaba "por mostrar aquello que la pintura no era"[648]. La importancia de la figura de Stieglitz en el proceso de autonomía de la fotografía no se limita a su producción artística, pues quizás su contribución más significativa a la historia de la fotografía consista en la publicación periódica más importante de este momento, la revista *Camera Work* en la que además de reproducciones fotográficas, se exponían consideraciones estéticas y técnicas de los propios fotógrafos participantes[649]. Tal fue la repercusión de esta publicación, que uno de los colaboradores de la última etapa de *Camera Work*, Paul Rosenfeld, llegó a comentar a propósito de Stiegliz: "el fotógrafo ha arrojado la red del artista mucho más lejos en el mundo material que ninguno de sus predecesores o contemporáneos"[650].

[646] SOURIAU, Etienne; SOURIAU, Anne. *Diccionario Akal de Estética.* Ed. Akal. Madrid, 1990. Pág. 210.
[647] SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.* Pág. 358.
[648] BOORSTIN Daniel. *Los creadores*. Ed. Crítica. Barcelona, 2008. Pág. 489. Daniel Boorstin cita más adelante una anécdota ilustrativa de la posición de Alfred Stieglitz: "En Berlín, sus amigos pintores bromeaban diciéndole: «Esto no es arte, por descontado, pero nos gustaría pintar de la forma en que fotografías». Y Stieglitz respondía, muy serio: «No entiendo nada de arte, pero por algún motivo nunca he deseado hacer fotografías de la forma en que pintáis vuestros cuadros»".
[649] Una conocida reedición de las fotografías de esta revista se puede encontrar en VV.AA. *Camera Work: a pictorial guide*. Ed. por Courier Dover Publications, 1978. En castellano se puede encontrar esta publicación en la editorial Taschen. Madrid, 2010.
[650] Citado en SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía.* Ed. Edhasa. Barcelona, 1996. Pág. 40.

Pero la relación/oposición entre técnica mecánica y expresión artística no se acaba de resolver satisfactoriamente a pesar de iniciativas como la de Stieglitz. De la misma manera que en la reflexión de William Ivins con la que concluíamos el apartado anterior –en la que éste señalaba la tendencia entre los defensores de las antiguas técnicas del grabado a considerarlas "más artísticas" que a las nuevas- se puede localizar entre los fotógrafos a quienes piensan que estos nuevos procedimientos restan "artisticidad" a sus realizaciones, por lo que, antes que adoptar las nuevas herramientas "prefieren someterse a los límites impuestos por la tecnología de la cámara premoderna: se piensa que un artefacto más rudimentario, menos poderoso, dará resultados más interesantes o expresivos, dejará un margen más amplio para el accidente creativo"[651].

A este respecto resulta ilustrativo señalar que las limitaciones técnicas de la fotografía en color –en comparación con la fotografía en blanco y negro que permite una mayor flexibilidad en el grado de exposición de la película fotográfica, y por lo tanto en el control del resultado definitivo[652]- fueron interpretadas negativamente por Henri Cartier-Bresson en la introducción a su libro *El momento decisivo*[653]. Cuando el progreso tecnológico permite una fotografía en color con un nivel de calidad mayor, a partir de la segunda mitad de siglo, algunos fotógrafos siguen utilizando el blanco y negro por una cuestión de principios, ya que el color, para los defensores de este posicionamiento, volvería a aproximar la fotografía a la pintura[654].

Este distanciamiento respecto a la pintura lo queremos comparar ahora con el proceso descrito en el apartado anterior en relación al grabado, es decir, la fotografía, de manera análoga a los medios de reproducción manuales, pasa por una fase de imitación a la pintura en un primer momento de su trayectoria, para progresivamente comprender cuáles de sus recursos le son específicamente propios, y por lo tanto, le confieren una retórica y una estética propia.

Vamos a enunciar los que consideramos más significativos al compararlos con los propios de la pintura, y para ello los vamos a agrupar en función a los distintos parámetros que los generan.

[651] SONTAG, Susan. *Op. Cit.* Pág. 134.
[652] HEDGECOE, John. *Op. Cit.* (1979).
[653] Puede localizarse este texto en CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
[654] SONTAG, Susan. *Op. Cit.* Pág. 140.

En relación al registro de la luz de la escena, el recurso más distintivo lo constituye el registro del *contraste* y del *rango dinámico*. Con independencia al referente, es una característica general de la fotografía el aumento del contraste respecto a la percepción del ojo humano de la misma escena, debido a las particularidades químicas de la exposición de la película fotográfica[655]. Así, es habitual que la escena se registre con un mayor contraste, es decir, con una mayor diferencia entre los extremos oscuros y luminosos de la imagen. Esto conlleva, por su parte, la representación de un menor rango dinámico, que es como se conoce a la reproducción de cada uno de los distintos matices de gris de los objetos reproducidos. De esta manera, la fotografía tiende a aumentar el contraste –los extremos de luz y sombra de la escena- y a reducir los matices de gris intermedios –acortando así el rango dinámico.

Fig. 35.- *Desnudo* (1951). Bill Brandt. Esta imagen es un ejemplo de los siguientes recursos fotográficos: alto contraste, deformación anamórfica y sobre-exposición en la pierna, subexposición en el fondo.

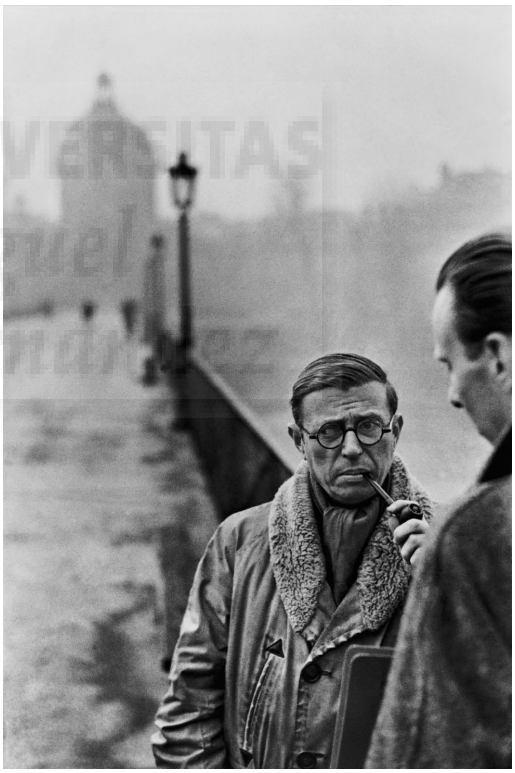


Fig. 36.- *Retrato de Jean-Paul Sartre* (1946). Henri de Cartier Bresson. Esta imagen es un ejemplo utilización de grano, profundidad de campo reducida y rango dinámico reducidos.

[655] Se puede intentar corregir este exceso de contraste mediante el revelado o la utilización de papeles especiales. LANGFORD, Michael. *Op. Cit.* Pág. 155 y ss.

Estos dos recursos, el alto contraste y el bajo rango dinámico, que se derivan de la latitud de exposición de la película y de la relación abertura de diafragma/tiempo de exposición[656], dan lugar a uno de los recursos más habituales y específicos de la técnica fotográfica: las sobreexposiciones y las subexposiciones. El primero de ellos consiste en que la película, al aceptar más luz de la necesaria en determinadas zonas, tiende a homogeneizar los matices de luz y resumirlos en un único tono de color blanco, mientras que el segundo, las subexposiciones, constituyen el efecto contrario: la igualación de los colores oscuros y el resumen a una única tinta de color negro puro.

El ejemplo más característico de este resumen de tintas producidas por la sobreexposición y por la subexposición lo constituirían los contraluces, en los que se representa el sujeto subexpuesto, reducido a una única tinta negra, y la luz posterior a éste de manera normalmente sobreexpuesta.

De los recursos producidos por el objetivo vamos a destacar los siguientes: el enfoque selectivo, el encuadre, las ampliaciones y las deformaciones anamórficas. En primer lugar vamos a enunciar el más específico de todos: el enfoque selectivo y la mayor o menor profundidad de campo, que se derivan del aro de enfoque y de la abertura de diafragma. La abertura de diafragma permite que la inclinación de los haces de luz que llegan a la película lo hagan de manera más o menos perpendicular a la misma, lo que provoca una mayor o menor región enfocada en la fotografía resultante[657]. Una abertura grande permite una profundidad de campo reducida, provocando los característicos efectos de desenfoque en aquellas zonas que no constituyen el sujeto principal enfocado. De la abertura de diafragma también se derivan algunos recursos gráficos, en ocasiones obtenidos de manera fortuita, como los reflejos de luz hexagonales o los desenfoques radicales que reciben el nombre de *bokeh*[658].

De la longitud focal se deriva el tipo de encuadre que podemos obtener, desde el plano cerrado propio de un teleobjetivo hasta las escenas panorámicas e incluso de "ojo de pez" que posibilitan los grandes angulares. Los distintos encuadres modifican el contenido de la imagen y su interpretación, y pueden ser utilizados para proponer

[656] Ya que la modificación de uno u otro parámetro puede dar lugar a la subexposición o sobreexposición de la película. Véase LANGFORD, Michael. *Op. Cit.* Pág. 156.
[657] Una definición sencilla del concepto de profundidad de campo la encontramos en BIRKITT, Malcolm. *El libro completo de la fotografía.* Ed. Hermann Blume. Madrid, Pág. 62. «Distancia entre las zonas más cercanas y lejanas de una escena que están dentro de los límites de una nitidez aceptable».
[658] PRAKEL, David. *The Visual Dictionary of Photography*. Ed. AVA Publishing. Londres, 2010. Pág. 41.

puntos de vista únicos. Ejemplos de esto último lo constituirían las ampliaciones sobredimensionadas de elementos cotidianos de las fotografías de Edward Weston, y en los ejemplos más radicales, las deformaciones anamórficas de los sujetos representados, normalmente derivados de la utilización de grandes angulares en distancias próximas al referente[659] como en la serie de fotografías *Nude* de Bill Brandt. Por su parte, el tiempo de exposición fotográfico puede ser modificado con el objetivo de variar la representación del movimiento del objeto a fotografiar. De esta manera, en función de la velocidad del referente y de un tiempo de exposición corto –entre la centésima de segundo y la milésima- se puede congelar el movimiento[660]. De manera inversa, si se intenta reproducir mediante un tiempo de exposición mayor, se obtiene otro recurso específico de la fotografía, el *barrido* de movimiento, que es como se conoce al efecto característico con el que se captura al elemento que se desplaza en el que se superpone el referente en movimiento. Si el tiempo de exposición es superior al segundo se pueden registrar efectos más complejos similares a los de las exposiciones múltiples[661].

Fig. 37.- *Alcachofa seccionada* (1930). Edward Weston. El recurso fotográfico principal es el encuadre reducido y la selección y ampliación de un elemento natural.

Otro recurso específico de la fotografía, utilizado con fines exclusivamente estéticos es el grano de la película, que se deriva de su sensibilidad, como hemos comentado. En los procesos de revelado y positivado se pueden obtener otros recursos exclusivos de la técnica fotográfica, como las solarizaciones –es decir, la mezcla de fragmentos correctamente revelados con fragmentos que se muestran en su forma

[659] Utilizamos la expresión anamorfosis a partir de KEMP, Martin. *Op. Cit.* Pág. 221.
[660] Es conocido el caso del cuadro del *Derby de Epsom* de Théodore Gèricault en el que se representa a varios caballos en movimiento de manera convencional, antes de que las cronofotografías de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge nos permitieran conocer cómo es en realidad el movimiento de un caballo a galope. CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la* percepción. Ed. Akal. Madrid, 2008. Pág. 265.
[661] HEDGECOE, John. *Op. Cit.* (1979). Pág. 244 y ss.

negativa-, exposiciones directas sobre el papel –como los rayogramas de Man Ray[662]- o los *sándwiches* –mezcla de más de un negativo en el positivado de una única imagen[663].

Fig. 38. *Rayograma* (1922). Man Ray. Exposición directa de papel fotográfico.

Fig. 39 *Desembarco de Normandía* (1944). Robert Capa. Esta serie de fotografías ilustra cómo los errores técnicos en el proceso fotográfico pueden interpretarse por el espectador como efectos estilísticos.

Además de estos efectos que pueden ser provocados conscientemente por un fotógrafo experimentado, las limitaciones técnicas de la fotografía o los errores en su captura y proceso han ocasionado desde sus orígenes la aparición de *hallazgos* o elementos inesperados que en ocasiones constituyen un elemento relevante en la forma final de la imagen[664]. Ejemplos conocidos de estos errores técnicos que funcionan como recurso estilístico o comunicativo –imprevistos- en la imagen lo constituirían las escenas registradas por Robert Capa en el desembarco de Normandía [Fig. 39].

Con todos estos ejemplos pretendemos dar una muestra suficiente de los recursos estilísticos que son propios del medio fotográfico y que, siendo consustanciales al mismo, empiezan a explotarse de manera generalizada una vez se desiste de la voluntad de imitar los parámetros que son propios de la pintura con la voluntad de alcanzar el estatus artístico de ésta. Fuera del ámbito de esta tesis doctoral se sitúan las

[662] «Técnica de fotografía sin cámara desarrollada por Man Ray en 1922. Consistía en la impresión de un objeto en un papel sensible a la luz sin mediación de lente». SUREDA, Joan. *Op. Cit.* Pág. 230.
[663] LANGFORD, Michael. *Op. Cit.* Pág. 132.
[664] STELZER, Otto. *Op. Cit.* Págs. 120-141.

influencias que a su vez recibe la pintura de la fotografía, ya que ésta ha influenciado numerosos estilos de vanguardia[665].

Susan Sontag, en su ensayo sobre la fotografía, nos proporciona claves para comprender la ambigüedad de la consideración de la fotografía como arte autónomo, o como perteneciente al sistema del arte que hemos descrito en la primera parte de esta tesis doctoral. Para empezar, la fotografía, con sus particularidades procedimentales –de las que se deriva la exigencia de una mínima calidad técnica- y su relación directa con el mundo de lo visible, se mantiene al margen de algunas de las especulaciones características de la historia del arte reciente:

> Cuando hoy los fotógrafos niegan estar haciendo obras de arte, es porque piensan que están haciendo algo mejor. Sus negativas nos dicen más sobre la situación precaria de cualquier noción del arte que sobre la ubicación de la fotografía[666].

También podemos señalar que, una vez reconocida como disciplina autónoma, y de distinguirse de la pintura por su manera de representar el mundo, la fotografía tampoco escapa de las necesidades de soporte institucional características del modelo de arte contemporáneo: el estatus que la fotografía fue adquiriendo dentro del ámbito de la cultura contemporánea se basa precisamente, según Sontag, "en la convergencia de sus pretensiones con las de la pintura y escultura más recientes"[667]:

> En la medida en que la fotografía no sólo es una forma de visión voraz sino que necesita declarar que es una forma especial y única, los fotógrafos seguirán refugiándose (aunque sea a hurtadillas) en los devastados pero aún prestigiosos terrenos del arte[668].

Por lo tanto podemos concluir este apartado comentando que con independencia de las dificultades que haya encontrado la fotografía en su consideración como herramienta de producción de imágenes artísticas –debido principalmente a su carácter mecánico y a las distintas funciones y contextos de uso en los que interviene esta

[665] Véanse las referencias SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Ed. Alianza. Madrid, 1994. y STELZER, Otto. *Op. Cit.*
[666] LANGFORD, Michael. *Op. Cit.* Pág. 138.
[667] Es decir, que la fotografía que quisiera introducirse en el sistema de arte contemporáneo debería identificar sus parámetros de producción/ venta a los del resto de disciplinas del sistema. *Ibíd.* Pág. 140.
[668] SONTAG, Susan. *Op. Cit.* Pág. 140.

tecnología- ésta ha realizado un proceso primero de imitación y posteriormente de oposición en relación a los recursos gráficos característicos de la pintura tradicional.

Es decir, que de manera similar al proceso que hemos descrito en relación a las técnicas del grabado, la fotografía ha pasado por una fase de imitación de los recursos pictóricos que ha permitido en cierta medida, por contraste, identificar y magnificar sus recursos específicos, y derivado de ellos, su sintaxis propia y sus posibilidades retóricas y técnicas exclusivas como herramienta de producción de imágenes artísticas.

A continuación analizaremos las particularidades del proceso de traducción de la tecnología digital, y contrastaremos las posibilidades de esta técnica con el de las tecnologías que le preceden.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

2.2.2.- *Proceso digital.*

Se utiliza el término «digitalización» para hacer referencia al proceso de conversión de cualquier medio o información no-digital al medio digital[669]. En el análisis que nos ocupa, la digitalización de imágenes consiste en la adaptación de la información visual de una imagen fijada en un soporte físico en información binaria capaz de ser reproducida y almacenada en un soporte digital. El hecho de que la conversión que realizan las herramientas de digitalización –la cámara fotográfica digital, el escáner- sea *mecánica*, es decir, se realice sin intervención del usuario en el proceso más allá de posicionar el material original, configurar los parámetros y poner a funcionar el equipo, puede llevar implícita la idea de que la digitalización constituye un proceso de traducción neutro y objetivo. Sin embargo, las particularidades del proceso de digitalización, que describiremos seguidamente, junto a las conclusiones que hemos extraído de los dos apartados anteriores, pueden servir para replantear los modos de proceder en el terreno digital, ya que en muchas ocasiones la inmediata verosimilitud de la digitalización en relación al referente puede ocultar los errores de traducción implícitos en esta tecnología.

Las características del proceso de digitalización que hacen necesario intervenir sobre el proceso de traducción digital se expondrán en esta segunda parte, mientras que los criterios para hacerlo se analizarán en la tercera y se ejemplificarán en la cuarta parte de esta tesis doctoral en el caso de las portadas de *Novelas y Cuentos* diseñadas por Manolo Prieto.

Del mismo modo que en el resto de tecnologías anteriores, dividiremos nuestra exposición de la siguiente manera: en primer lugar expondremos las particularidades técnicas del proceso de digitalización y cómo repercute en la reproducción de imágenes artísticas. En segundo lugar se describirán las posibilidades de la tecnología digital en la manipulación del contenido icónico y formal de las imágenes. La historia de la tecnología digital, además, nos obliga a delimitar dos momentos en su evolución: el estadio anterior y posterior a que se pudiera producir y reproducir imágenes con un grado de verosimilitud comparable al de la cámara fotográfica. Esto nos permitirá comprobar, en tercer lugar, cómo la tecnología digital fue sustituyendo los recursos

[669] De entre todas las definiciones que hemos localizado de este concepto, proponemos la más elemental: «Proceso mediante el cual una señal analógica se convierte en datos digitales» en el apéndice de definiciones de la referencia TOCCI Ronald J., WIDMER Neal S. *Sistemas digitales: principios y aplicaciones.* Pearson Educación. Madrid, 2003. Pág. 836.

gráficos que le eran propios –derivados de sus limitaciones primigenias- para ir adoptando los recursos gráficos de las técnicas anteriores tan pronto obtuvo la capacidad de reproducirlos. Por último analizaremos en qué medida los recursos gráficos digitales imitan los propios de las tecnologías anteriores, especialmente las técnicas gráficas convencionales –como la pintura tradicional- y en qué medida deberíamos acudir a la imitación para, por contraste, comprobar los recursos gráficos específicos de esta tecnología.

Para comenzar, debemos distinguir entre imagen digitalizada e imagen infográfica. Una imagen digitalizada se obtiene a partir de una imagen física, que se registra mediante una herramienta digitalizadora, como el escáner o la cámara fotográfica digital. Una imagen infográfica se genera directamente mediante las herramientas digitales sin necesidad de un referente externo[670]. Primero realizaremos el análisis de la tecnología digital como técnica reproductiva –generadora de imágenes digitalizadas- para continuar con sus aportaciones específicas en el terreno de la producción de imágenes infográficas.

Las primeras imágenes digitalizadas se obtuvieron con sistemas similares a los actuales escáneres, que podemos definir como dispositivos mecánicos que realizan una lectura parcial y secuencial de la imagen, normalmente mediante un brazo móvil, para posteriormente convertirla en una imagen completa mediante la interpretación de la información registrada por el sensor del escáner. Por su parte, el desarrollo de los sensores CCD -*charge-coupled devices*- y CMOS -*complementary metal-oxide-semiconductor*[671]- permiten la utilización de una cámara fotográfica en la que se sustituye la película fotográfica por uno de estos sensores, que es el encargado de interpretar la luz que refleja el referente.

[670] El término «infografía» se utiliza en nuestro país tanto para hacer referencia a las imágenes generadas por ordenador (ésta es la acepción reconocida por la R.A.E) como para denominar a aquellas representaciones que informan mediante descripciones visuales (mapas, gráficos, etc.). Esta última acepción tiene su origen en el contexto anglosajón, desde el que se ha introducido en España.

[671] FORESTER, Tom. *Sociedad de alta tecnología: la historia de la revolución de la tecnología de la información*. Ed. Siglo XXI, México. 1992. Pág. 49. No hemos considerado necesario realizar una comparación entre los distintos tipos de sensores digitales que se encuentran en el mercado, al ser el CCD el más comúnmente utilizado y con una calidad contrastada, sobre todo en el mercado fotográfico de gama alta. En cualquier caso podemos recomendar consultar las diferencias entre este sistema y el CMOS –el otro tipo de chip más extendido en la actualidad- en la siguiente referencia: LERMA GARCÍA, José Luis. *Fotogrametría moderna: analítica y* digital. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2002. Pág. 407 y ss.

En cualquiera de los dos casos, el sensor encargado de realizar la captura está dividido en una en una matriz de receptores sensibles cada uno de ellos a las frecuencias de los colores primarios: el rojo, verde y azul[672]. Antes de ver las diferencias de cada sistema en la reproducción de imágenes artísticas, vamos a describir en qué consiste el proceso de digitalización.

La digitalización divide en dos etapas: la toma de muestras y la cuantificación[673]. El proceso de captura de muestras divide la imagen original en una matriz de puntos distribuida de manera homogénea a intervalos regulares. La frecuencia con la que se divide esta matriz recibe el nombre de resolución, y cuanto mayor sea ésta, mayor cantidad de detalle de la imagen original podrá adquirir la herramienta de digitalización[674]. De este hecho se deduce una de las principales características de la imagen digital: convierte la información analógica, continua, en datos discontinuos, *discretos*[675]. En segundo lugar, cada una de estas muestras, que reciben el nombre de píxeles –del inglés *Picture elements* o "elementos de la imagen"[676]- es *cuantificada*, es decir, se le asigna un valor numérico en relación a una escala predeterminada[677]. Por ejemplo, en el caso de que la imagen a digitalizar sea monocroma, el procedimiento habitual es otorgar a cada uno de los píxeles que la componen un valor entre 0 (negro) y 255 (blanco), de manera que obtenemos una paleta de 256 matices de gris entre ambos extremos lumínicos. En el ejemplo de la figura 40 podemos ver una representación de la letra «H» mediante una matriz de 10x11 píxeles distribuidos regularmente y utilizando sólo dos valores (el blanco y el negro). En el caso de una imagen a color, la cuantificación más utilizada comúnmente consiste en otorgar a cada uno de los colores primarios de la luz (el rojo, el verde y el azul) un rango de 256 colores, de manera que

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1	0	0	0	1	1	0	0	0	1
1	1	0	1	1	1	1	0	1	1
1	1	0	1	1	1	1	0	1	1
1	1	0	1	1	1	1	0	1	1
1	1	0	0	0	0	0	0	1	1
1	1	0	1	1	1	1	0	1	1
1	1	0	1	1	1	1	0	1	1
1	1	0	1	1	1	1	0	1	1
1	0	0	0	1	1	0	0	0	1
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Fig. 40.– 110 píxeles de resolución y 1 bit de profundidad de color.

[672] FORESTER, Tom. *Op. Cit.* Pág. 49.
[673] MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Ed. Paidós. Barcelona, 2005. Pág. 73.
[674] RODRIGUEZ ALONSO, Hugo. *Imagen digital: conceptos básicos*. Ed. Marcombo. Barcelona, 2005. Pág. 35.
[675] MANOVICH, Lev. *Op. Cit.* Pág. 73.
[676] APARICI, Roberto y GARCÍA MATILLA, Agustín. *Lectura de imágenes en la era digital*. Ed. de la Torre. Madrid, 2008. Pág. 26. Es común comparar a los *píxeles* con las teselas de un mosaico o con la división en unidades de color utilizadas en el "divisionismo". Véase ROLLIÉ Roberto, BRANDA María. *La enseñanza del diseño en comunicación visual*. Ed. Nobuko. Buenos Aires, 2004. Pág. 73.
[677] MANOVICH, Lev. *Op Cit.* Pág. 73.

mediante una combinación de los distintos valores de estos tres primarios en un punto de la imagen dado, se pueden representar un total de 16,7 millones de colores[678].

Derivado de este proceso de muestreo y cuantificación se suele exponer el principal inconveniente de la tecnología digital: el hecho de que al dividir la imagen en unidades discontinuas se produzca una pérdida de detalle respecto a la resolución del original. Sin embargo, en palabras de Lev Manovich:

> A finales de los noventa, todos los escáneres económicos de consumo eran capaces de escanear imágenes a resoluciones de 1.200 o 2.400 píxeles por pulgada. Así que, si bien una imagen guardada digitalmente se compone de un número finito de píxeles, a dicha resolución puede tener mucho mayor detalle de la que jamás fue posible con la fotografía. Esto anula cualquier diferenciación entre una «cantidad indefinida de información en una fotografía de tono continuo» y una cantidad fija de detalle en una imagen digital[679].

Por lo tanto, podemos afirmar en este punto que la relación entre resolución de píxel e información gráfica contenida por la imagen digital ha alcanzado en la actualidad calidad suficiente para la utilización de esta tecnología en la práctica mayoría de contextos de uso de la imagen, incluidos los contextos profesionales.

La reducción de las imágenes digitales a una cuadrícula regular[680] es la clave del éxito hoy en día de esta tecnología, pues el hecho de que la información se descomponga, almacene de modo matemático, y se pueda recomponer posteriormente, es origen de gran parte de sus innumerables aplicaciones en redes de comunicación digitales[681].

Por una parte, las imágenes digitales pueden transmitirse de manera exacta mediante cualquier dispositivo digital, desde los ordenadores personales de sobremesa hasta las agendas electrónicas o terminales de telefonía móvil, ampliando considerable-

---

[678] ALBERICH PASCUAL, Jordi. *Grafismo multimedia: comunicación, diseño, estética*. Ed. UOC. Barcelona, 2007. Pág. 23.

[679] MANOVICH, Lev. *Op Cit*. Pág. 100.

[680] No obstante ha habido propuestas para superar las limitaciones de la naturaleza cuadrada y regular de los píxeles, como la del propio Russell Kirsch, creador de la primera imagen digitalizada en 1957, como veremos más adelante, quien propuso en 2010 sustituir cada píxel por una matriz de 6x6 de forma variable en función de la información cromática adyacente entre sí. Véase *Precision and Accuracy in Scientific Imaging* [Precisión y exactitud en la representación científica]. Journal of Research of the National Institute of Standards and Technology. Volumen 115, Número 3, Mayo-Junio de 2010.

[681] PEÑA, Rosalía. *Gestión Digital de la información.* Ed. RA-MA. Madrid, 2002.

mente el radio de acción de las imágenes[682]. Mediante Internet, el consumo de imágenes digitales se ha convertido en la principal fuente de información gráfica de la historia de la comunicación visual[683].

Otra de las características definitorias de la imagen digital la constituye el hecho de que cada una de las réplicas sea exactamente igual que el original digital del que proviene[684]. En la práctica, sin embargo, el considerable tamaño de una imagen digital compuesta por millones de píxeles, y las diferentes aplicaciones para las que están destinadas las imágenes digitales –y el tiempo necesario para transmitirlas mediante la red- conducen a la paradoja de que en la actualidad se produzca más degradación de información entre las copias digitales que entre las copias de las fotografías tradicionales. Esto se debe a que, de manera general, se elimina o comprime determinada información de los archivos con el objetivo de comprimir su tamaño y mejorar su transmisión:

> Se podría argumentar que se trata de una situación temporal; que en cuanto un almacenamiento informático más barato y redes más rápidas se vuelvan de uso común, la compresión con pérdidas desaparecerá. Pero en la actualidad, la tendencia es justamente la contraria y la comprensión con pérdidas se está volviendo cada vez más la norma para la representación de imagen visual[685].

Por lo tanto las características técnicas de la imagen digitalizada y las relativas limitaciones de su transmisión ponen de relieve uno de los compromisos de esta tecnología: decidir qué información gráfica es fundamental en la comunicación visual y cómo representar esa información de manera eficiente, para lo cual hay que decidir qué datos del original son importantes, y cuáles son redundantes o sencillamente prescindibles. El proceso de digitalización de imágenes, al ser mecánico, realiza una lectura parcial de cada uno de los segmentos de la imagen, y otorga la misma importancia a cada uno de los píxeles en los que ésta se divide, sean o no contenedores de información relevante del original, tal como acabamos de exponer. Derivado de esto la imagen resultante puede introducir errores de interpretación, o no constituir la representación

[682] En NEGROPONTE, Nicholas. *El mundo digital*. Ediciones B. Barcelona, 1997. pueden localizarse ejemplos de aplicaciones domésticas derivadas de la digitalización de la información, que si bien llevan años diseñadas aún no se han establecido en el mercado.
[683] BERTHO-LAVENIR, Catherine (*et al.*). *Op. Cit*. Pág. 326.
[684] MANOVICH, Lev. *Op Cit*. Pág. 102.
[685] *Ibíd*..

óptima del original, por lo que en contextos profesionales –como la reproducción de imágenes pictóricas o la edición crítica de imagenes- tendremos que tener en cuenta estas limitaciones del proceso de traducción digital para eliminar, potenciar o reconstruir, según el caso, la información visual que pretendamos transmitir.

Desde el punto de vista reproductivo, está documentada la obtención de la primera imagen digitalizada en 1957 por el ingeniero informático Russel Kirsch, en la que en una cuadrícula de 167x167 píxeles se reprodujo una fotografía de su hijo de tres meses [Fig. 41][686]. Sin embargo, no sería hasta la década de los ochenta cuando la empresa Microtek presentara el primer escáner doméstico en blanco y negro con una resolución de 200 píxeles por pulgada[687]. En el periodo comprendido entre ambas fechas, la inaccesibilidad de las imágenes digitalizadas y su relativa poca definición si las comparamos con las imágenes actuales o con las obtenidas mediante otros procesos mecánicos, impedían el desempeño de las funciones representativas tradicionales de la imagen, por lo que no había lugar para la imagen digital al margen de los contextos experimentales:

Fig. 41. – Russell Kirsch. Primera imagen digitalizada (1957).

> Parece evidente que las posibilidades técnicas de tratamiento de la imagen no eran suficientes para producir imágenes convincentes. Sobre todo, esos pioneros no consideraron el hecho de que llegaban a un mundo saturado de representaciones, donde las formas clásicas de narración y uso de la imagen estaban fuertemente enraizadas[688].

No fue hasta que el progreso en la producción de los sensores permitió la suficiente resolución para poder realizar reproducciones con una calidad mínima, que la tecnología digital pudo atender a la reproducción –y a la producción- de imágenes

[686] HIRSCH, Robert. *Photographic Possibilities: The Expressive Use of Equipment, Ideas, Materials, and Processes*. Ed. Focal Press. Oxford, 2008. Pág. 26.

[687] El estándar actual para la digitalización de imágenes para uso doméstico es de 300 píxeles por pulgada, lo que nos da una idea de la precisión relativa del primer escáner introducido en el mercado de usuario final. Este primer escáner fue desarrollado por Microtek para Apple Macintosh.

[688] BERTHO LAVENIR, Catherine; BARBIER, Frédéric (*et al.*) *Op. Cit.* Pág. 390.

artísticas. Tecnológicamente la mayor resolución de digitalización la ofrecían, en un primer momento, los escáneres, y no fue hasta el desarrollo de los CCDs que pudo utilizarse la experiencia anterior en la reproducción fotográfica de imágenes.

Vamos a continuar nuestro análisis con el contraste entre las capacidades del escáner y la cámara fotográfica digital en la tarea de reproducir imágenes artísticas. En algunos casos, estas diferencias son sólo significativas en el caso de que los originales se encuentren en un estado de conservación que comprometa su integridad –ya que pueda verse afectado por la iluminación, la presión, etc.- En otras ocasiones será el procedimiento de digitalización el que nos hará decidirnos por uno u otro dispositivo. Para evitar redundancias innecesarias, todas las cuestiones que hacen referencia a las particularidades de la cámara fotográfica digital, y que son equivalentes a su contrapartida analógica, no van a ser detalladas en este análisis pues ya se han descrito en el apartado anterior, por lo que vamos a describir exclusivamente las características que introduce el medio digital.

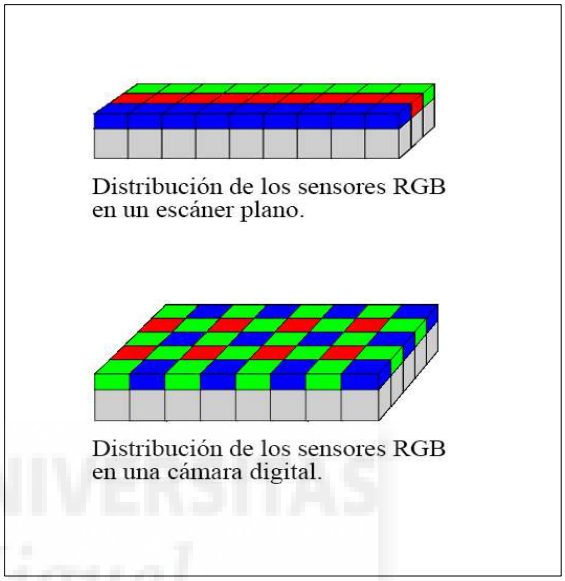


Fig. 42.- Diferencia entre los sensores CCD del escáner y la cámara fotográfica digital.

En primer lugar debemos hacer referencia a la diferencia más notable desde el punto de vista de la gestión digital del color: la construcción del panel en el que tiene que registrarse la información del original. En el caso del escáner, los tres sensores destinados a capturar la frecuencia de los tres colores primarios de la luz, el azul, el rojo, y el verde, situados de manera consecutiva, siguiendo el mismo orden que hemos expuesto. Esto se debe a la lectura secuencial del original y al barrido que realiza el brazo que escanea el original[689].

Por su parte, la cámara fotográfica usa una rejilla compuesta de manera alternativa por los colores verde (el 50% de los receptores), rojo (el 25%) y azul (el 25%

[689] ARTIGAS, José Mª (*et. al.*) *Tecnología del color*. Ed. Universidad de Valencia. Valencia, 2002. Pág. 86.

restante)[690]. La mayor presencia de color verde se debe a que éste se encuentra en la mitad del espectro visible, de manera que esta configuración es más apropiada para registrar el color de manera análoga a la visión humana[691].

Una vez registrada la información cromática en cada sensor, se reconstruye mediante el software interno de la cámara los píxeles intermedios pertenecientes a cada color, lo que se conoce como *interpolación* hasta obtener tres capas compuestas por cada uno de los colores primarios[692].

Con estas tres capas ya se puede obtener una imagen final a todo color, con una resolución alta mediante un menor número de sensores. La pérdida de fidelidad resultante del proceso de interpolación –que podemos definir como una media entre los colores adyacentes- puede corregirse más adelante, en la edición del fichero *raw*, como veremos cuando hablemos de la capacidad de edición de la imagen digital.

La segunda diferencia significativa la localizamos en el tamaño máximo del original a reproducir. El escáner tiene una superficie máxima de reproducción determinada por el tamaño de su superficie. La cámara digital, por el contrario, puede reproducir imágenes con independencia del tamaño de éstas, siempre y cuando la longitud focal del objetivo le permita abarcar la totalidad del referente[693].

Otra diferencia se localiza en que el escáner está diseñado para reproducir originales planos, por lo que no es apto para objetos tridimensionales o que no puedan situarse perpendicularmente al brazo de reproducción. De la misma manera, el escáner precisa que el referente sea apoyado de manera homogénea sobre la superficie de reproducción, por lo que no es una tecnología viable para libros encuadernados que no puedan ser posicionados de manera completamente horizontal. Existen en el mercado escáneres profesionales para libros que permiten la disposición de estos abiertos a 45º con lo que este problema se minimizaría, reduciendo sin embargo su utilización para otro tipo de documentos originales. La fotografía digital, por su parte, tampoco podría obtener una imagen perfectamente plana de un original encuadernado, pero no necesita realizar presión alguna sobre el original, por lo que se comprometería en menor medida su estado de conservación.

[690] ARTIGAS, José Mª (*et. al.*). *Op. Cit.* Pág. 86.
[691] PEREA GONZÁLEZ, Joaquín. (*et al.*). *Op. Cit.* Pág. 258.
[692] *Ibíd.* Pág. 281 y ss. Más adelante describiremos con más detalle este punto.
[693] Véase la referencia 586 en la página 173 de esta tesis doctoral.

Otra diferencia la localizamos en la manera de iluminar y registrar el referente. El escáner realiza una iluminación y captura parcial y secuencial de la imagen. El brazo que recorre la superficie a reproducir ilumina y captura la información reflejada por la iluminación que provee ese mismo brazo. Eso constituye simultáneamente una ventaja y un inconveniente. Constituye una ventaja porque garantiza que la iluminación es coherente a lo largo de todo el referente, al haber recibido exactamente la misma luz a la hora de realizar la captura de cada fragmento. Sin embargo, constituye un inconveniente el hecho de que esa iluminación no pueda ser modificada, ya que en ocasiones puede que no sea la óptima para el referente en particular que haya que reproducir. Ejemplo de esto último lo constituirían aquellos ejemplares que por su estado de conservación o su antigüedad no puedan recibir una exposición elevada a la luz sin comprometer su integridad, o aquellos originales con un registro tan sutil que la iluminación del escáner resulte excesiva para capturar todos los matices registrados en el soporte original. Es decir, si el original lo permite, el escáner ofrece una iluminación y captura homogéneas, pero su escasa flexibilidad en modificar ambos parámetros lo convierten en insuficiente en determinados casos particulares.

La cámara fotográfica, por su parte, permite mayor flexibilidad en la iluminación del referente en relación al escáner, pero esta mayor flexibilidad también conlleva un mayor rigor técnico, pues la captura única de la imagen propia del medio fotográfico –y no secuencial como en el escáner- exige un mejor posicionamiento y calibración de los elementos que conforman la iluminación para garantizar la homogeneidad y fidelidad de cada zona del original[694].

Una vez expuestas las principales diferencias entre el escáner y la cámara de fotos digital en la tarea de reproducir originales artísticos, vamos a continuar enunciando las diferencias en este terrero entre la cámara réflex digital y la cámara analógica. Los parámetros que hemos enunciado en el apartado anterior a propósito de la cámara fotográfica analógica afectan de igual manera a la cámara digital, con las excepciones

[694] La comparación entre las capacidades del escáner y de la cámara fotográfica que acabamos de exponer es fruto de la experiencia del grupo de investigación *Elástica Variable* en la digitalización de los tratados editados críticamente. Para profundizar sobre el tema puede consultarse en red el tutorial sobre la imagen digitalizada que ofrece la Universidad de Cornell, en la dirección http://www.library.cornell.edu/ Último acceso: 1 de abril de 2013.

que se derivan de la sustitución de la emulsión fotográfica por un chip, lo que conlleva las siguientes particularidades[695].

En primer lugar debemos hablar de las longitudes focales de los objetivos en relación al tamaño del chip. Como este chip no es igual de grande que la película de 35mm, a excepción de las gamas profesionales de las principales marcas en el mercado, que utilizan un chip de ese tamaño –al que etiquetan como *full frame* o "fotograma completo"-, la primera diferencia la encontramos en cómo la longitud focal de los objetivos se relaciona con el ángulo de encuadre de la cámara.

Así, por ejemplo, las cámaras que no son *full frame* suelen formar parte del sistema APS-C, siglas que podemos traducir por "sistema avanzado de fotografía tipo clásico". Esta tecnología utiliza un chip de menor tamaño, por lo que la longitud focal de un mismo objetivo utilizado en una cámara de 35mm no ofrece el mismo ángulo de encuadre. Cada uno de los fabricantes utiliza un tamaño de sensor, por lo que es habitual que una cámara APS-C presente lo que se conoce como *factor de recorte*, que es la medida en la que ese sensor es más pequeño que una película de 35mm. Así, por ejemplo, el factor de recorte de los modelos APS-C de los dos principales fabricantes de cámaras fotográficas digitales se encuentra en 1,5 ó 1,6 veces el tamaño de una película de 35mm, con lo que un objetivo de 50mm ofrecería el rendimiento equivalente de un objetivo de 75 ó 80mm respectivamente[696]. Es decir, en lugar de ofrecer los 45º de ángulo de visión aproximados de un objetivo de 50mm, un sensor con un factor de recorte de 1,6 ofrece un rendimiento de unos 30º, con lo que el encuadre final es más corto y por lo tanto el tamaño máximo de la imagen original a reproducir será menor, porque de otro modo no podrá abarcarse con el objetivo. Este factor es especialmente significativo si el original a reproducir es de cierto tamaño, puesto que el ángulo de encuadre de los grandes angulares se ve especialmente mermado por este efecto[697].

Otra diferencia se deriva de cómo registra la información lumínica en el sensor digital. En el caso de la fotografía analógica, la película se expone a la luz, y en función de la cantidad de luz recibida el negativo se expone en mayor o menor medida. El sensor digital, por su parte, debe interpretar la luz que alcanza cada una de sus celdas para después traducir esa información eléctrica a información digital y finalmente crear la información visual a partir de píxeles yuxtapuestos, mediante el proceso de muestreo

[695] Ya hemos comentado la utilización mayoritaria en contextos fotográficos profesionales de los chips CCD y los chips CMOS. LERMA GARCÍA, José Luis. *Op. Cit.* Pág. 407 y ss.
[696] BUSCH David B. *Fotografía digital réflex.* Ed. Paraninfo. Madrid, 2008. Pág. 92.
[697] *Ibíd.* Pág. 93.

y cuantificación que hemos descrito más arriba. La diferencia estriba en que la traducción digital puede modificarse mediante el *software* de la cámara de fotos, y ajustarse para cada captura mediante el interfaz que nos permite configurar los parámetros. Por oposición a la tecnología analógica, esta característica nos permite modificar la sensibilidad de la película y el *balance de blancos*.

Mientras en la fotografía analógica la sensibilidad de la película es constante en todo el carrete, y sólo puede ser manipulada sustituyéndolo, y en consecuencia desaprovechando el resto de exposiciones que quedaran por utilizar, en la fotografía digital este parámetro puede variarse para cada toma, con la flexibilidad que este hecho permite[698]. A diferencia de los distintos estándares de sensibilidad de la película fotográfica tradicional –ISO, ASA, DIN- los sensores digitales han adoptado un único estándar, el ISO, y han aumentado el número de valores entre los que podemos elegir, que en el caso de los sensores de gama alta, alcanza en la actualidad la cifra de 102.600, lo que permite la captura de imágenes en condiciones de iluminación muy escasa[699].

La contrapartida es que mientras una alta sensibilidad en la imagen analógica permite el registro de una escena con luz reducida a cambio de introducir *grano* en la imagen resultante, que recordemos se deriva del tamaño de los haluros de plata y que puede utilizarse como recurso estético, en la fotografía digital se convierte en *ruido*, sin cualidad estética comparable al grano analógico, y con la consiguiente merma en la calidad de la imagen resultante[700].

También podemos modificar el *balance de blancos*, que es la configuración que utiliza la cámara para corregir la predominancia de color que emite la temperatura cromática de la fuente de luz. Así, por ejemplo, mediante el *software* integrado en la cámara se puede corregir la tendencia anaranjada de la imagen que genera la iluminación con baja temperatura cromática, como la producida por la luz de interior[701].

Además de estas opciones que podían modificarse en la fotografía analógica mediante la elección de un tipo de película u otro, la fotografía digital permite utilizar distintos preajustes –*presets*- para adecuar la captura a las distintas necesidades del referente. En el contexto de la reproducción de imágenes pictóricas, sin embargo, lo

[698] BUSCH, David B. *Op. Cit.* Pág. 68.
[699] *Ibíd.* Pág. 69.
[700] Se puede afirmar que uno de los parámetros con los que se evalúa la calidad del sensor de una cámara digital en la actualidad es su comportamiento en condiciones de luz muy escasa y mediante la utilización de un valor ISO elevado que, sin embargo, minimice la presencia de ruido en la imagen resultante. *Ibíd.* Pág. 70.
[701] *Ibíd.* Pág. 92.

habitual es no utilizar ninguno de estos preajustes porque la información de la imagen puede ser modificada posteriormente, como describiremos más adelante a propósito del formato *raw*.

Otra diferencia la localizamos en el almacenamiento digital respecto a la tecnología analógica. En esta última, las películas estaban limitadas normalmente a 12, 24 o 36 exposiciones mientras que la tecnología digital gestiona el almacenamiento mediante tarjetas de memoria extraíble que permiten un almacenamiento muy superior, alrededor de las 700 capturas en tamaño de máxima calidad[702]. También en relación al tamaño, la tecnología digital permite modificar la resolución de salida y la profundidad de bits de tus capturas en función de dónde se vaya a publicar la imagen –impresa en papel o en un soporte digital- o dependiendo de si el destino de esa imagen es el contexto doméstico o el profesional, lo que permite una mayor flexibilidad en la gestión del almacenamiento[703].

La última característica del sensor digital respecto a la película fotográfica, y que nos introduce prácticamente ya en el terreno de la manipulación de imágenes, consiste en que podemos acudir a la información original registrada en el chip digital, y modificarla con anterioridad a establecer el fichero gráfico definitivo. Para explicar este punto vamos a acudir a la Fig. 43 en la que podemos comprobar cómo se distribuyen los sensores de cada color. Hemos comentado con anterioridad que el chip digital cuenta con el doble de sensores de color verde que de los otros dos colores para reproducir con mayor exactitud el espectro visible. Ahora debemos explicar que cuando cada uno de estos sensores ha recibido su cantidad de luz específica, el conversor *raw* del dispositivo digital rellena la información faltante, esto

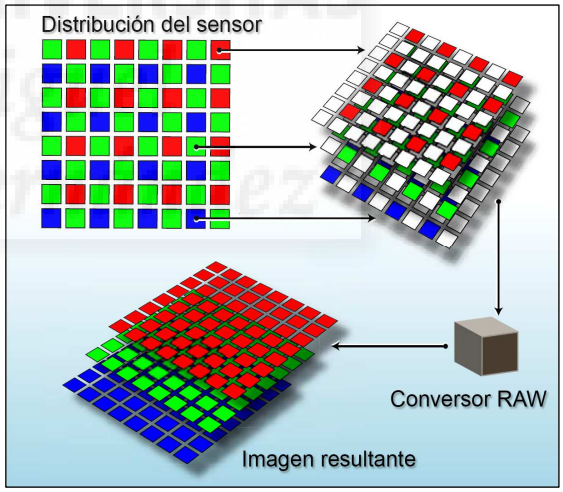


Fig. 43.- Obtención de una imagen digital a partir del procesado de la señal original ("*raw*")[704].

[702] GUASCO, Indalecio. *El gran libro de la fotografía* digital. Ed. Gradi. Buenos Aires, 2004. Pág. 21.
[703] Podemos comprobar un ejemplo del distinto número de imágenes que se pueden almacenar en funcion del tamaño del archivo en la referencia anterior.
[704] Imagen obtenida y editada a partir del original que hemos encontrado en el artículo "*Understanding digital Raw capture*" de Bruce Fraser, en www.adobe.com Última visita: 1 de abril de 2013.

es, las celdas representadas en blanco en la imagen, a partir de la información cromática de los sensores adyacentes. Una vez hemos rellenado el resto de celdillas de cada color nos encontramos en una situación similar a la de la fotografía a color analógica: tres películas con los colores primarios que, por adición, pueden reproducir la mayor parte del espectro visible.

De esta manera, parte de la información cromática registrada digitalmente se genera mediante *interpolación*, es decir, a partir de la media entre los sensores que rodean esa celda en concreto[705]. Este hecho conlleva que la fidelidad al original dependa en cierta medida de la complejidad de la información a reproducir, ya que si los valores de la imagen son homogéneos, la interpolación obtendrá valores más próximos a los originales. En cualquier caso, lo que podría interpretarse como una limitación puede convertirse en una ventaja considerable pues los valores registrados por los sensores –lo que se conoce como información *raw* ("crudo" en inglés)- son modificables de manera independiente con anterioridad a obtener la imagen definitiva, lo que permite una manipulación muy precisa del registro de color original.

Esta precisión se debe al hecho de intervenir directamente en la iluminación registrada en cada celdilla, antes de que ésta se traduzca en un formato de imagen definitivo –como TIFF o JPEG[706]- lo que nos permite modificar el resto de valores obtenidos mediante la interpolación y, en consecuencia, obtener un mayor rango cromático con el que devolver la reproducción a la apariencia del original. Esto resulta especialmente apropiado para la reproducción de imágenes pictóricas, ya que la gestión del color y su edición posterior es mucho más flexible y precisa que en el terreno analógico.

Una vez descritas las principales características de la tecnología digital en la reproducción de imágenes pictóricas, es el momento ahora de exponer las posibilidades de manipulación de las capturas. Ya hemos comentado que el proceso de muestreo y cuantificación lleva consigo que las imágenes pertenecientes al mundo físico y material puedan describirse a partir de una función numérica, derivado de lo cual la imagen digital puede ser sometida a la manipulación de su definición matemática. Es decir, los parámetros numéricos que la componen –la luz, el valor de tono y su saturación- son

[705] PEREA GONZÁLEZ, Joaquín. (*et al.*). *Op. Cit.* Pág. 281 y ss.
[706] No hemos considerado necesario describir los distintos formatos digitales de imagen, pero pueden consultarse en RODRÍGUEZ ALONSO, Hugo. *Op. Cit.* Pág. 88.

editables mediante programas informáticos, de manera que por primera vez en la historia "los medios se vuelven programables"[707].

Si bien la fotografía permite la manipulación de sus reproducciones los conocimientos necesarios para hacerlo no están normalmente al alcance del usuario medio. Por el contrario, en el terreno de la imagen digital un programa informático de tratamiento de imágenes permite al usuario, con la mínima instrucción, la edición más o menos radical de las imágenes. Por contraste con los medios anteriores, en los que eran principalmente los autores o productores de las imágenes los que intervenían sobre las mismas, la tecnología digital permite a prácticamente cualquier persona la posibilidad de intervenir sobre las imágenes con independencia de su procedencia o contexto original. Estas posibilidades varían desde la mejora de los valores de contraste y brillo de una fotografía hasta la realización de montajes a partir de imágenes de distintas fuentes, o incluso la generación de una imagen enteramente producida a partir de un programa informático[708].

Las posibilidades de manipulación de la imagen digital empiezan en el propio dispositivo digitalizador –la cámara, el escáner- en los que podemos modificar ciertos parámetros, además de los estrictamente fotográficos, esencialmente cómo el sensor interpreta la información lumínica que recibe. En cualquier caso, la edición posterior permite un grado muy superior de intervenciones determinados por la función a desempeñar por las imágenes.

La edición digital se ha convertido en parte del proceso de producción digital de imágenes en todos los contextos profesionales en los que interviene, desde la publicidad, a la moda o el periodismo[709]. Tanto en publicidad como en la fotografía de moda, la manipulación digital se entiende casi como imprescindible[710]. Los ejemplos de manipulación digital en fotoperiodismo, por su parte, se han multiplicado en relación a lo que comentamos a propósito de la fotografía analógica y de hecho, es común el debate acerca de los límites que deben introducirse a los retoques digitales para garantizar la fidelidad de la información original[711].

---

[707] MANOVICH, Lev. *Op Cit*. Pág. 73.
[708] Véase los principales procedimientos en MEEHAN, Les. *Creación de imágenes digitales*. Ed. Blume. Barcelona, 2004.
[709] PESET FERRER, José Pascual. *Tendencias en la práctica profesional de la fotografía comercial –industrial y publicitaria-. Cambios y mutaciones en el nuevo escenario digital.* Ed. Grin Verlag. Múnich, 2010. Página 235 y ss.
[710] BRIGHT, Susan. *Fotografía Hoy*. Ed. Nerea. San Sebastián, 2005. Pág. 135.
[711] Véase "La ética del periodismo y los nuevos medios" en PAVLIK, John V. *El periodismo y los nuevos medios de comunicación*. Ed. Paidós. Barcelona, 2005. Pág. 153 y ss.

Estas posibilidades de manipulación se introdujeron inmediatamente en el terreno de la investigación de imágenes artísticas y conservación de patrimonio en museos y archivos, al permitir la manipulación de sus registros visuales sin perjuicio para las imágenes originales. En este sentido, la imagen digital completa el repertorio de herramientas analógicas con las que se realizaban anteriormente los estudios sobre las obras de arte[712], y supone un gran avance en accesibilidad desde el punto de vista de la conservación de los documentos en estado crítico[713].

Debido a esto consideramos necesario intervenir en el proceso de traducción digital con el objetivo de llevar a cabo las oportunas intervenciones sobre la imagen digitalizada para corregir y mejorar su versión digital. Siendo este objetivo común a uno de los objetivos de la «edición crítica» de imágenes, hemos considerado conveniente introducir en este trabajo los parámetros de esta disciplina, y ejemplificar el tipo de decisiones debe llevar a cabo el editor digital en la reconstrucción del contenido original de las imágenes digitalizadas. En la tercera parte de esta tesis doctoral se expondrá de manera sumaria el desarrollo de esta actividad en el contexto del grupo de investigación *Elástica Variable*. Antes, sin embargo, debemos comentar en líneas generales las particularidades de la tecnología digital en la manipulación de imágenes para contrastarlo con el de los anteriores métodos de traducción.

Podemos empezar comentando que la tecnología digital permite, mediante *software* específico[714], la edición global o local de la imagen mediante ajustes que afecten a toda su superficie o a elementos concretos. Esto es similar al grabado o a la fotografía, la particularidad del entorno digital es que sus procesos son *reversibles*, es decir, puede recuperarse la información original en cualquier momento si la metodología de trabajo se aplica correctamente, y como las copias digitales son idénticas entre sí y se realizan sin coste alguno material –más allá del tamaño de almacenamiento en el soporte digital- se pueden ofrecer y contrastar varias hipótesis de

[712] Se puede encontrar una muestra sobre el uso de la digitalización en el análisis de los fondos del Museo del Prado en GONZÁLEZ MOZO, Ana. *El tratamiento digital de imagen en el estudio de las obras de arte.* Boletín del Museo del Prado, nº39. Madrid.

[713] A este respecto pueden consultarse BESCOS, Julián, NAVARRO, Juan. *La digitalización como medio para la preservación y acceso a la información en Archivos y Bibliotecas.* Educación y Biblioteca, vol. 9, nº 80. 1997; y CONWAY, Paul. *La preservación en el mundo digital.* Ed. por el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos. Santiago de Chile, 2000.

[714] La referencia profesional sigue siendo el programa *Adobe Photoshop* que actualmente se encuentra disponible en el mercado en su versión CS6. También son conocidos el *Photoscape* y el *GIMP*, ambos de desarrollo abierto y gratuito.

edición para la misma imagen de manera simultánea[715]. En el caso del grabado, las distintas pruebas de estado son irreversibles, es decir, no se puede volver a un estadio anterior en el proceso, mientras que en la fotografía analógica el coste material de realizar las distintas pruebas es demasiado alto como para realizar esta gestión sistemáticamente.

Todos los parámetros que se derivan de la captura fotográfica pueden corregirse y/o mejorarse. Los únicos valores que no se pueden sustituirse a partir del *raw* de cámara son la sensibilidad de la película, la velocidad de obturación y la abertura de diafragma, a pesar de que los efectos derivados de los mismos –el ruido, los barridos y la profundidad de campo- pueden ser corregidos o emulados en gran medida en el medio digital[716].

El resto de parámetros y sus consecuencias: la temperatura cromática, las aberraciones y dominancias de color, deformaciones de la perspectiva derivadas de la construcción de los objetivos, el distinto grado de enfoque o desenfoque de una imagen, la sub/sobreexposición, el exceso de contraste y la reducción del rango dinámico del original, todas ellas características definitorias de la imagen fotográfica, se pueden restituir sin demasiada dificultad mediante la edición digital del formato *raw* de la cámara. Es más, los principales programas de edición de imagen contienen perfiles que corrigen los defectos comunes de cada uno de los objetivos presentes en el mercado, de manera que con introducir el modelo concreto de objetivo que se ha utilizado, gran parte de la edición se resuelve de manera automática[717].

En el caso de que no podamos realizar esta edición de manera automática se pueden corregir de manera puntual estos errores mediante los filtros destinados a tal fin, algunos de los cuales se derivan de los correspondientes filtros fotográficos (como los de una coloración o temperatura cromática concreta).

De este hecho se deriva otra característica principal de la edición digital: su *asincronía*. Determinados procesos que en fotografía tradicional deben realizarse en su correspon-diente momento –como situar un filtro en el objetivo antes de capturar la escena, o utilizar una película con una sensibilidad o temperatura cromática deter-

[715] No sólo eso, el propio medio digital permite ofrecer al usuario final distintas versiones de la misma imagen obtenidas mediante distintos criterios de intervención, como expondremos en la tercera parte.

[716] A este respecto se pueden consultar las obras referenciadas de MEDIAactive que se describen estos procedimientos.

[717] Los perfiles de cámara y de objetivo pueden encontrarse en las versiones actuales de *Lightroom* y *Photoshop*, que en el momento de escribir estas líneas son la 4.1 y CS6 respectivamente.

minada- pueden ser introducidos o emulados en el medio digital en cualquier etapa de la edición[718].

Otra característica de la edición digital es su *inmediatez*, es decir, a diferencia de los procesos anteriores se puede comprobar el resultado de cualquier intervención directamente al realizarla, o modificar cada parámetro de manera secuencial, es decir, paso a paso, hasta obtener el resultado deseado[719]. Ni el grabado ni el revelado o positivado fotográficos permiten esta posibilidad, ya que en ambos casos entre la intervención y la comprobación del resultado hay que llevar a cabo o bien el proceso de entintado y estampación o el proceso de positivado del papel.

Adicionalmente, la edición digital permite la modificación de todos los parámetros que constituyen el color de una imagen de manera independiente. Así, es posible modificar el tono, la saturación, la luminosidad, y la opacidad de una imagen, o de un elemento de la misma, sin alterar el resto de parámetros, lo que agiliza el proceso de manipulación. Por ejemplo, podemos sustituir el tono de un elemento sin modificar su luminosidad o su saturación, o podemos seleccionar todos los elementos que compartan una luminosidad equivalente, y corregirlos sin afectar la luminosidad de los demás[720].

Si la edición va encaminada a elementos concretos de la imagen, y no a la totalidad de la imagen en su conjunto, se puede recurrir a las *selecciones* y *máscaras de capa*, que de manera análoga a las reservas utilizadas en el positivado analógico, impiden que determinadas zonas de la imagen se vean afectadas por ajustes generales, y por lo tanto la edición afecta exclusivamente a la zona no reservada. La particularidad del proceso digital permite, por oposición a la metodología analógica, realizar o modificar cualquier etapa del proceso de reservado de manera *no lineal*, es decir, podemos situar primero el borde de la máscara o la selección, luego rellenarla y más tarde perfeccionar cómo se integra ese elemento con el resto, realizar el ajuste general, y finalmente modificar cualquiera de los parámetros anteriores en cualquier momento posterior de la edición en el caso de necesitarlo, hasta obtener un resultado satisfac-

[718] Pueden consultarse ejemplos de esta asincronía característica de la edición digital en la mayoría de los procedimientos descritos en KELBY, Scott. *Adobe Photoshop CS6 Book for Digital Photographers* Ed. Pearson. San Francisco. 2012.

[719] Tendremos ocasión de ejemplificar este punto en el apartado 4.3.3.1 de esta tesis doctoral.

[720] Esto es debido a que un color en el medio digital puede expresarse, entre otros modos, tanto a partir de la cantidad de cada uno de los colores primarios que lo componen (lo que se conoce como modo RGB) como mediante sus valores independientes de Tono, Saturación y Luminosidad (lo que se conoce como HSB por sus siglas en inglés, *Hue*, *Saturation* y *Brightness*). Este último permite modificar cada uno de estos parámetros de manera independiente. SANZ, Juan Carlos; GALLEGO, *Rosa. Op. Cit.* Pág. 372.

torio[721]. Todas estas características redundan en una de las principales ventajas de la edición digital, su alto grado de *reversibilidad*[722], como ya hemos comentado.

La edición digital permite también la comparación de todos los parámetros que determinan una imagen en relación a referentes similares, como la distribución del color en determinada imagen que se pretende emular. De esta manera, teniendo otra imagen como punto de partida del resultado que se pretende obtener, el *software* puede igualar la dominancia cromática y el contraste de ambas de manera automática[723]. Además, una vez determinada una metodología de edición con todas las opciones que hemos enunciado, ésta puede aplicarse a cualquier número de imágenes de características similares sin esfuerzo adicional por parte del editor, de lo que podemos extraer una nueva conclusión sobre las ventajas de esta tecnología: la posibilidad de un alto grado de *automatismo*[724].

Éstas son las principales características de la manipulación de la traducción digital de las imágenes, en la cuarta parte de esta tesis doctoral comprobaremos cómo llevar a cabo un gran número de procedimientos basados en estas caracterísiticas con el objetivo de editar críticamente las portadas que Manolo Prieto diseñó para las portadas de la revista *Novelas y Cuentos*.

Los últimos apartados en los que estamos dividiendo el análisis de las tecnologías de reproducción de la imagen lo constituyen la utilización de éstas en las tareas de producción y su relación con los procedimientos artísticos tradicionales.

La diferencia más notable respecto al procedimiento fotográfico la localizamos en que la tecnología digital añade una vía de generación de imágenes independiente a ningún referente real –requisito del que la fotografía no puede desligarse completamente[725]-. Se trata de la imagen *infográfica*, que se crea mediante el código matemático introducido directamente en el ordenador por un programador, sin que sea necesario

[721] Grupo MEDIAactive. *Manual de Photoshop CS6.* Ed. Marcombo. México D.F. Pág. 108.
[722] ROYO, Javier. *Diseño digital*. Ed. Paidós. Barcelona, 2004. Pág. 41.
[723] Con los comandos *Igualar color* o *Reemplazar color* del programa Adobe Photoshop. Véase la referencia anterior en la nota 719.
[724] El automatismo implícito de la tecnología digital es llevado a sus últimas consecuencias mediante la automatización de acciones complejas en Photoshop. Grupo MEDIAactive. *Op. Cit.* Pág. 110.
[725] Ni siquiera es posible producir las composiciones fotográficas «abstractas» aparecidas en la vanguardia sin algún referente que refleje la luz, o gradúe su intensidad sobre la película o el papel fotográfico. El ejemplo más conocido lo constituyen los *rayogramas* de Man Ray, tal y como hemos comentado en el apartado anterior. Véase DUROZOI, Gerard. *Op. Cit.* Pág. 540.

ningún proceso de conversión a partir de un modelo externo previo[726]. Por lo tanto, la imagen digital tiene un grado de autonomía mayor que la fotografía, al no depender necesariamente de ningún referente del mundo físico y poder producirse directamente desde el entorno digital. Román Gubern plantea en su libro *Del bisonte a la realidad virtual* este nuevo estatus de la imagen de la siguiente manera:

> La gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción, y mientras la imagen fotoquímica postulaba «esto fue así», la imagen anóptica de la infografía afirma «esto es así»[727].

Román Gubern lleva más lejos su argumentación cuando postula que la naturaleza sintética de la imagen infográfica constituye el último estadio en el proceso de autonomía de la imagen en relación a la representación del mundo visual:

> Al haber eliminado a la cámara y hasta al observador, la imagen de síntesis nace de un «ojo sin cuerpo» y culmina así el trayecto histórico de la imagen a la búsqueda de su autonomía absoluta, liberándola del peso y las imposiciones de la realidad, en un proceso de desrealización que culminará con la realidad virtual[728].

La producción de imágenes infográficas puede dividirse, principalmente, entre aquellas realizadas a partir una matriz de píxeles en la que cada uno de ellos recibe un valor cromático y lumínico –de similar manera a la imagen resultante de un proceso de digitalización- y aquellas generadas a partir de funciones matemáticas que dan lugar a objetos gráficos independientes, descritos por sus posiciones relativas en el espacio. En el primer caso reciben el nombre de imágenes *matriciales* o *rasterizadas* –o de *mapa de bits*- y en el segundo caso reciben el nombre de imágenes *vectoriales*[729].

En la página siguiente [Figs. 44 y 45] tenemos un ejemplo de imágenes generadas con cada uno de estos dos procedimientos. En la figura de la izquierda, una imagen vectorial creada a partir de funciones matemáticas que describen la posición

[726] El ejemplo más característico lo constituirían las imágenes vectoriales de las que hablaremos a continuación, que se generan por la adición de distintas formas geométricas sencillas, que a su vez dependen de funciones matemáticas. ALBERICH PASCUAL, Jordi. *Op. Cit.* Pág. 28.
[727] GUBERN, Román. *Op. Cit.* Pág. 147.
[728] *Ibíd.* Pág. 147.
[729] ALBERICH PASCUAL, Jordi. *Op. Cit.* Pág. 28.

relativa de cada uno de los elementos que la componen. La imagen de la derecha, la *tetera Utah*, constituye uno de los primeros ejemplos de *renderizado* –generación de efectos 3D a partir de un modelo 2D[730]- y el resultado final está representado mediante un *mapa de bits* en el que cada píxel tiene un valor cromático y lumínico concreto

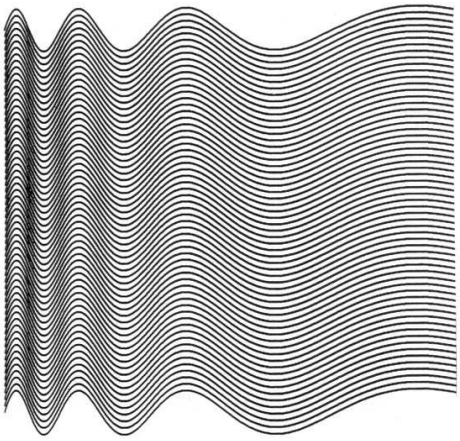


Fig. 44. – Michael Noll. *Ninety Parallel Sinusoids With Linearly Increasing Period.* (1967)

Fig. 45. – Martin Newell. *Tetera Utah* (1974). Uno de los primeros y más conocidos modelos tridimensionales.

Estos dos ejemplos, con independencia de su resultado final, se han construido mediante órdenes geométricas y curvas de Bézier[731] y corresponden al periodo anterior a que se pusieran a disposición de los usuarios finales programas de *software* que permitieran la realización digital de imágenes[732]. La utilización de estos programas, primero en contextos profesionales –diseño gráfico e industrial- y posteriormente en el ámbito doméstico[733] constituyó el verdadero punto de inflexión en la producción de imágenes digitales.

Hasta ese momento, el uso doméstico de la imagen digital se había centrado hasta entonces –casi en su totalidad- en la representación gráfica de videojuegos, en cuya evolución se puede rastrear el paso de las imágenes de 1 bit de profundidad hasta los 32 bits que permite la tecnología actual[734].

[730] GÓMEZ, GONZALEZ, Sergio. *Dibujo asistido con ordenador*. Ed. UPC. Barcelona, 2004. Pág. 278.
[731] Llamadas así porque su inventor fue el ingeniero francés Pierre Bézier. ALBERICH PASCUAL, Jordi. *Op. Cit*. Pág. 32.
[732] Los programas Adobe *Illustrator* y Adobe *Photoshop* fueron publicados en 1987 y 1990 respectivamente, mientras que Aldus publicó *Freehand* en 1988. Fuente: Infoworld.com. Último acceso: 1 de abril de 2013.
[733] Por citar los más conocidos, la primera versión del programa *Photoshop*, de Adobe, especializado en gráficos *rasterizados* se publicó en 1990, mientras que la primera versión del programa de dibujo vectorial *Freehand*, de Aldus, vio la luz en 1988.
[734] Hemos localizado una introducción a la historia de los videojuegos y su componente artístico en GIL JUÁREZ Adriana, VIDA MOMBIELA, Tere. *Los videojuegos.* Editorial UOC. Barcelona, 2007. Pág. 14.

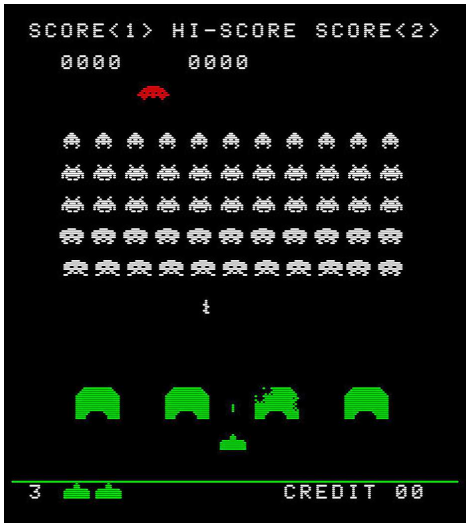


Fig. 46.– *Space Invaders* (1978). Taito. Ejemplo de diseño de las primeras imágenes destinadas al ocio electrónico.

Fig. 47. – *Darkseed* (1992). Cyberdreams. El primer videojuego con una resolución de 640x480 píxeles en su versión para ordenadores compatibles. Se encuentra en el límite anterior a que la tecnología digital representara en el ámbito doméstico imágenes con calidad equivalente a la de la fotografía.

El uso general casi exclusivo de la imagen digital para el ocio electrónico se debe a la incapacidad de la imagen digital de representar imágenes fotográficamente verosímiles hasta ese momento, a principios de los 90[735].

El aumento de la profundidad de bits hasta obtener una paleta de 16 millones de colores, unido a la aparición de los primeros programas de creación y edición digital de imágenes dedicados al público general, no sólo a ámbitos profesionales, dieron lugar a una tipología de imágenes con unas características técnicas y estéticas propias: frente a la materialidad de las imágenes convencionales, la imagen digital constituye en sí misma una simulación gráfica:

> El carácter de simulacro resulta esencial en la imagen electrónica. No tiene peso, tamaño ni textura específicos; sólo la actualiza su proyección sobre una pantalla. Profundidad, textura, volumetría, iluminación y trazo, se convierten así en meras metáforas[736].

Para que esta imagen *simulada* sea efectiva, el creador de las imágenes recurre a las técnicas gráficas más extendidas con anterioridad a la aparición de la infografía, pues "la ausencia de materialidad de la imagen digital se oculta mediante la simulación habitual del estilo gráfico y de la estéticas propias de los medios gráficos tradicio-

[735] BERTHO LAVENIR, Catherine; BARBIER, Frédéric. *Op. Cit.* Pág. 390.
[736] ALBERICH PASCUAL, Jordi. *Op. Cit.* Pág. 17.

nales"[737]. Es por esto por lo que el productor de imágenes infográficas debe conocer los procedimientos y herramientas propias de los métodos productivos anteriores –lápices, pinceles, aguadas, etc.- con el objetivo de establecer su correspondencia digital.

De hecho, los propios programas emulan las herramientas de los métodos anteriores de producción de imágenes: pinceles, lápices, etc. por lo que en la mayoría de los casos la dificultad se localiza en conocer y aplicar con verosimilitud la metodología del procedimiento que se pretenda emular, o encontrar una alternativa que genere efectos plásticos equivalentes a los producidos por la técnica original[738]. En el caso de la pintura tradicional éstos serían su aplicación en distintas capas, la mezcla cromática óptica, la creación de distintas texturas visuales y grados de transparencia y densidad, etc. Por supuesto hay programas de dibujo asistido por ordenador que no intentan replicar las herramientas tradicionalmente pictóricas, pero en su lugar introducen versiones digitales de las herramientas de dibujo técnico, como son las plumas, reglas, etc.

A este respecto queremos llamar la atención sobre las dos posibilidades contrapuestas a la hora de aproximarse al objetivo de producir imágenes digitales, y las herramientas de *software* destinadas a ello que se pueden encontrar en el mercado. La primera de ellas consistiría en intentar reproducir digitalmente las herramientas y soportes tradicionales, y la segunda, en intentar reproducir los procedimientos originales con herramientas distintas a las convencionales.

En primer lugar contamos con *software* específico que intenta emular cómo las herramientas tradicionales se comportarían en el mundo real, de manera que es el programa el que realiza la traducción del medio físico al medio digital para que el usuario no perciba excesivamente la diferencia. De esta manera, el objetivo sería sustituir el soporte físico por el soporte inmaterial, de manera que personas con conocimientos artísticos tradicionales puedan producir en el nuevo medio. En esta categoría encontraríamos a los programas *Corel Painter* y *Art Rage* de *Ambient Design*[739]. Ambos programas comparten la misma filosofía: reproducir todas las particularidades del comportamiento de los soportes y herramientas que emulan, entre los que se cuentan papeles de distintos gramajes, lienzos de distintas texturas, acuarelas,

[737] ALBERICH PASCUAL, Jordi. *Op. Cit.* Pág. 17.

[738] Este hecho lo vamos a poder constatar en la cuarta parte de esta tesis doctoral, pues algunos de los procedimientos de intervención de las portadas de *Novelas y Cuentos* intentan reproducir los procedimientos originales, mientras otros son completamente específicos del medio digital.

[739] La información que incluimos a continuación la hemos extraído de los sitios web de ambos programas –www.corel.com y www.artrage.com. Última visita: 1 de abril de 2013- y la hemos contrastado con nuestra experiencia en ambos productos.

lápices, pasteles, óleos, etc. La lógica detrás de estos programas es que el usuario no tenga que preocuparse por la programación de sus herramientas y soportes, sino en su empleo análogo al tradicional. A pesar de esto, ambos programas permiten un grado de configuración elevado en el caso de necesitarlo, como podemos comprobar en la Fig. 48 que se representan las opciones editables al aplicar textura a una pincelada. Por poner dos ejemplos de esta emulación, el *Corel Painter* en su última versión[740], permite apreciar cómo se seca y evapora la pintura en el soporte, afectando a las pinceladas que se añadan posteriormente, mientras que *Art Rage* ofrece, además de la paleta de color tradicional, la posibilidad de incluir colores metálicos o de efectos especiales similares a los que se ofrecen comercialmente en el mercado. Es decir, ambos programas intentan recrear las causas y los efectos del comportamiento de los materiales tradicionales con el objetivo de que las imágenes resultantes sean similares a las de las técnicas anteriores. Es decir, la categoría de *simulacro* propia de la imagen digital a la que hacíamos referencia más arriba se ilustra en ambos programas, que, insistimos, tienen como objetivo ofrecer la experiencia más real de la pintura tradicional y es en esta dirección en el que se dirigen sus evoluciones de *software*.

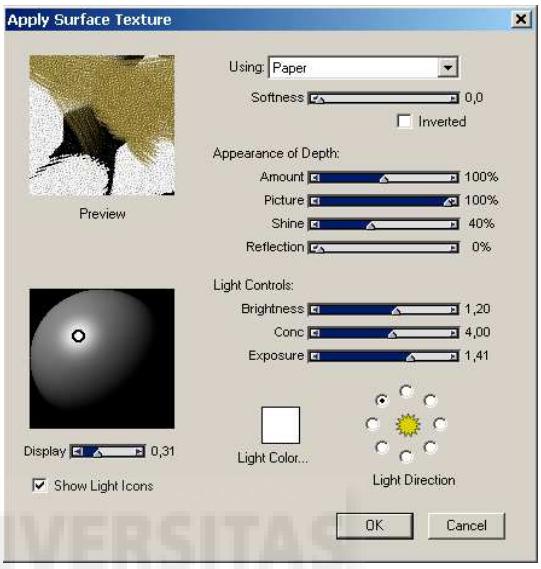


Fig. 48. – Opciones de *Corel Painter 12* para introducir textura superficial en las pinceladas en el lienzo. Arriba las relacionadas con la profundidad y relieve de la textura emulada. Abajo con la iluminación destinada a reproducir su aspecto tridimensional.

Podemos contrastar esta manera de entender la producción digital de imágenes pictóricas con la utilización de otro tipo de herramientas de *software*, como las destinadas originariamente a la edición digital de imágenes, como *Adobe Photoshop* o el *software* gratuito de código abierto *GIMP o Photoscape.* Estas herramientas se han programado con la intención de editar imágenes fotográficas por lo que sus herramientas se han diseñado con ese propósito principal: corregir dominancias de color, errores de exposición, deformaciones de la perspectiva, etc. El hecho de que sus herramientas básicas sean distintas a las de los programas anteriores –*Painter* y *Art*

[740] Versión 12 en el momento de corregir estas líneas.

Rage- nos permite exponer otro tipo de aproximaciones a la producción digital de imágenes artísticas, y a su vez éstas nos permiten relacionarlas con el desarrollo descrito en los apartados anteriores sobre el grabado y la fotografía analógica[741].

La primera se correspondería con la de aquel usuario que utilice el *software* para crear imágenes sin la intención de traducir los procedimientos tradicionales –o su apariencia- y sin partir de una imagen fotográfica previa. En este caso, la imagen resultante no puede ser comparada a las técnicas anteriores más que en sus parámetros básicos de color, composición, etc. Esta opción se correspondería con la de una persona que no ha utilizado los medios anteriores y por lo tanto no necesita emular sus metodologías, o bien que de manera consciente pretende valerse de los recursos estrictamente específicos de la imagen digital, tales como la homogeneidad en el color y los degradados de luz y sombra, la perfección geométrica y volumétrica, etc. propios de la imagen matemática[742].

Siguiendo la analogía con los métodos múltiples anteriores, en esta categoría entrarían los grabadores de obra original que no reprodujeran imágenes pictóricas ni utilizaran a la pintura como referente para ampliar sus técnicas productivas. De igual manera, en el caso de la fotografía, esta aproximación a la nueva técnica se correspondería con la de una persona que accede a este medio ajeno a las técnicas tradicionales, sin necesitar más que las características que le son intrínsecamente propias, al no necesitar –o poder- compararlas con las de la tradición anterior.

Por otra parte podríamos plantear la hipótesis de un usuario de *software* de edición de imágenes que decide utilizar sus conocimientos del mismo para modificar una imagen con criterios y objetivos artísticos. Es decir, utiliza las herramientas de edición de imagen no para retocar o corregir errores, para lo que el programa está diseñado en un principio, sino para modificar la apariencia del original y convertirlo en una imagen de aspecto artístico. El ejemplo característico, y de resultados estéticamente desiguales, sería la utilización de los filtros del *software* con el objetivo de hacer más

[741] No podemos dejar de señalar el hecho de que desde la versión CS5 de *Photoshop*, lanzada al mercado en 2010, Adobe ha introducido en su repertorio de herramientas algunas similares a los de los otros dos programas reseñados, como el *Pincel* mezclador, que emula el comportamiento de un pincel tradicional de cerdas. Esto responde, desde nuestra perspectiva, a la voluntad de Adobe de rivalizar con el *software* de la competencia ampliando el ámbito de uso de su programa, y por lo tanto, intentando abarcar un mercado más amplio.

[742] De hecho, que gran parte de ilustración digital ha magnificado la homogeneidad característica de esta técnica, que por otra parte, ya eran propias de técnicas anteriores como la litografía o la serigrafía, por ejemplo.

similar una imagen fotográfica a una imagen artística tradicional. Estos filtros constituyen algoritmos que modifican la totalidad de la imagen, a partir de determinados *presets* –o ajustes preestablecidos- algunos de los cuales pretenden emular la apariencia de las imágenes artísticas manuales, acuarelas, óleos, etc. Se podría decir en este caso que la traducción de la imagen digital a una imagen con apariencia artística la ha realizado el programador de cada filtro.

La analogía con los medios predigitales la localizamos en el movimiento fotográfico pictorialista que hemos descrito en el apartado anterior, pues el *software* citado puede ser utilizado para modificar una imagen fotográfica añadiéndole cualquier recurso gráfico destinado a llamar la atención sobre las cualidades formales de una imagen, imitando la apariencia de las imágenes pictóricas. De esta manera, el objetivo de estas intervenciones sería el de otorgarle a la fotografía digital una apariencia más *manual*, aunque sea de manera virtual, con el objetivo de aproximarla a la de los métodos tradicionales.

La siguiente aproximación la constituiría la consideración de las metodologías digitales en su capacidad para emular no las herramientas tradicionales, sino sus procedimientos, es decir, intentar emular las metodologías más o menos complejas de la pintura tradicional mediante las herramientas digitales. En esta última posibilidad, al tener que sustituir las herramientas clásicas –y su comportamiento previsible para una persona con formación en la pintura tradicional- por las herramientas digitales con el objetivo de reconstruir un procedimiento que no puede obtenerse de la misma manera en el entorno digital, es cuando la comparación entre ambos métodos de trabajo y sus particularidades se pone en evidencia. Con otras palabras, al intentar reproducir una metodología tradicional con las herramientas digitales se pone de manifiesto, por contraste, las particularidades intrínsecas de uno y otro procedimiento.

Este proceso sería similar al de la imitación de los valores pictóricos llevados a cabo por determinadas técnicas del grabado tradicional –como el acuatinta, el *mezzotinto* o «manera negra», etc.- en los que técnicas con procedimientos diametralmente distintos a los pictóricos se desarrollan a partir de la imitación de los recursos de la pintura de caballete.

Esta última posibilidad es la que resulta atractiva para nuestro análisis, puesto que de la misma manera que los procedimientos de producción de imágenes múltiples anteriores han realizado su comparación o integración con la pintura tradicional, por distintos motivos como hemos expuesto, para al final constituir su repertorio específico

de recursos retóricos y plásticos, entendemos que esta posibilidad no se ha desarrollado de igual forma en el terreno de la imagen digital. Como describiremos con detalle en la tercera parte de esta tesis doctoral, las metodologías reconstructivas de la edición crítica de imágenes tienen como objetivo restituir la apariencia original de las imágenes originales, pero no imitándolas o creándolas de nuevo con un software como *Painter* o *Art Rage*, sino mediante la digitalización de los originales y su edición crítica. Esta edición intenta, por lo tanto, reconstruir el procedimiento primigenio mediante las herramientas digitales, por lo que consideramos posible que la edición crítica de imágenes a color aporte unas primeras conclusiones al análisis que consideramos necesario desde la perspectiva de la creación artística entre los procedimientos tradicionales y los digitales.

Con independencia de la aproximación que un artista realice hacia las posibilidades que acabamos de reseñar, compartimos la opinión de Román Gubern cuando afirma que, en el caso de la imagen digital que pretenda ser artística: "los fines estéticos son los mismos […] lo único que ha cambiado es el procedimiento para alcanzarlos"[743].

Llegamos así a una conclusión similar a la que obtuvimos en la primera parte de la tesis cuando relacionamos el diseño gráfico con la pintura: con independencia de las herramientas que se utilicen para producirlas, las imágenes se definen específicamente por las funciones que desempeñan y por el contexto en el que se inscriben[744]. Así, las propias herramientas analógicas o digitales pueden utilizarse en una u otra disciplina –el diseño gráfico, la producción artística- siempre que puedan desempeñar las funciones actuales de éstas y puedan introducirse en sus contextos de uso, tanto en los convencionales como en los que se derivan de la aparición de los soportes digitales.

Queda fuera del propósito de esta tesis doctoral analizar el impacto de la imagen digital en Internet -lo que constituye un aumento del acceso a la creación y publicación de imágenes artísticas a un mayor número de individuos- pero no quisiéramos acabar este apartado sin exponer las dos principales posturas al respecto de la democratización de la publicación de la imagen que supone este medio, lo que se puede relacionar con los testimonios anteriores recogidos en esta tesis doctoral en relación al elitismo propio

[743] GUBERN, Román. *Op. Cit.* Pág. 143.
[744] Véase el apartado 1.2 de esta tesis doctoral.

de esta actividad en relación a la democratización del arte que se deriva de los medios de reproducción.

Podemos definir estas dos posturas como *apocalíptica* e *integrada*, utilizando la expresión acuñada por Umberto Eco en relación a la cultura derivada de los medios de comunicación de masas[745]. La primera de ellas, la apocalíptica, representaría a aquellos que piensan que la democratización derivada de Internet –el hecho de que cualquier persona pueda exponer, publicar y comercializar su producción artística- y que tanto el profesional como el *amateur* cuenten con las mismas herramientas y soportes conlleva a la devaluación de la cultura[746]. La segunda de ellas, la *integrada*, engloba la consideración de que el arte es principalmente un proceso comunicativo y social que debe beneficiarse de las ventajas que introduce Internet en la transmisión de la información[747]. Ambas posturas tienen en cuenta que el acceso a un mayor número de personas puede llevar consigo a una reducción de la calidad en determinadas propuestas artísticas, principalmente por el libre acceso al medio y la no presencia de intermediarios, pero es la posición apocalíptica la única que parece concluir que los procedimientos digitales son intrínsecamente inferiores a los anteriores procedimientos manuales.

Esta noción sólo puede atribuirse a la misma concepción elitista de la actividad artística señalada en testimonios anteriores de esta tesis doctoral[748]. Diego Levis expone de la siguiente manera las posibilidades de autoedición propias de los medios digitales:

> El uso de redes telemáticas ofrece al artista la posibilidad de disponer a un costo económico muy bajo de un espacio propio para exhibir y difundir su obra. Esta situación le permite, en principio, escapar de todo tipo de censura y a las presiones que de un modo u otro ejerce sobre el artista y su obra el circuito tradicional del arte y todo lo que se mueve alrededor (críticos, curadores, galerías,

[745] ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Ed. Lumen. Barcelona, 1993.
[746] Una buena muestra de esta opinión se reproduce en KEEN, Andrew. *The Cult of the Amateur: How today's Internet is killing our culture*. Ed. Doubleday/Currency, 2007.
[747] BACON, Jono. *The Art of Community: Building the New Age of Participation*. O'Reilly Media, Inc., 2009. En castellano hay publicado un estudio con la siguiente referencia: EVERETT KATZ, James. *Consecuencias sociales del uso de Internet*. Ed. Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, 2004.
[748] Los hemos expuesto durante nuestro desarrollo en la primera parte, pero podemos recordar aquí un fragmento de la reflexión de William M. Ivins expuesta en la nota 564 de esta segunda parte: «Los partidarios de las antiguas técnicas tradicionales, al perder la batalla por la supremacía, se consolaron implantando una idea que ha influido durante largo tiempo no sólo sobre los críticos sino sobre el público en general: por alguna razón no muy clara, los antiguos procedimientos eran intrínsecamente más artísticos que los nuevos.»

museos, etc.). Sin embargo, esta mayor libertad no es siempre asumida por el artista[749].

Encontramos un paralelismo en esta conclusión de Levis con el proceso descrito en la primera parte de esta tesis doctoral: a pesar de que la evolución del arte –y también de la tecnología- parece ir orientada a proveer al artista de la máxima libertad y autonomía respecto a la obra de encargo, a las herramientas de producción y a los lugares de exhibición y comercialización, existe cierta tendencia a preferir, casi a necesitar, la presencia y criterios de intermediarios entre el productor y el cliente, la institución que se ha generado alrededor del sistema de arte contemporáneo.

Una vez hemos expuesto las particularidades técnicas de cada proceso de reproducción de imágenes, sus posibilidades de manipulación de la información registrada, su relación con los procedimientos tradicionales, y cómo a partir de la imitación de éstos se asumen los recursos propios de cada técnica en la producción de imágenes artísticas, estamos en disposición de exponer si se puede desarrollar una traducción *crítica* de las imágenes físicas al medio digital.

[749] LEVIS, Diego. *Arte y computadoras: del pigmento al bit*. Ed. Norma. Buenos Aires, 2001. Pág. 89.

2.3.- La traducción crítica en la reproducción digital de imágenes.

En este apartado vamos a realizar una recapitulación de las líneas de argumentación principales de esta segunda parte con el objetivo de contextualizar en qué medida podemos proponer una traducción crítica para la reproducción digital de imágenes.

En los últimos apartados hemos tenido la ocasión de analizar qué procesos intervienen en la traducción de las imágenes pictóricas a imágenes múltiples. Hemos comprobado cómo en los procesos de traducción manuales, en un primer momento, se sentía cierta indiferencia hacia los recursos plásticos de la imagen original, y la traducción se centraba principalmente en su contenido iconográfico, que es lo que reclamaba el interés tanto del grabador como de los usuarios de las imágenes. Progresivamente, al aumentar la demanda de imágenes multiplicadas, a los primeros grabadores provenientes de la orfebrería se incorporan los dibujantes quienes realizan una primera traducción del original pictórico al medio reproductivo, previa a su registro en la matriz múltiple. Estos dibujantes incorporaron algunas técnicas gráficas de su repertorio, especialmente el sombreado lineal propio del dibujo a plumilla, en lo que constituye un primer ejemplo de incorporación al medio múltiple de un recurso gráfico de una técnica distinta a éste. A pesar de este hecho, no se intenta replicar fielmente el contenido formal de las imágenes pictóricas de las que partía la reproducción, por lo que la incorporación de los dibujantes constituía una manera de reducir el tiempo de creación de las estampas, no de ampliar la fidelidad a los originales.

El éxito comercial del grabado de reproducción propició la búsqueda de estrategias tanto para alcanzar un mayor prestigio profesional entre los talleres de grabado como para la producción de un mayor número de ejemplares. Con estos dos objetivos se desarrolla una sintaxis lineal con la que traducir los relieves de los originales de manera relativamente automática, mediante un sistema que reproduce los volúmenes de los objetos representados de manera independiente al de la técnica original pictórica, y que permite la exhibición de las habilidades del grabador en la reproducción de tramas lineales cada vez más delgadas y próximas entre sí. Esta sintaxis lineal, y la competitividad entre talleres de grabadores, propiciaron que los recursos gráficos propios del grabado de reproducción se antepusieran a las necesidades reproductivas de los originales, y la traducción de originales pictóricos se fue convirtiendo en una excusa para evidenciar los virtuosismos del ejecutante. De esto se deriva que los originales a reproducir se eligieran no a partir de su contenido icono-

gráfico, sino en virtud de si permitían al taller manifestar su habilidad distintiva, en un nuevo ejemplo de cambio de función de las imágenes.

Complementariamente a este proceso, hemos localizado ejemplos de pintores y editores que se han valido de sintaxis propias para realizar traducciones más precisas a las imágenes pictóricas originales. Al tener la voluntad de que las reproducciones funcionaran como *facsímiles*, es decir, como reproducciones no sólo del contenido icónico original de las imágenes sino de su contenido formal, estos ejemplos ilustran las posibilidades de la imagen múltiple en la promoción y divulgación del trabajo pictórico.

Para este fin se fueron incorporando al repertorio de las técnicas del grabado calcográfico distintos procedimientos con los que imitar la apariencia de las imágenes pictóricas tradicionales: el *aguatinta*, la *manera negra*, e incluso el grabado a color cuya existencia se conocía desde prácticamente los orígenes de la imagen calcográfica pero cuya utilización no fue requerida hasta la consolidación de la noción contemporánea de valoración estética. De esta manera, se podría afirmar que la práctica totalidad de las técnicas actuales del grabado calcográfico tienen su origen en la voluntad de replicar la apariencia de las técnicas pictóricas convencionales.

El auge de un nuevo público y consumidor de arte burgués favoreció el recurso a las estampas como medio para aproximarse al conocimiento de las imágenes artísticas y adquirir su reproducción. Sin embargo, la aparición de la fotografía y la nueva valoración de la imagen *única* propia de la nueva noción de «arte» generalizada en el siglo XIX colaboraron a que el grabado de reproducción se convirtiera progresivamente en grabado de *interpretación*, y una vez asumiera la fotografía las funciones intrínsecamente reproductivas del grabado, éste sólo conservara su función creativa, es decir, no reproductiva.

La producción de grabados originales –no dependientes de referentes pictóricos- se ha desarrollado históricamente de manera paralela al grabado de reproducción, pero desde el siglo XIX las técnicas citadas evolucionan hacia la consolidación del lenguaje propio del grabado artístico. Desde el análisis y la mímesis de los recursos de la pintura tradicional, el grabado genera unos procedimientos propios que constituirán su sintaxis gráfica específica cuando éste pasa a considerarse como una herramienta exclusivamente de producción de imágenes artísticas.

La voluntad de identificar las producciones del grabado a la pintura y a la nueva noción de «arte» se puede rastrear en los monotipos y otras técnicas similares que artistas como Degas o Pissarro utilizaban a finales del siglo XIX con el objetivo de

producir originales “únicos” a partir de las técnicas de reproducción múltiple, como hemos comentado en la primera parte de esta tesis doctoral.

La fotografía, por su parte, comparte con el grabado desde sus orígenes la dualidad entre su función reproductiva y su valor como herramienta de creación artística. Hemos comprobado que desde el primer momento sufrió la oposición generalizada de los principales perjudicados por su aparición: los propios pintores y grabadores, si bien también es cierto que desde el inicio determinadas figuras asimilaron las posibilidades del nuevo medio y lo integraron en su repertorio de herramientas.

Hemos tenido la ocasión de enunciar determinados testimonios que ejemplifican la oposición a la fotografía: la ausencia de la intervención de la mano del pintor –la “libertad intelectual” del nuevo modelo de artista-; su carácter múltiple, y por lo tanto vulgar en comparación con la concepción elitista del arte; y el hecho de que este medio pueda desempeñar funciones adicionales a la reproducción y producción de imágenes artísticas. Este hecho es asimilable a la argumentación que hemos realizado en la primera parte de esta tesis doctoral, ya que las distintas funciones que pueden desempeñar las herramientas visuales dependen del ámbito en el que se inscriban.

Las características del proceso de traducción fotográfico –instantaneidad, mecanicidad, multiplicidad- eran utilizadas como argumentos en contra de la introducción de la fotografía en el ámbito artístico. A su favor, los fotógrafos contaban con la herencia de su labor previa en la pintura y el dibujo, por lo que introdujeron en la fotografía sus modelos compositivos, sus tipos de iluminación e incluso decorados literalmente pictóricos, etc. con los que intentaron asimilar el medio fotográfico al plástico. Esta primera etapa de imitación de los recursos de la pintura llegaría a su máxima representación con el movimiento pictorialista, en el que se emulaban tratamientos similares a los pictóricos sobre el positivo fotográfico, de manera que éste pudiera considerarse único, de manera similar a los monotipos utilizados por artistas de finales del siglo XIX.

Es comúnmente aceptado que los movimientos de vanguardia promovieron la ampliación de los límites del arte, lo que permitió a la fotografía tener una mayor presencia entre las herramientas artísticas. Adicionalmente, la aparición de las primeras exposiciones de fotografía y de las primeras publicaciones en las que se reflexiona sobre el medio colaboraron a la dignificación de la técnica fotográfica en el terreno de la cultura, si bien hemos comprobado que el punto de inflexión definitivo en su proceso de

autonomía lo constituyó la explotación de los recursos que le son específicamente propios, aquello que la distinguía del resto de técnicas artísticas. Es decir, una vez superada la fase de imitación de los recursos propios del medio plástico de referencia –nuevamente la pintura tradicional- la fotografía puso en evidencia, por contraste, sus particularidades retóricas y técnicas en la producción de contenido artístico.

En la descripción de este proceso hemos tenido ocasión de enunciar algunos prejuicios similares a los citados respecto a las técnicas del grabado, como la paradoja de utilizar herramientas fotográficas menos avanzadas técnicamente, por considerarlas más "artísticas" que las nuevas máquinas, o evitar la fotografía en color al reducir ésta la distancia respecto a la pintura convencional de la que pretenden finalmente desvincularse para afirmar su autonomía. Cuestiones que hoy en día, de manera general, están más que superadas en el terreno de la fotografía, pero que resultan significativas si se analizan desde el entorno de la práctica pictórica, al ser equivalentes a los posibles prejuicios que pueden existir en relación a la utilización de los medios digitales en el terreno artístico.

La especificidad del proceso fotográfico y la multiplicidad de contextos en los que actúa esta disciplina en la actualidad la sitúan en una relación particular respecto al mundo artístico, con aproximaciones o alejamientos puntuales, en una tensión que ejemplifica la relatividad ente herramientas y fines a la que hemos aludido en la primera parte de esta tesis doctoral.

Por último, la imagen digital reúne las características mecánicas de la imagen fotográfica, con la particularidad de que ésta se genera mediante la división y yuxtaposición de una matriz de puntos, cada uno de los cuales contiene un valor determinado de luminosidad, tono y saturación cromática. La naturaleza discontinua de la imagen digital, y el hecho de que se pueda expresar numéricamente conducen a la principal característica de esta técnica: la posibilidad de modificar los parámetros que componen la imagen para manipular su contenido visual. Esta posibilidad de "programar" las imágenes digitales permite la creación de imágenes sin necesidad de un referente externo, a diferencia de la fotografía, por lo que la tecnología digital constituye una mayor autonomía respecto al resto de los medios mecánicos.

En cuanto a sus posibilidades como herramienta de producción de imágenes con funciones estéticas, hemos distinguido entre el periodo anterior y el posterior a que la tecnología permitiera la representación con un grado de verosimilitud equivalente al de

la imagen fotográfica. Hasta ese momento, las limitaciones en la profundidad de color y el tamaño de los píxeles constituían una estética propia, de "baja definición" cuyas aplicaciones en el terreno de la imagen se solían circunscribir al ámbito del ocio electrónico, ya que la calidad de estas imágenes resultaba insuficiente en otros contextos de uso. Esta estética propia se fue complementando, gracias a los progresos en la resolución de píxel y a profundidades de bit mayores, con la imitación de los recursos plásticos de las técnicas anteriores, tanto mecánicas como manuales –el enfoque, las pinceladas y las texturas propias de la pintura, etc.-. Por lo tanto, la imagen digital primero crea un ámbito icónico propio: principalmente el de los videojuegos, para, con la mejora en la verosimilitud en las imágenes, intentar reproducir las técnicas anteriores –fotográficas o tradicionales como la pintura al óleo- que son las convencionales en los ámbitos de uso en los que quiere inscribirse. De esta manera, la imagen digital actúa como una *metáfora inmaterial* de las técnicas materiales que eran propias en la tradición pre-digital.

Es en este punto en el que las analogías con el proceso de las anteriores técnicas reproductivas nos permiten formular la hipótesis de si la imagen digital, de la misma manera que el grabado y la fotografía, puede a partir de la imitación de los recursos gráficos de la pintura tradicional localizar, por contraste, el registro visual que le es estrictamente propio.

Para llevar a cabo tal imitación de manera consciente, debemos entender en primer lugar cómo traduce la imagen digital el original a reproducir, y de qué manera se puede intervenir sobre las reproducciones con el objetivo de recuperar la apariencia de las imágenes pictóricas.

Es por esto por lo que entendemos que el proceso de reproducción digital, pese a ser evidentemente un proceso mecánico, puede ser objeto de una traducción consciente y crítica por parte del reproductor. Para ello debemos recordar el principal proceso mecánico en el que se basa la digitalización de imágenes, el muestreo y la cuantificación, y entender las limitaciones relativas de este medio. El muestreo, recordemos, consiste en dividir la imagen original en una matriz de puntos homogénea, teniendo en cuenta que cuanto mayor sea ésta, mayor resolución y por lo tanto detalle tendrá la imagen resultante. Por su parte, la cuantificación consiste en otorgar un valor cromático concreto a cada uno de los puntos –píxeles- que pueden variar desde los dos tonos de una imagen de un único bit hasta los más de dieciséis millones de tonos de una imagen de 24 bits.

Como hemos analizado en el apartado anterior, el proceso de digitalización otorga la misma importancia a cada uno de los píxeles por lo que es tarea del traductor digital corregir esta limitación y enfatizar un tipo de información u otro de la registrada en el medio digital. Además, las herramientas ópticas y físicas de captura –el escáner plano, la cámara fotográfica digital, etc.- introducen por su componente mecánico, distintas aberraciones o defectos en el registro del componente cromático y espacial de la imagen original. Es común que el color sufra un virado más o menos evidente hacia una tonalidad en concreto producto de la iluminación del referente o de la iluminación propia de herramientas como el escáner que tienen su propia temperatura de color, defecto que se transmite a la imagen digital. También, la naturaleza discontinua de la imagen digital hace que sean tan relevantes los píxeles que contienen información como los adyacentes, por lo que se puede considerar necesario la potenciación de unos o la atenuación de otros. El registro del color tampoco se realiza de manera global, sino parcial, por lo que en ocasiones puede resultar necesario recomponer la estructura cromática de la imagen digital con un criterio artístico más que técnico.

Es por esto por lo que una hipotética traducción crítica consistiría en la asunción por parte del reproductor tanto de las limitaciones físicas derivadas de la captura de la imagen original como de las particularidades del proceso de digitalización, de manera que se realicen las oportunas intervenciones sobre la imagen digitalizada para minimizar o eliminar estos defectos.

Quien pretenda traducir de manera no automática imágenes pictóricas a imágenes digitales debe conocer también qué información –iconográfica o formal- que contiene la imagen debe ser potenciada y qué información debe atenuarse porque se ha introducido en el proceso de reproducción, además de las herramientas de *software* que le permitan realizar estas ediciones.

En este punto de nuestro análisis necesitamos abordar dos cuestiones: en primer lugar debemos conocer qué tipos de intervención puede realizar un traductor sobre las imágenes digitalizadas y cuáles son los errores que se introducen en el proceso de traducción digital y que pueden corregirse. Es por ello por lo que debemos recurrir a nuestra experiencia en la edición crítica digital, en la que hemos comprobado cómo en la digitalización de documentos bibliográficos se introducen errores derivados del proceso de traducción digital, y mediante la experiencia práctica se han establecido distintos protocolos de actuación para solventarlos. De este modo, en la tercera parte de esta tesis doctoral expondremos los distintos grados de intervención que sobre las

imágenes digitalizadas lleva a cabo esta disciplina, y los distintos criterios que rigen dichas intervenciones. Intentaremos así poner de relieve tanto la necesidad de traducir las digitalizaciones con criterios específicos, críticos, como las posibilidades que ofrece el propio medio digital para hacerlo.

La segunda cuestión que debemos analizar es la relación entre las herramientas que ofrece el medio digital y las herramientas tradicionales en las que éstas se basan, de manera que podamos establecer analogías entre los instrumentos originales y los emulados en el medio digital. De esta manera podremos introducir en el terreno digital los procesos de imitación y comparación respecto a la práctica pictórica que puedan permitir el establecimiento de los recursos propios de la técnica digital en la producción de imágenes artísticas.

Para alcanzar este objetivo resulta necesario no sólo contrastar la utilización de las herramientas en sí mismas, sino la simulación de las distintas técnicas que éstas permiten en sus modos de uso tradicionales, con la voluntad de evaluar las aportaciones intrínsecas del medio digital en la producción digital de imágenes que introducir en contextos artísticos. Para ello es necesario ampliar las conclusiones que hemos alcanzado en nuestra experiencia anterior en la edición crítica de imágenes, en las que se intentan restituir la apariencia de distintas técnicas sobre papel –impresiones grabadas o dibujos y textos realizados a mano- mediante la inclusión de imágenes policromas realizadas con medios plásticos tradicionales, como las portadas de *Novelas y cuentos* realizadas por Manolo Prieto.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

TERCERA PARTE

De la reproducción a la producción múltiple: la edición crítica en la reproducción y producción digital de la imagen pictórica.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

TERCERA PARTE

De la reproducción a la producción múltiple. La edición crítica en la reproducción y producción digital de la imagen pictórica.

En la tercera parte de esta tesis doctoral intentaremos exponer cómo la edición crítica de imágenes puede ejemplificar como disciplina sistemática tanto las alteraciones introducidas por los procesos reproductivos como las posibilidades de la tecnología digital para superar estas dificultades. Para ello acudiremos a los principios teóricos y prácticos de esta actividad, y nos valdremos de ejemplos obtenidos por el grupo de investigación *Elástica Variable* en el desarrollo de su trabajo, con el objetivo de ejemplificar las distintas funciones que pueden desempeñar las reproducciones en la actualidad y los medios para optimizar el desempeño de estas funciones.

Por último, intentaremos esbozar una de las hipótesis que da origen a este trabajo: si los criterios de intervención utilizados en la edición crítica de imágenes pueden, de manera complementaria a su tarea estrictamente reconstructiva, evidenciar tanto la necesidad de realizar una traducción crítica a la hora de reproducir digitalmente un original pictórico, como las posibilidades específicas del medio digital en la producción íntegramente digital de imágenes artísticas.

3.1.- La edición crítica en la reproducción de la imagen

3.1.1.- *Definición y objetivos*

El diseño y la puesta en práctica de la disciplina llamada edición crítica de imágenes se incluye dentro del proyecto global del grupo de investigación universitario *Elástica Variable*, que consiste en el análisis de las funciones que conforman la especificidad del lenguaje visual, tanto en el terreno de la docencia y la creación artística como en el ámbito de las disciplinas científicas.

En el año 2001 se inició, con la línea de investigación *Diseño y puesta en práctica de los parámetros básicos para la edición de las imágenes de textos ilustrados en soporte digital*, el primero de los tres proyectos subvencionados en los que se ha desarrollado esta disciplina hasta la actualidad[750]. En esta línea de investigación se

[750] El primero de ellos llevaba por título *Usos y aplicaciones del instrumental gráfico como asistente de las ciencias, las técnicas y las letras* (GV01-294, 2002) y recibió el patrocinio de la Generalitat Valenciana. A éste le seguirían los proyectos *Parámetros de producción y reproducción de la imagen funcional* (Ref.

analizaron las formas de reproducción y tratamiento digital de imágenes presentes en documentos bibliográficos, hasta establecer las bases de la actividad que hemos convenido en llamar «edición crítica de imágenes». Es nuestra tarea en esta tesis doctoral analizar las posibilidades de las herramientas y metodologías de esta disciplina en el terreno de la reproducción y producción de imágenes gráficas, para lo cual vamos a exponer los principios teóricos de la edición crítica de imágenes, y sus posibilidades mediante ejemplos extraídos de los proyectos realizados por el grupo de investigación hasta la fecha.

En el primer texto en el que se definen los propósitos de la edición crítica de imágenes[751], Inocencio Galindo[752] expone que cuando se plantea la reproducción de una imagen artística se recurre exclusivamente a la réplica de la apariencia del objeto artístico, debido a la identificación entre "objeto de arte" e "imagen artística" a la que hemos hecho referencia en la primera parte de esta tesis doctoral. Esto conlleva a la concepción generalizada de que "en las reproducciones, por muy perfectas que estas sean, sólo alentará un pálido reflejo de la potencia expresiva que sigue, sin embargo, palpitando en la obra original y sólo ante ella, por consiguiente, es posible su fruición real"[753]. En el terreno de la reproducción de documentos textuales, en cambio, se contemplan dos opciones. Por una parte, la reproducción de la apariencia del soporte original en el que fue fijado el texto, de manera análoga a la reproducción que se realiza de las imágenes artísticas; por otra, la intervención activa sobre el texto y su traslado a un nuevo soporte distinto al original para, conservando su contenido esencial, hacerlo más accesible a sus lectores contemporáneos[754].

Con el objetivo de contextualizar la diferencia entre estos dos modos de reproducción de textos vamos a comentar brevemente su campo de acción y sus objetivos generales. En el primer caso, se le da el nombre de edición *facsímil* –del latín

---

GV06/100, 2006-7) y *Nuevos parámetros de generación-regeneración en la imagen digital y funcional* (Ref. HUM2006-12539 2006-2009) subvencionados por la Generalitat Valenciana y el Ministerio de Educación y Ciencia, respectivamente.

[751] GALINDO MATEO, Inocencio. "Sobre una edición crítica de imágenes: los Principios de García Hidalgo" en GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*. Volumen de Estudios. Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Págs. 17-63.

[752] Investigador principal de los dos últimos proyectos subvencionados citados en la referencia 750 y responsable de la línea de investigación *Análisis y diseño de los parámetros básicos para la edición de imágenes de textos ilustrados en soporte digital* que dio origen a la edición crítica digital de imágenes. Profesor de la Universidad Politécnica de Valencia.

[753] *Ibíd.* Pág. 17

[754] *Ibíd*. Pág. 18.

fac simile, "hecho de manera similar"- a aquélla en la que la reproducción tiene como objetivo ofrecer la apariencia y particularidades de conservación de un ejemplar determinado en el que ha quedado registrado el texto. Esta edición facsímil, si la reproducción se realiza de un ejemplar con cierta antigüedad, suele resultar conveniente para el análisis de la obra original desde el punto de vista bibliográfico o historiográfico[755], al mostrar las particularidades de impresión, encuadernación, el material del soporte, estado de conservación, etc. Las limitaciones derivadas de que se reproduzca un único ejemplar con sus accidentes materiales concretos, y las diferencias entre las grafías, la puntuación e incluso el léxico de una obra antigua respecto a una actual, pueden constituir una dificultad insalvable para el lector contemporáneo que pretenda acceder al contenido literario o científico de la obra reproducida.

Por oposición, recibe el nombre de edición *crítica*, aquella reproducción que se centra en recuperar la voluntad comunicativa o expresiva original de la obra a partir de los distintos testimonios o versiones conservados de la misma[756]. El hecho de que las distintas versiones conservadas contengan errores diferenciadores entre ellas, hace necesario que la persona que realiza la edición tenga conocimientos sobre el contexto en el que la obra fue creada, el estilo del autor, e incluso la forma en la que los textos se reproducían anteriormente, con el objetivo de utilizar criterios adecuados en la recuperación del significado original[757]. Esta segunda posibilidad resulta conveniente en aquellas obras anteriores a los métodos de reproducción contemporáneos, ya que los errores producidos por la copia manual de los textos, o las vicisitudes sufridas por los ejemplares que han llegado hasta nosotros pueden haber reducido o modificado el contenido original de la obra. Además de esta tarea reconstructiva del texto, la edición crítica debe actualizar el mismo, contextualizando y explicando aquellas partes que, por la distancia

[755] Sobre la noción de facsímil y su utilización en el ámbito de la conservación bibliográfica, se puede acudir a BESCOS, Julián, NAVARRO, Juan. *La digitalización como medio para la preservación y acceso a la información en Archivos y Bibliotecas.* Educación y Biblioteca, vol. 9, nº 80.1997. Sobre esta cuestión tuvimos la oportunidad de profundizar en el Trabajo de iniciación a la Investigación "Reconstrucción, fijación y edición digital de imágenes: recursos y aplicación" presentado en el Departamento de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia el día 26 de abril de 2007.

[756] Una definición de la disciplina llamada edición crítica de textos, o crítica textual la encontramos en el manual de Alberto Bernabé. Según este autor, consiste en «el conjunto de operaciones ejercidas sobre un texto alterado por diversas vicisitudes sufridas desde el momento en que fueron escritos hasta aquél en que llegan a nosotros, y encaminados a tratar de restituir lo que se considera era su forma originaria». BERNABÉ, Alberto. *Manual de crítica textual y edición de textos griegos.* Ed. Clásicas. Madrid, 1992. Pág. 2. Para Alberto Blecua, la crítica de textos tiene como objetivo «depurar los textos de los errores que impiden una interpretación literal segura para intentar reconstruir la voz original o la más cercana al autor de todas las posibles» BLECUA, Alberto. *Generalidades sobre crítica textual* en "Crítica textual", Revista Arbor nº582, 1994. Pág. 13.

[757] BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual.* Ed. Castalia. Madrid, 1983. Págs. 29-34.

temporal entre el momento en el que fueron escritas hasta el momento de su edición y lectura, necesiten de estas intervenciones para su comprensión por parte del lector de hoy en día[758].

Una vez contrastados los dos modelos de edición de textos, podemos recuperar la voluntad recogida en el citado texto introductorio a la edición crítica de imágenes, que Inocencio Galindo define consistente en:

> Poner en práctica una filografía o imagología que nos permita realizar esa misma tarea que realizan los filólogos, es decir, conocer y dar a conocer las obras de arte como las obras de la literatura y, de igual manera, llevarla a cabo entendiendo que el estudio de las obras de arte, literarias o gráficas, no tiene una única lectura ni siquiera crítica, que toda presentación es parcial, que toda reproducción es incompleta y, en consecuencia, que la opción científica no es la versión definitiva por ser científica, sino por ser coherente[759].

La edición crítica de imágenes pretende, pues, analizar el contenido esencial de las imágenes, para a continuación restituir este contenido esencial con independencia del estado de conservación de los soportes en los que fueran fijadas, intentando eliminar cualquier información insustancial que contengan los mismos, y mejorar y actualizar este contenido aprovechando las posibilidades de los nuevos medios tecnológicos en el tratamiento de imágenes y su posterior publicación digital. Es decir, primero conocer la obra a reproducir para después darla a conocer en sus condiciones óptimas.

En todo este proceso, el editor crítico de imágenes debe entender la parcialidad y las limitaciones de la reproducción y del nuevo contexto en el que se ésta se introduce, pero también las posibilidades introducidas por el entorno digital, por lo que deberá consensuar unos criterios determinados con los que realizar las intervenciones, y, así mismo, exponerlos al usuario para que éste conozca en su verdadera dimensión la obra que se está editando. Estos criterios deberán obtenerse, en primer lugar, del análisis del contenido y de la hipotética intención original de la obra a editar, atendiendo a los problemas generales de conservación de la misma, al conocimiento de la obra del autor y de la manera en la que ésta fue transmitida en uno o más soportes. Pero además, debe

[758] Esta consideración lleva a Alberto Bernabé a afirmar que «incluso cuando pudiéramos acceder al original, el editor moderno no lo querría presentar como tal» haciendo una clara alusión a la responsabilidad de los críticos en el acercamiento de los textos a los lectores contemporáneos. BERNABÉ, Alberto. *Op. Cit.* Pág. 78.

[759] GALINDO MATEO, Inocencio. *Op. Cit.* Págs. 18-19

tener presente los distintos perfiles de usuarios, lectores o espectadores, de la obra, pues los distintos grados de intervención que pueden realizarse sobre las imágenes digitalizadas pueden privilegiar que las imágenes desempeñen con mayor eficacia un tipo de función u otro, de la misma manera que las reproducciones de las imágenes pictóricas podían desempeñar funciones distintas en relación a cómo se realizaron sus traducciones al medio múltiple[760].

3.1.2.- *Grados de intervención sobre las imágenes*

Antes de enunciar los distintos grados de intervención sobre las imágenes que propone el grupo *Elástica Variable* en su desarrollo del concepto de dedición crítica digital de imágenes, consideramos conveniente recoger algunas de las conclusiones obtenidas en un trabajo previo en el que se analizaba la reproducción digital de imágenes científicas y artísticas publicadas en soporte papel[761].

En este trabajo se expone con qué criterios se interviene sobre las imágenes en el terreno de la restauración, en el que se incide sobre la *forma física* de las obras de arte, y se contrasta con los criterios con los que se actúa en la crítica textual, en el que se interviene sobre el *contenido* de las obras literarias para actualizarlas y hacerlas comprensibles al lector. De esta manera ejemplificábamos el contraste entre el componente material de las obras de arte y su componente intelectual y perceptivo[762].

Queremos recordar aquí que en el terreno de la restauración se pone de relieve el contraste entre la función original de las imágenes –por ejemplo, su función ritual en el caso de una imagen religiosa- con las nuevas funciones que desempeñan éstas en la actualidad, tanto por su inclusión en un nuevo contexto exhibitivo –normalmente, el museo- como por los distintos perfiles de usuarios que pueden interesarse por las mismas.

Así, la misma imagen religiosa de la que hablábamos arriba, expuesta en un nuevo contexto, podría percibirse en su dimensión exclusivamente estética por parte de determinado perfil de receptor, que atendería más a sus aspectos formales que a su contenido iconográfico; podría estudiarse también su contenido teológico o su

[760] Como hemos visto en el apartado 2.1 de esta tesis doctoral.
[761] MARAVALL LLAGARIA, José Luis. *Reconstrucción, fijación y edición digital de imágenes: recursos y aplicación*. Trabajo de iniciación a la investigación dirigido por Inocencio Galindo Mateo y presentado en el Departamento de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia el 26 de abril de 2007
[762] *Ibíd.* Pág. 49 y ss.

importancia desde el punto de vista historiográfico por especialistas en las respectivas materias, o desempeñar un valor simbólico para la comunidad para la que esa obra en concreto haya adquirido importancia desde esta perspectiva.

De las distintas perspectivas desde las que se pueden analizar las imágenes se derivan distintos perfiles de usuarios de las mismas, pero también distintas maneras de entender las intervenciones propias de las tareas de restauración, puesto que las intervenciones físicas sobre el objeto privilegian un tipo de función respecto a las demás. En el trabajo de investigación citado se exponían las distintas maneras de entender la idea de *original* en las teorías tradicionales de la restauración, de las que se derivaban los diversos modos de intervención sobre los objetos que han caracterizado a las distintas escuelas de esta disciplina[763].

Por oposición a estas teorías que daban lugar a distintas maneras de intervenir sobre los objetos de restauración, en la teoría contemporánea se entiende –o debe entenderse- que las nuevas funciones simbólicas y estéticas adquiridas por las obras de arte del pasado han superado, o incluso eliminado por completo, las funciones originales para las que estaban previstas. Derivado de este hecho, la restauración se realiza con el objetivo de satisfacer las expectativas de los usuarios/espectadores de ese objeto, y no para devolver a la imagen la funcionalidad que ya no puede desempeñarse en su nuevo contexto tanto exhibitivo como histórico. Es decir, se tiende a privilegiar la función actual más importante, no la que históricamente se consideraría primaria, para la comunidad para la que el valor otorgado al objeto justifica su proceso de restauración[764].

Mediante la tecnología digital, en cambio, al intervenir sobre las imágenes digitales y no sobre los soportes originales, se pueden realizar tantas intervenciones como demanden los usuarios de las mismas, por lo que las reproducciones pueden de esta forma desempeñar funciones distintas, incluso complementarias, dependiendo del grado y tipo de intervención que sobre sus representaciones digitales se realicen.

Para ello debería tenerse en cuenta qué tipo de información se debe privilegiar de entre los distintos tipos de información que contiene una imagen. Por ejemplo, la información del grado de conservación del soporte o de los elementos importantes desde el punto de vista historiográfico –añadidos de la imagen, improntas posteriores o correcciones- pueden entrar en conflicto con la percepción estética de la misma, o ésta

[763] Además del trabajo de investigación citado puede consultarse la fuente de la que extrajimos la argumentación principal a este respecto: MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la Restauración.* Ed. Síntesis. Madrid, 2003.

[764] MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Op. Cit.* Pág. 40 y ss.

última en conflicto con el reconocimiento de los elementos icónicos imprescindibles para interpretar con corrección el tema desde el punto de vista iconográfico[765].

Una vez realizadas estas distinciones, pasamos a enumerar los distintos grados de intervención sobre las imágenes digitales que se están realizando en el contexto del trabajo del grupo de investigación *Elástica Variable.* Además de las reproducciones destinadas a obtener una edición facsímil, en el sentido convencional del término, del trabajo del grupo ha surgido la necesidad de distinguir entre las variantes llamadas «facsímil corregido» y «facsímil editado» que representarían, progresivamente, un grado mayor de intervención sobre las imágenes hasta alcanzar lo que consideraríamos plenamente ya «edición crítica»[766].

Cada uno de estos grados menores o mayores de intervención privilegiará el desempeño de unas funciones u otras, por lo que dependiendo de la obra original a reproducir, y de los usuarios susceptibles de interesarse por la edición de la obra en concreto, se puede tomar la decisión de ofrecer más de un tipo de edición simultáneamente. Es en esos casos en los que los interfaces digitales pueden constituirse como la herramienta más eficaz con la que publicar los resultados de las intervenciones, por lo que más adelante introduciremos los resultados del trabajo del grupo en el diseño de un interfaz para la edición crítica de imágenes.

Continuamos ahora con una descripción más pormenorizada del tipo de intervenciones a realizar en cada una de las tipologías propuestas por el grupo en el transcurso de sus proyectos de digitalización y edición crítica.

En el contexto artístico estamos acostumbrados a que la versión facsímil sea la única vía en la que la imagen pueda transmitirse, en parte derivado de la supuesta objetividad de la fotografía, que duplica la apariencia de la obra de la manera “más exacta posible”, en parte porque estamos acostumbrados a concebir la obra de arte en su faceta exclusivamente *objetual*, en su condición material, como si el componente estético se derivara exclusivamente de sus valores como objeto en lugar de en la interacción de sus elementos iconográficos y plásticos, cuestión que ha sido abordada en la primera parte de esta tesis doctoral.

[765] Véase MARAVALL LLAGARIA, José Luis. *Op. Cit.* Pág 89 y ss.

[766] La necesidad de distinguir entre ambos modelos de reproducción facsímil se deriva, concretamente, de los distintos valores que pueden desempeñar –historiográfico, didáctico- los *Tratados de geometría y de perspectiva práctica* -1616- de Antonio de Torreblanca que utilizaremos de ejemplo en el siguiente apartado.

Así pues, las únicas intervenciones que se realizan sobre las reproducciones de imágenes artísticas son las elementales correcciones de encuadre y contraste con la que mejorar su apariencia previamente a su publicación. Este hecho, como se ha comentado ya, se deriva del que la traducción se realice de manera mecánica por lo que se sobreentiende que no hay necesidad de intervenciones posteriores a la propia captura fotográfica o digital.

Damos por supuesto que la versión facsímil de las imágenes constituye un criterio de publicación válido en las ocasiones en las que se deban de tener en cuenta estos aspectos objetuales de la obra de arte, el problema radica en que esta noción de facsímil se encuentra tan arraigada en la actualidad que dificulta la apreciación de las distintas posibilidades que ofrece la tecnología digital en el tratamiento de las imágenes, no sólo desde el punto de vista de la *mejora* de la calidad de la reproducción –tal y como se viene haciendo hoy en día- sino también desde el punto de vista de las posibilidades de edición y reconstrucción del significado original de las imágenes mismas, como nos permite la edición crítica digital de las imágenes.

En la actualidad el modelo de reproducción «facsímil» es el empleado en prácticamente todos los contextos de la imagen reproducida, tanto en aquellos casos en los que se pretenda obtener información original de las imágenes –su contenido- como en aquellos casos en los que se pretenda analizar los valores plásticos o historiográficos de las imágenes –su forma-.

En el contexto de nuestro estudio nos hemos propuesto identificar las intervenciones necesarias sobre las imágenes con las funciones que éstas pueden desempeñar. Desde esta perspectiva, una reproducción facsímil en la que no se intervenga activamente sobre ella puede introducirse en los contextos de preservación bibliográfica, al permitir a los usuarios acceder a una reproducción del documento, por lo que mediante la reproducción se garantiza la conservación del documento original. Es decir, que una reproducción facsímil es especialmente útil en aquellos casos en los que se pretenda aislar al original del uso continuado o de unas condiciones de exhibición que comprometan su integridad física[767]. Para satisfacer otras necesidades demandadas por los usuarios de las imágenes, tendremos que recurrir a otros modelos de reproducción más específicos, y por lo tanto, con un grado de intervención mayor.

[767] A este respecto, véase BESCOS, Julián, NAVARRO, Juan. *La digitalización como medio para la preservación y acceso a la información en Archivos y Bibliotecas.* Educación y Biblioteca, vol. 9, nº 80. Madrid, 1997. y CONWAY, Paul. *La preservación en el mundo digital.* Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos. Santiago de Chile, 2000.

Por lo tanto, además del «facsímil» en su acepción mayoritaria, nosotros hemos distinguido entre «facsímil corregido» y «facsímil editado» junto a la propia «edición crítica». Antes de describirlos con mayor detenimiento vamos a enunciar su principal diferencia, que se localiza en que cada uno de estos modelos constituye una intervención mayor que el anterior. Así, el facsímil corregido supone una intervención sobre la traducción digital de las imágenes originales, por lo que su objetivo es realizar una conversión óptima y minimizar los errores derivados del proceso de muestreo y cuantificación que hemos descrito en la segunda parte[768]. En esencia constituye la consecución de una traducción digital correcta.

El facsímil editado, por su parte, intenta recuperar la información registrada en un ejemplar concreto, por lo que además de corregir la traducción digital, intenta restituir el contenido registrado originariamente en ese documento específico. Es decir, además de optimizar la traducción digital, se intenta recuperar la información de la manera en que la produjo el autor original en ese ejemplar en particular.

La edición crítica, por último, intenta restaurar la significación original no de un único ejemplar, sino de la obra en su conjunto, para lo cual coteja entre los documentos conservados, analiza el estilo del autor y de sus contemporáneos, e intentar restituir la intención original del autor para que sea lo más accesible posible a los lectores contemporáneos.

EL FACSÍMIL CORREGIDO

Por facsímil *corregido* entendemos aquél en el que se toman en consideración las limitaciones de los métodos reproductivos –los errores que introducen en la traducción- y se realizan las oportunas intervenciones para reducirlos o eliminarlos si es posible. En el facsímil corregido empiezan a manifestarse las capacidades de la tecnología digital en este terreno, pues se pueden conservar de manera simultánea tanto la reproducción obtenida mediante la herramienta de captura –la máquina fotográfica, el escáner- como cada uno de las intervenciones que realizamos, por lo que en todo momento podemos recuperar y contrastar nuestro trabajo con la imagen original y cada uno de los estadios por los que puede constituirse la imagen digitalizada[769].

[768] Véase el apartado 1.2.2. de esta tesis doctoral.
[769] Sobre la noción de reversibilidad de los procesos digitales, véase ROYO, Javier. *Op. Cit.* Pág. 41.

El objetivo de la persona encargada de intervenir sobre la imagen digital es el de restituir la información original perdida en el proceso de traducción automático en el que consiste la digitalización. Para ello debe de tener conocimientos tanto de la tipología de imágenes que está reproduciendo como de los errores más comunes que se suelen introducir en el proceso de digitalización. Estos errores, de manera muy general, lo constituyen la representación del color, la deformación de los elementos iconográficos respecto al plano de la imagen y la representación de las tramas gráficas o del soporte presentes en el original.

Aunque tendremos la oportunidad de ejemplificar el tipo de intervenciones necesarias para restituir la relación entre los elementos gráficos cuando realicemos nuestra intervención sobre las portadas de *Novelas y Cuentos*, vamos a comentar aquí, en líneas generales, qué operaciones suelen realizarse para restituir la información original perdida o devaluada. De esta manera se establecerá con mayor precisión los distintos grados de intervención a los que estamos haciendo referencia en este apartado.

En primer lugar, la representación del color suele precisar de su corrección debido a las condiciones de iluminación que imponen los métodos reproductivos –en especial el escáner, pero en menor medida también en las imágenes capturadas mediante cámara digital- que tienden a modificar de manera más o menos evidente la representación de los planos de color, introduciendo dominancias cromáticas –esto es, la preponderancia de determinados valores del espectro cromático derivados de la temperatura cromática de la iluminación del original- y alterando la relación de dependencia de unos tonos respecto a otros en los que, de manera general, la digitalización tiende a homogeneizar y resumir los valores cromáticos de imágenes que contienen contrastes sutiles entre los colores que las compongan[770].

En la página siguiente [Figs. 49 y 50] ofrecemos un ejemplo de los realizados por el grupo de investigación, en el que se puede comprobar la dominancia de tonalidad de color verde obtenida en la digitalización de la imagen de la izquierda, y provocada por la temperatura cromática de la fuente de iluminación en el momento de la captura fotográfica[771].

[770] ARTIGAS, José Manuel *(et al). Op Cit.* Página 117 y ss.

[771] Se trata de la portada dibujada y coloreada a mano de *Los dos libros de geometría y de perspectiva práctica* de Antonio de Torreblanca, tratado del siglo XVII cuya edición crítica está siendo publicada por el grupo de investigación en el momento de corregir esta tesis doctoral.

Fig. 49. – Imagen resultante del proceso de digitalización en el que se puede apreciar la dominancia cromática verde.

Fig. 50. – Imagen editada en la que se puede comprobar cómo la eliminación de la dominancia cromática permite apreciar el contraste de los colores originales.

A la izquierda mostramos la imagen resultante del proceso de digitalización, en la que se puede apreciar una dominancia de tonalidad verde que homogeneiza los valores cromáticos de la imagen, lo que además de no constituir una representación fiel del color original, colabora a la reducción del contraste de la imagen.

A la derecha podemos comprobar cómo la corrección de esta dominancia mediante el *software* de tratamiento de imágenes devuelve a la imagen corregida los contrastes entre los colores que estaban presentes en la imagen original, y derivado de este hecho se aprecian mejor los matices más sutiles entre los verdes y azules, y sobre todo, el contraste de ambos con el rojo[772].

Por su parte, la dificultad de obtener un registro correcto de todos los elementos de la imagen aumenta si el soporte original no posee una superficie plana que, bien situada sobre la superficie del escáner, bien dispuesta de manera equidistante a la cámara fotográfica, impida la aparición de deformaciones en los extremos de las imágenes. De esta forma, un objetivo común en este modelo de *facsímil corregido*, sobre todo en materiales bibliográficos, es restituir la forma perpendicular de los extre-

[772] Véase "Control del color" en ZELANSKI, Paul; FISHER, Mary Pat. *Color*. Ed. Akal. Madrid, 2001. Pág. 100 y ss.

Fig. 51. – Imagen resultante de la digitalización mediante escáner plano, que presenta una deformación en su margen izquierdo.

Fig. 52. – Resultado de la edición digital de la imagen anterior en la que se puede apreciar la restitución de su margen izquierdo y el reencuadre del conjunto.

mos de las páginas, pues el estado de conservación de los ejemplares, y el hecho de encontrarse encuadernados, suele propiciar este tipo de deformaciones. En el ejemplo superior [Figs. 51 y 52] la encuadernación del documento original y la superficie plana del escáner hacen imposible el registro del margen izquierdo de la imagen de la izquierda[773], por lo que mediante el *software* se ha reorientado y recuperado mediante el tratamiento digital el aspecto que la hoja debería tener en condiciones óptimas de presentación, como se puede apreciar en la imagen editada, a la derecha. Una vez restituido el margen, se devuelve la página a su orientación correcta teniendo en cuenta la referencia de los márgenes mejor conservados de la misma.

Un último caso general en el que es necesaria la intervención lo constituirían la representación de las tramas gráficas o del soporte presentes en el original, pues el proceso de digitalización tiende a desestructurar las tramas que en los originales –un grabado, un dibujo- son homogéneos, al traducir la información analógica –continua- a información discontinua y formada mediante una matriz de puntos. De esta manera,

[773] Este ejemplo lo hemos extraído de la portada de *Los siete tratados de Perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría* del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Argentina, y que también se encuentra en proceso de edición en el momento de escribir estas líneas.

suele ser necesaria la manipulación de los píxeles que conforman la trama para devolver la apariencia del degradado original a los originales, como comprobaremos con los ejemplos de las *Novelas y Cuentos*[774].

Estos tres modelos de intervención están directamente relacionados con el objetivo de devolver a la reproducción los valores plásticos del original, por lo que el facsímil corregido estaría destinado a exponer su apariencia primigenia. La fidelidad a la imagen original propia de este modelo de reproducción colabora a que pueda desempeñar funciones que precisen extraer información no sólo de su contenido icónico, sino también del soporte original y las herramientas utilizadas en la realización de la imagen, por lo que el facsímil corregido también puede introducirse en el terreno de la restauración y la documentación historiográfica.

EL FACSÍMIL EDITADO

A medio camino entre el facsímil corregido y la edición crítica propiamente dicha se encuentra lo que hemos convenido en llamar «facsímil editado». Este tipo de reproducción se obtiene a partir de la intervención sobre la imagen digitalizada no sólo para corregir aquellos errores que se han introducido durante el proceso de traducción del medio analógico al digital, sino también para restituir la información registrada en el soporte y que puede ser optimizada mediante nuestras intervenciones.

La diferencia respecto al facsímil corregido se basa en que mientras en el primero el referente sigue siendo la imagen original de la que se obtiene la digitalización, en el facsímil editado la persona encargada de realizar estas intervenciones no sólo debe de estar familiarizada con el medio original gráfico y con las herramientas digitales, también deberá tener conocimientos sobre la materia de la información registrada en el soporte original de manera que se encuentre en condiciones de poder mejorar su presentación en el contexto digital[775].

Derivado de esta voluntad de optimizar la información original se deduce el hecho de que el usuario objetivo de este tipo de representaciones consistirá, de manera general, en una persona más interesada en el contenido del material digitalizado, esto es,

[774] Específicamente en el apartado 4.3.1. de esta tesis, el titulado *Examinatio y Selectio*, en el que tendremos la oportunidad de exponer cómo corregir este y otros tipos de errores en la reproducción de las imágenes.

[775] En el ejemplo que exponemos en esta misma página, el editor crítico debe tener conocimientos de proyecciones perspectivas y de dibujo técnico para poder establecer con seguridad qué información se corresponde con la registrada por el autor original, y qué elementos no son parte del dibujo original sino que se derivan del estado de conservación del manuscrito.

en información registrada en las imágenes, que en su dimensión física, material –que es la información que reclamaría un especialista en el terreno de la restauración, por ejemplo- o artística –un espectador de arte más interesado en el contenido estético de las imágenes que en su contenido informativo original-.

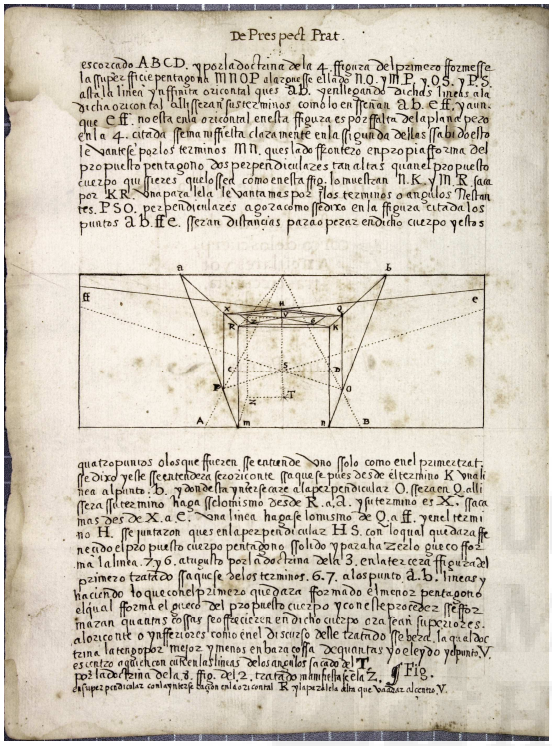


Fig. 53. – Versión «facsímil corregido» de la página 69, verso, de *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* de Antonio de Torreblanca.

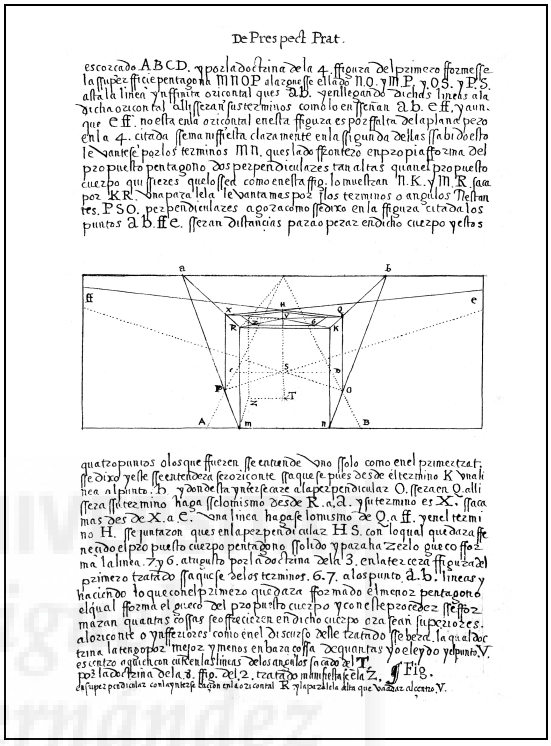


Fig. 54. – Versión «facsímil editado» de la página anterior en el que se han eliminado aquellos elementos ajenos a la información registrada por el autor.

La diferencia respecto a la edición crítica consiste en que el facsímil editado sigue centrado exclusivamente en un ejemplar concreto –en el caso de que se realizara una edición múltiple- y en la apariencia original de ese ejemplar. Se mejora la información original, pero conservando el formato en el que la registró el autor. La edición crítica, como veremos seguidamente, intenta reconstruir la intención original, para lo cual si es necesario contextualizará la información, la completará o contrastará con fuentes complementarias, actualizará su apariencia para hacerla más accesible, y le dará un formato más conveniente para un espectador actual.

Tenemos un ejemplo del modelo de reproducción «facsímil editado» realizado por el grupo de investigación *Elástica Variable* del tratado manuscrito *Los dos libros de geometría y de perspectiva práctica* cuya página 69, verso, que reproducimos en la Fig.

53. De este tratado, además de la versión «facsímil corregido» en la que se devolvieron las tonalidades y calidades del original a su reproducción digital, se optó por eliminar cualquier información visual irrelevante al contenido original fijado por el autor que se encontrara presente en el soporte en el que éste quedó registrado, el papel del libro. Así, cualquier elemento derivado del estado de conservación del libro y de los accidentes materiales que éste ha sufrido como objeto es prescindible, y por lo tanto es eliminado para no entorpecer la percepción de la información original.

La persona encargada de realizar las intervenciones deberá decidir qué constituye información relevante y qué no de entre la información visual que contenga la imagen digitalizada. En la imagen que proponemos como ejemplo, el editor debe decidir qué líneas o manchas constituyen información sustancial –en este caso, la caligrafía del autor del manuscrito y los dibujos realizados a plumilla con información sobre la proyección de un objeto en perspectiva- y qué líneas o manchas son se derivan del soporte –la trama del papel- o los accidentes materiales, suciedad o manchas de humedad, por ejemplo[776].

Respecto al primero de los objetivos, la intervención irá dirigida a mejorar la legibilidad de la información original a partir de la que sea apreciable en la imagen digitalizada, y respecto a su segundo objetivo, intentará eliminar cualquier elemento ajeno a la información que deliberadamente fijó el autor y que es producto del estado de conservación del original. Por contraste con la edición crítica que vamos a describir a continuación, la información que interviene en las decisiones del editor a la hora de realizar un facsímil editado está presente en la propia reproducción digital, sólo tiene que extraerla, ponerla de relieve, o suprimirla en el caso de ser irrelevante.

EDICIÓN CRÍTICA

Por «edición crítica» entendemos aquel conjunto de intervenciones sobre una imagen en la que sean evidentes las alteraciones –de su estado de conservación o manipulaciones posteriores- respecto a un supuesto estado original, con el objetivo de devolver la imagen al estado óptimo en el que la concibió su autor. Es decir, su finalidad no es sólo la de restituir los errores introducidos en el proceso de reproducción como en el caso del facsímil corregido, ni optimizar la información presente en la

[776] En nuestra edición crítica de las portadas realizaremos una tipología de errores en la que se expondrán las principales causas de deterioro físico de un documento son soporte papel. Véase el apartado 4.3.1.1 de esta tesis doctoral.

reproducción, como en el caso del facsímil editado: el objetivo principal de la edición crítica de imágenes es reconstruir la intención informativa o expresiva original del autor, para lo cual el editor crítico deberá depurar o restituir los elementos necesarios para que ésta sea transmitida al espectador. Como esta intención original también puede haberse modificado por la pérdida de funcionalidad derivada de la modificación de los contextos de uso de las imágenes, el editor también es el encargado de actualizar y contextualizar el contenido de las mismas para la mejor comprensión por parte del espectador contemporáneo.

Para lograr este objetivo, el editor no sólo necesitará tener conocimientos de los errores que se introducen en el proceso de digitalización, o de la materia a la que haga referencia el documento o imagen artística, también resultará imprescindible conocer el conjunto de la obra del autor de las imágenes, su particular manera de trabajar, la forma en la que éstas se produjeron en un primer momento, la manera en la que las imágenes se han transmitido, etc. para lo cual el especialista en este terreno precisa de un conocimiento de un mayor número de disciplinas que las estrictamente artísticas.

Como se ha comentado, la edición crítica de imágenes encuentra en la disciplina que en Filología recibe el nombre de «crítica textual» su referente operativo del que extraer los objetivos generales[777] –recuperar la intención original del autor y hacerlo comprensible a los usuarios contemporáneos- y su metodología. En el siguiente apartado expondremos brevemente en qué consiste la metodología general de la edición crítica de imágenes, que se basa a su vez en los principios generales de la edición de textos, y a continuación vamos a ejemplificar el tipo de decisiones a las que tiene que enfrentarse el editor crítico de imágenes, para lo cual vamos a retomar la descripción de los proyectos llevados a cabo por el grupo.

El primer proyecto de edición crítica llevado a cabo lo constituyeron los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, tratado del siglo XVII realizado por el pintor José García Hidalgo en el que, a partir de la digitalización del facsímil de la obra realizado por el Instituto de España en 1965, y especialmente gracias al cotejo entre otros testimonios conservados de la misma, se decidió llevar a cabo su

[777] Una descripción detallada del tipo de operaciones que realiza el crítico textual puede encontrarse en el trabajo de iniciación a la investigación realizado por el doctorando, y citado en la referencia número 761 de esta tesis doctoral, a partir de la página 59 y en los tratados de esta disciplina publicados en castellano: BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual.* Ed. Castalia. Madrid, 1983, y BERNABÉ, Alberto. *Manual de crítica textual y edición de textos griegos.* Ed. Clásicas. Madrid, 1992.

edición crítica con el objetivo principal de restituir el valor informativo y didáctico tanto de las imágenes como de los textos. Esta primera edición crítica digital vio la luz en 2006 publicada en soporte papel[778], y junto a la misma se incluyeron una serie de estudios que ayudaban a la comprensión de la obra original y del proyecto editorial en su conjunto.

En esta primera edición crítica se recompusieron las tramas de las estampaciones originales, en ocasiones mediante la decantación de las líneas principales y la eliminación de la información irrelevante del soporte –que se deriva del estado de conservación del papel- recomponiendo las cajas que enmarcan las imágenes, y devolviendo los valores formales del negro al propio de una estampación de tinta calcográfica, que en la versión facsímil no se había obtenido.

En la página siguiente [Figs. 55 y 56] tenemos un ejemplo de cómo en la edición facsímil del Instituto de España –a la izquierda- las tramas lineales con las que García Hidalgo realizó la representación de las distintas posiciones de la mano han sufrido el debilitamiento de algunas zonas, en parte por las limitaciones de los métodos reproductivos cuando se realizó esta edición facsímil, en parte por defectos en el método de impresión de este ejemplar en concreto –en especial en las dos manos de la derecha en las que se aprecian algunas «calvas» que es como se conoce en el argot del grabado calcográfico a los planos y tramas poco homogéneos e irregulares en su proporción de tinta-.

A la derecha, la edición crítica de esta imagen pretende no sólo restituir la coherencia gráfica perdida, sino reconstruir la apariencia gráfica original, inferida a partir del análisis del trabajo del autor y de los modos en los que las imágenes se han transmitido mediante la técnica del grabado. Es más, para conocer el grado de intervención óptimo en la imagen que proponemos fue necesario analizar el conjunto de las imágenes con la voluntad de determinar una norma general que dedujera los modos de reproducción originales de la obra de García Hidalgo.

La edición crítica también tiene una tarea *reconstructiva*, pues en aquellas instancias en las que la información faltante sea fácilmente recuperable –en un tratado de estas características, la información geométrica o anatómica, por ejemplo- el editor

[778] GALINDO MATEO, Inocencio (ed.) *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura* de *José García Hidalgo*. Ed. Térratos y Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2006.

deberá recomponer las ausencias de la imagen –las «lagunas» utilizando la terminología de la crítica textual- a partir de sus conocimientos de la materia de la que verse el documento, y el análisis del resto de imágenes conservadas tanto de esta obra como de otras del autor o de sus contemporáneos.

Fig. 55. – Imagen extraída del facsímil editado por el Instituto de España en 1965.

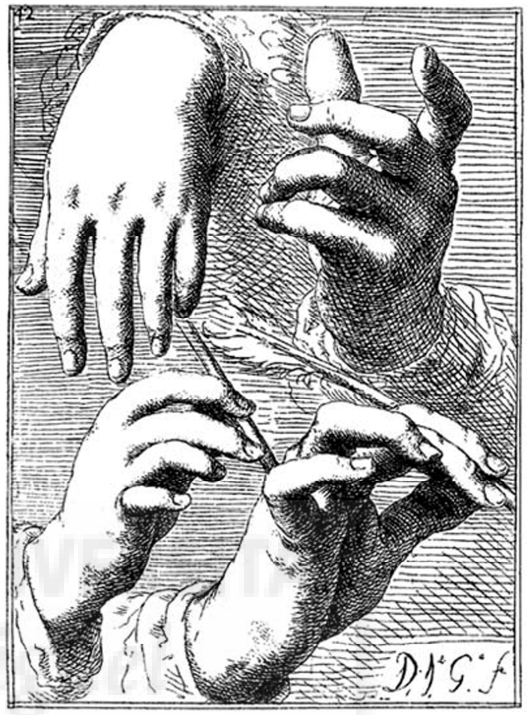


Fig. 56. – Resultado de la edición crítica llevada a partir de la imagen anterior.

En casos más extremos en los que la información que nos ofrece el original no sea deducible únicamente a partir de los elementos analizados, el editor crítico deberá hipotetizar –señalando este hecho al lector- cuál es la mejor solución de entre las disponibles para que el conjunto icono-gráfico, y su contenido informativo y expresivo sea el más próximo posible a la presunta intención inicial del autor de la imagen[779].

Por ejemplo, en la obra citada, una de las figuras de ángeles del folio 124 [Fig. 57] tenía una mancha de tinta que cubría tanto su rostro como el hombro y parte del pecho. Al no poseer otro ejemplar de esta imagen del que recuperar o sustituir el referente visual perdido, se tuvo que recurrir a la hipótesis presentada a la derecha, en la que a partir del estilo del autor, el tipo de trama con el que realiza los sombreados, y

[779] Esta posibilidad de "hipotetizar" está prevista en la crítica textual para aquellos casos en los que, ante una evidente merma de información o de sentido en el texto, el editor necesite recurrir a sus conocimientos filológicos con el objetivo de proponer y argumentar una solución. Estas enmiendas deben estar debidamente señaladas en el apartado de notas, y en palabras de Alberto Bernabé, se miden por su «capacidad de convencer a los demás filólogos». BERNABÉ, Alberto. *Op. Cit.* Pág. 89

referentes de otras imágenes similares, se propuso una solución [Fig. 58]. En términos absolutos la imagen resultante se encuentra más próxima a la intención comunicativa original que la imagen desfigurada mediante la mancha posterior a su diseño. Es en este sentido que la edición de imágenes reconstruye la voluntad original del autor de las imágenes, y la da a conocer al espectador sin los elementos que reducen o comprometen la transmisión de su contenido, e indicando en todo momento el alcance de sus intervenciones[780].

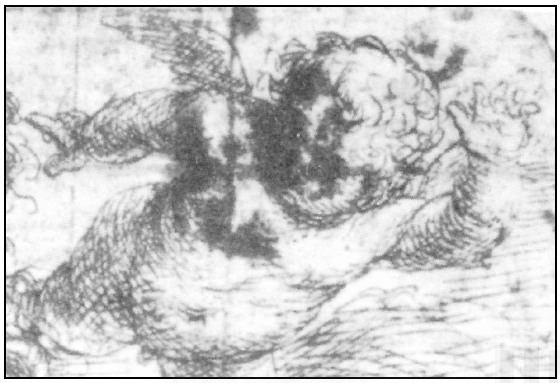


Fig. 57. – Detalle del folio 124 de los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*.

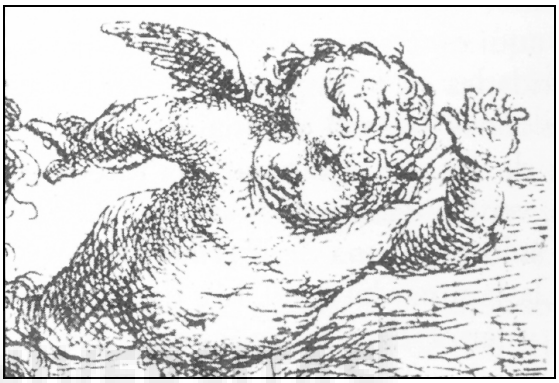


Fig. 58. – Reconstrucción del hombro y el rostro de la figura a partir del análisis del estilo del autor.

El desarrollo y maduración de nuestra metodología continuó con la digitalización y edición crítica de los tratados manuscritos *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* y *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría* ambos de Antonio de Torreblanca, de principios del siglo XVII, y conservados respectivamente en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando (Madrid) y en la Biblioteca Nacional de Argentina, de los que hemos puesto ejemplos ya de sus versiones facsímil corregido y facsímil editado. Ambos manuscritos han sido también editados críticamente y se encuentran en proceso de publicación, para la que se ha previsto, además de su soporte tradicional en papel, un interfaz digital que permita comprobar las intervenciones realizadas por el grupo[781].

[780] El modo en el que se ofrece al espectador el resultado de las decisiones del editor crítico se lleva a cabo en la fase de *constitutio formæ* a la que haremos referencia seguidamente.

[781] Sobre las posibilidades de los enlaces hipertextuales en la edición crítica de imágenes véase GARCÍA CUESTA, Hugo. *El hipertexto como plataforma para la publicación de una edición crítica de las imágenes*. Trabajo de iniciación a la investigación dirigido por José Vicente Martín Martínez y leído en el departamento de Arte, Humanidades y CC.JJ. y SS: de la Universidad Miguel Hernández de Elche el 4 de noviembre de 2008.

3.1.3.- *Metodología de la edición crítica de imágenes*

Las distintas etapas en las que se desarrolla el proceso de edición crítica de imágenes reciben el nombre de las etapas de la crítica textual, esto es *recensio y constitutio formæ* –derivado del original "*constitutio textus*"-[782]. Expondremos a continuación en qué consiste cada una de estas etapas de manera general, teniendo en cuenta que el tipo de actividades propias de cada una de ellas se ejemplificará con mayor profundidad en nuestra edición crítica de las cincuenta portadas de la revista literaria *Novelas y Cuentos*.

RECENSIO

En un primer momento, el editor crítico de imágenes debe recopilar todos los *testimonios* de la obra que pretenda editar, entendiendo por testimonio cualquier documentación visual relacionada con el proyecto que le ocupa, no sólo los materiales originales disponibles. Esta primera fase de la *recensio* recibe en la crítica de textos el nombre de *fontes criticae*[783], y consiste en el acopio y análisis de los testimonios conservados.

El término «testimonio» hace referencia en la edición de textos a cada uno de los ejemplares conservados de la misma obra, pero en el terreno de la edición de imágenes debemos ser necesariamente más flexibles que en el caso de la crítica textual, puesto que además de las distintas versiones conservadas de la obra propuesta para su edición, se tendrá que añadir cualquier referencia visual –tanto del propio autor como de otros autores con obras/técnicas similares- relacionada con el proyecto. La mayor o menor amplitud de esta primera fase de recopilación documental dependerá, necesaria-mente, de la complejidad de la obra a editar.

El conocimiento tanto de la obra como de la producción del autor responsable de la misma es similar en el terreno de la edición de imágenes y el de la crítica de textos, puesto que gran parte de los criterios de enmienda se derivarán del *usus scribendi* del

[782] Puede obtenerse una descripción más pormenorizada de la metodología de la crítica textual en los tratados citados: BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual.* Ed. Castalia. Madrid, 1983, y BERNABÉ, Alberto. *Op. Cit.*

[783] Nuevamente puede acudirse a la bibliografía general citada en la nota anterior para una descripción de las tareas del editor crítico de textos.

autor y de producciones similares de él mismo o de algunos de sus contemporáneos[784]. También resultará imprescindible conseguir el máximo de las fuentes materiales posibles. Es en estas ocasiones en las que la reproducción –digital en muchos casos- nos permite acceder simultáneamente a toda, o gran parte de la información visual que se conserve de la obra u obras a editar, si bien en la medida de lo posible debemos acceder a los originales. De todos los testimonios el editor deberá realizar una jerarquización en la que decida cuáles de ellos van a ser el punto de partida para sus intervenciones digitales, y cuáles va a utilizar como referencias complementarias o paralelas. Normalmente se acudirá a los criterios de inteligibilidad, estado de conservación o cuestiones derivadas de la atribución de la autoría. También acudirá a los testimonios indirectos –referencias presentes en otras obras distintas a la que se está editando- de los que obtener información que valide los criterios con los que iniciar la intervención.

A diferencia de la crítica textual, la edición de imágenes no tiene una tradición que permita relacionar distintos posicionamientos editoriales respecto a una obra determinada[785], pero se podrá recurrir a la documentación tanto de la historia del arte como de las actividades de restauración de las obras en concreto para contrastar/validar nuestros parámetros para la edición. Es por esto por lo que la metodología a seguir en el resto del proceso de edición de imágenes se basará, de manera general, en el acopio de información, materiales originales, reproducciones y testimonios con los que proyectar nuestra edición.

En la fase de *collatio codicum* o "cotejo", el editor de imágenes debe analizar los testimonios a los que ha podido acceder para, mediante el contraste entre ellos, intentar determinar un patrón que le permita identificar cuáles se aproximan más a las obras originales, cuáles presentan modificaciones notables, y cuáles son los errores más comunes que se han producido en su transmisión.

El cotejo entre los distintos ejemplares nos permitirá comprobar cuáles de ellos presentan modificaciones evidentes –accidentales o voluntarias- que pueden llamar la

[784] Inocencio Galindo propone para el terreno de la imagen el término «usus pingendi» en su introducción a la edición crítica de los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo. Tératos/Universidad Politécnica de Valencia, 2006. Pág. 39 y ss.

[785] El punto de partida de muchas ediciones críticas textuales suele relacionarse con toda la tradición en la que se ha transmitido –cómo se realizaron las copias- y editado anteriormente esa misma obra, de la que ya se cuenta con unas herramientas y unos criterios de publicación determinados. «La edición crítica es una obra ucrónica, o quizá mejor, pancrónica, una especie de obra colectiva resultado de la conjunción de esfuerzos del autor y de todos cuantos han contribuido a conservarla y a alterarla a lo largo del tiempo». BERNABÉ, Alberto. *Op. Cit.* Pág. 79.

atención sobre otros problemas similares que también presenten el resto de ejemplares pero que pueden resultar menos sencillos de percibir a simple vista. Ejemplos de este hecho hemos encontrado y descrito en la edición de las portadas de Manolo Prieto.

También se tendrán presente las particularidades en la traducción de las imágenes tanto del soporte original como del soporte reproductivo, tal y como se ha comentado en la segunda parte de este trabajo, para poder distinguir éstas de las características intrínsecas –informativas, expresivas, etc.- de las imágenes, que en esencia constituyen el contenido fundamental que pretendemos restituir.

Además de las alteraciones y particularidades de la traducción, el editor de imágenes debe de ser capaz de señalar tanto el tipo de errores localizados en el ejemplar, como las causas –técnicas o derivadas del deterioro del soporte- que hayan producido esos errores. También tendrá que ser capaz de distinguir entre errores *comunes*, es decir, que sean recurrentes en toda una serie de obras de características similares –o de distintos testimonios de una misma obra, y que por lo tanto, tengan un origen común- de los *divergentes*, con los que deberá ser más preciso en la determinación de su origen y la justificación de su aparición.

Un objetivo del editor conforme progrese su trabajo debe consistir en establecer, con la complejidad necesaria, una tipología que abarque el mayor número posible de manipulaciones a las que se han visto afectadas las imágenes desde su aparición hasta nuestros días, así como las consecuencias de los principales efectos del deterioro de las imágenes producto del paso del tiempo. Esta tipología se utiliza como referencia para determinar con mayor rapidez qué elementos no corresponden al autor material de las imágenes y por lo tanto deben ser eliminados o modificados[786].

También sería útil para el cumplimiento de los objetivos de la *collatio* la creación y desarrollo de repertorios de imágenes divididos por categorías. De esta manera, el editor contará siempre con la referencia de otras imágenes que pueden ayudarle a recomponer aquellos fragmentos que pudieran haber perdido legibilidad, resultando de gran ayuda en aquellos casos en los que el editor no tenga acceso a otros testimonios de la misma obra[787].

[786] En nuestra edición crítica de las *Novelas y Cuentos* hemos reunido una tipología de errores y la exponemos, junto a la propuesta de corrección de los mismos, en la *constitutio formæ*. En posteriores proyectos de características similares a éste, esta tipología se utilizaría en la *collatio* como referencia para detectar los problemas similares que presentase el nuevo objeto de estudio.

[787] De esta manera se resolvió el problema del ángel en el ejemplo expuesto en la fig. 47-48 de esta tesis doctoral.

Asimismo deberemos tener presente las posibles variantes que de un mismo elemento pueden aparecer. En el caso de tener que elegir entre una de las posibles variantes, el editor preverá la necesidad de presentar al espectador el resto de variantes, así como la argumentación por la que se ha decantado por su elección, y, si es posible, los motivos por los que se ha producido esa alteración concreta.

Estas posibles variantes dependerán del tipo de imágenes de las que se realice la edición y del modo en el que se reprodujeron y transmitieron, pero hay que recordar a este respecto la relevancia de la publicación digital de las imágenes en la posibilidad de presentarle al espectador las distintas variantes simultáneamente, ya que mediante el soporte tradicional en papel no es posible debido a las limitaciones de tamaño y de la lectura lineal –por oposición a la lectura *hipertextual* propia del medio digital-[788]. Este hecho, que forma parte estrictamente del apartado de la constitución del texto, es necesario tenerlo presente en esta fase porque nos obligará a precisar con mayor o menor medida si es suficiente con privilegiar a una de las variantes sobre las demás o, si por el contrario, será necesario el recurso a una «enmienda» en la fase de *emendatio* que resuelva en mayor medida las dificultades, como veremos más adelante. Por lo tanto, el objetivo esta fase consiste en el contraste de los materiales conservados, y en la localización de errores y alteraciones comunes o divergentes entre los ejemplares con el objetivo de extraer los criterios básicos con los que llevar a cabo la edición.

CONSTITUTIO FORMÆ

En esta fase se decide cuál de las opciones disponibles para resolver un problema es la que va a ser propuesta como válida en la presentación final de la misma, y si se ha de utilizar alguna enmienda, o corrección directa mediante el *software* de tratamiento de imágenes en la última fase del proceso. Si no podemos restablecer el original de manera satisfactoria a partir de una selección de las distintas variantes, y tenemos que recurrir a nuestro conocimiento del tipo de imágenes a editar y del estilo y la obra del autor, en esta fase tendremos que tener presente cómo realizar las enmiendas que tendrán lugar en la parte final del proceso, y especialmente cómo se argumentarán y mostrarán al usuario los motivos que han llevado al editor a recurrir a estas enmiendas.

[788] Véase nota 781 en esta misma parte.

Este apartado es especialmente importante por dos motivos: el primero de ellos se basa en que, al estar esta disciplina en vías de desarrollo y no disponer de una tradición lo suficientemente amplia, no podemos recurrir a convenciones perfectamente establecidas en el caso de la crítica textual para decidir cómo publicar nuestras ediciones y cuáles pueden ser las verdaderas necesidades de los lectores o espectadores de nuestra edición. De este modo se tendrá que determinar las necesidades reales de cada proyecto editorial en función de las características de la obra original y de su público objetivo.

El segundo motivo se deriva del primero, ya que las posibilidades del medio digital para la publicación de imágenes –la utilización de *thumbnails* o miniaturas, herramientas de zoom, rotación y el recurso a los hipervínculos-, sumados a las limitaciones del soporte papel para presentar simultáneamente al espectador las intervenciones realizadas sobre las mismas, abren la vía a la investigación de cómo los interfaces digitales de visionado de imágenes pueden colaborar en una mejor presentación de las obras. Por lo tanto, esta fase combina de manera simultánea la determinación de una propuesta de original a partir de la información de la que dispongamos de cada imagen –y la anticipación de las enmiendas a introducir en la cuarta y última fase del proceso- y las opciones de publicación idóneas para ese proyecto en concreto.

En los ejemplos que hemos comentado de los trabajos del grupo de investigación *Elástica Variable*, para la edición de los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de García Hidalgo se recurrió a la impresión en papel y a una explicación pormenorizada de los criterios editoriales en el volumen de estudios complementario al volumen principal. En los otros dos proyectos de digitalización y edición crítica citados –los tratados de Antonio de Torreblanca- se ha previsto, además de la impresión en papel de la edición crítica, un interfaz en el que se contemplen el resto de variantes: los modelos de facsímil «corregido» y «editado» así como todo el material adicional disponible y el recurso a los hipervínculos –especialmente útiles en el caso particular de los dos tratados de Torreblanca, ya que todo apunta a que constituyan dos estadios diferentes y progresivos de la realización de un único tratado que presuntamente no llegó a imprimirse, por lo que la relación entre los mismos se presenta como imprescindible-. Uno de los objetivos de la edición crítica digital de imágenes en cuanto disciplina es precisamente el de integrar la edición crítica con su publicación en el medio digital de modo que puedan aprovecharse todas sus características de accesibilidad, exploración, manipulación y visualización de imágenes.

Finalmente, la fase conocida como *emendatio* o "enmienda de errores" constituye el mayor contraste entre la crítica de textos y la edición crítica de imágenes, especialmente por la diferente utilización de herramientas con las que llevar a cabo dichas correcciones. Es por ello por lo que esta etapa es la más eminentemente experimental, y precisa de mayor atención a cada caso particular como se pondrá de manifiesto cuando iniciemos la edición crítica de las portadas de la revista literaria *Novelas y Cuentos*.

En la crítica textual, las enmiendas se basan en los conocimientos del filólogo de la forma en la que los textos se han transmitido, la tipología de los errores, y el estilo del autor. Estas enmiendas se señalan en el propio aparato crítico, y se miden por su capacidad "de convencer a los demás filólogos"[789]. En última instancia una enmienda consiste en la introducción de un signo de puntuación, una palabra, o una frase, con la que el editor intenta resolver un problema de significación concreto en el contexto de un fragmento de la obra, por lo que en términos prácticos –es decir, una vez establecido qué es lo que hay que añadir- su inserción en la obra es una operación sencilla mediante un programa de procesamiento de textos. Por supuesto, estas hipótesis –que en la crítica textual reciben el nombre de "conjeturas"- deben estar perfectamente argumentadas, y debe poder demostrarse que efectivamente había un error en los testimonios conservados.

En la edición de imágenes, en cambio, la enmienda no consiste sólo en devolver parte de la significación perdida dentro de la significación general, sino que el editor debe también integrar de manera verosímil el elemento faltante en el conjunto desde un punto de vista compositivo y plástico, para lo que necesitará conocimientos de manipulación y tratamiento digital de imágenes, nociones de dibujo y/o de pintura o grabado, que se deberán sumar a sus conocimientos sobre la transmisión de las imágenes, la obra del autor, etc. imprescindibles para tomar las decisiones convenientes. Estas integraciones, además, deberán ser coherentes con el estilo del autor y el tipo de herramienta gráfica que se utilizó en su momento.

[789] BERNABÉ, Alberto. *Op. Cit.* Pág. 83. Nos resulta relevante la asunción de responsabilidad de los críticos textuales, en testimonios como el siguiente: «si el sentido lo requiere, estoy dispuesto a escribir "*Constantinopolitanus*" donde los manuscritos presentan la interjección "*o*"» en HAUPT, G *De Lachmanno critico*. Neue Jahrb 27, 1911. Pág. 529 y ss. Cit. En BERNABÉ, Alberto. *Op. Cit.* Págs. 90 y 91.

Una dificultad añadida a las ya expuestas es que, a diferencia de la crítica textual en el que la actualización ortográfica y gramatical[790] se suma a un cambio de soporte en el que las huellas del paso del tiempo no se *transcriben* –es decir, no se conservan en el nuevo soporte textual, como por ejemplo el de un documento informático de texto- en la edición digital de imágenes, como norma general, se partirá de una digitalización de las imágenes originales por lo que las representaciones digitales contendrán todos los "ruidos" que el estado del soporte supone para la comunicación de la idea del autor, además de los propios producidos por el proceso de digitalización. Además, muchas de las correcciones de los errores más comunes también precisarán de la utilización de *software* de edición digital, por lo que se podría decir que los procedimientos técnicos –en un sentido estricto- de la edición crítica de imágenes son de otra naturaleza respecto a los de la crítica textual. En cualquier caso, la ausencia de antecedentes en este terreno nos obliga en este estudio a simultanear tanto el establecimiento de criterios teóricos y parámetros de intervención gráfica como la utilización de las herramientas de edición digital con la que llevar a cabo los fines prácticos propuestos, como tendremos ocasión de comprobar en el apartado de *emendatio*, necesariamente el más extenso de nuestra edición crítica de las portadas de *Novelas y Cuentos*.

[790] IGLESIAS FEIJOO, Luis "Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos" en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de hispanistas del siglo de Oro.* Ed. Támesis. Londres, 1990. Pág. 239 y ss.

3.2.- La edición crítica en la producción de la imagen.

En este apartado vamos a plantear una de las hipótesis de esta tesis doctoral, para lo cual queremos recoger las conclusiones principales de nuestro desarrollo hasta el momento. De esta manera nos situaremos en disposición de iniciar la edición crítica de cincuenta portadas de *Novelas y Cuentos* realizadas por Manolo Prieto entre 1950 y 1959.

En la primera parte de esta tesis doctoral hemos descrito las circunstancias que provocan que la pintura, como el conjunto de las Bellas Artes, adquiera su autonomía creativa y comercial respecto al resto de artes aplicadas, y cómo en su caso particular, la práctica contemporánea de esta disciplina se define principalmente por sus valores estrictamente materiales, tanto desde el punto de vista de la producción –poniendo el énfasis en las herramientas y la experimentación plástica sobre el soporte por encima de un proyecto comunicativo-expresivo- como en la comercialización –reduciendo a los espacios expositivos convencionales, ejemplificados por las galerías de arte, su campo de exposición y venta-. Esta concepción formal de la pintura, recordemos, sitúa el énfasis de la producción en la creación de un *objeto* artístico, único, que se puede disfrutar y comercializar exclusivamente en su espacio de exhibición y venta.

El problema de esta manera de entender la práctica pictórica radica, desde nuestra perspectiva, en que estos modos de exhibición y venta pueden llegar a considerarse la única vía disponible para el pintor, y que esta sobredimensión de la objetualidad de la obra artística incide en la consideración de las reproducciones como soportes insuficientes para la percepción estética. Así, aún cuando las limitaciones espaciales y temporales de las galerías de arte –su horario de apertura y la temporalidad de las exposiciones, así como su situación física concreta- han dado lugar al auge de las reproducciones de las imágenes pictóricas en forma de catálogos –en los que los artistas pretenden suplir estas limitaciones en un soporte portátil, multiplicable y fácilmente divulgable en comparación con la obra original expuesta en un entorno concreto- las reproducciones no se consideran la multiplicación de la obra en un soporte múltiple y accesible, sino un registro residual de la experiencia que sólo puede recibirse ante la imagen original.

Como hemos visto, la imagen múltiple siempre se ha utilizado –a pesar de sus limitaciones formales respecto a la pintura al óleo- gracias a sus mayores posibilidades

en la divulgación de las imágenes. También se ha comentado en la segunda parte de esta tesis doctoral que hasta la aparición de la fotografía ha resultado evidente el proceso de traducción que debían realizar los reproductores con el objetivo de trasladar la imagen de un medio a otro. En contraste con este hecho, la aparente verosimilitud de las capturas digitales, y la concepción estrictamente material/objetual de la pintura hace que, en líneas generales, no se lleve a cabo ninguna intervención sobre las imágenes pictóricas una vez digitalizadas, ya que se entiende la subordinación de las reproducciones al visionado de la obra original, y se obvia la capacidad de la tecnología digital para intervenir sobre las imágenes capturadas. Este hecho da lugar a una paradoja, ya que, contando actualmente con los medios de reproducción y tratamiento de imágenes más avanzados y fidedignos respecto a los originales, parece diluirse la necesidad de intervenir sobre las imágenes para mejorar la traducción al nuevo medio.

Por otra parte, la imagen múltiple que sirvió en el pasado como vía para la autonomía comercial del artista respecto a la obra de encargo se desestima hoy en día, en líneas generales, frente a las limitaciones espaciales, temporales, y los criterios de los nuevos intermediarios del arte presentes en el actual sistema comercial del arte moderno basado exclusivamente en la promoción del pintor en las galerías.

Es en este punto en el que la edición crítica de imágenes puede servirnos para ejemplificar el tipo de problemas a resolver en la traducción digital de las imágenes pictóricas, y la manera de optimizar su presentación y divulgación en digitales. Como hasta el momento esta disciplina se ha especializado en el tratamiento de imágenes presentes en documentos artísticos bibliográficos y/o impresos, se han estudiado exclusivamente tipologías de imágenes monocromáticas, realizadas con las tramas propias del grabado calcográfico y de los dibujos a plumilla, y se han analizado los recursos digitales necesarios para restituir la apariencia y sentido original de imágenes en las que la información cromática no era de la misma importancia que en una imagen pictórica. Vamos a describir a continuación las principales características editoriales de estos proyectos, de manera que podamos contextualizar dónde se localizan las aportaciones específicas de esta tesis doctoral.

En los tres documentos editados, los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo, y *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* y *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría* de Antonio de Torreblanca, su importancia desde el

punto de vista bibliográfico –se trata de originales manuscritos o de impresiones calcográficas del siglo XVII- y su contenido eminentemente informativo al tratarse de cartillas y tratados artísticos, determinan un tipo de edición orientado a restituir su significado didáctico original, y la información que hoy consideraríamos específicamente artística –a partir de la definición que hemos realizado en la primera de esta tesis doctoral- está subordinada desde el punto de vista del editor, a la intención original de los autores de las obras.

En el caso del tratado de los dos libros manuscritos de Antonio de Torreblanca, la información gráfica, de manera general, la han formado imágenes lineales, o bien geométricas, o bien proyecciones en perspectiva. Una vez digitalizados los originales, la tarea del editor crítico consistió en decidir qué información registrada en el archivo digital formaba parte de la información original, y qué información se derivaba del estado de conservación del soporte, manchas de humedad, etc. o incluso fue introducida por el propio proceso de digitalización de los originales. Si, como hemos comentado en la segunda parte de esta tesis doctoral, la información visual se registra en la forma de un mapa de bits –una "rejilla" donde cada uno de los píxeles almacena un valor cromático y de luminosidad concreto- la tarea del editor de imágenes de esta tipología consiste en decidir qué píxeles forman parte de la información original, y cuáles forman parte o se derivan del estado de conservación del soporte. Una vez tomada esta decisión, deberá restituir la unidad de los píxeles implicados en la descripción de las figuras geométricas eliminando aquellos que representen información superflua. Por lo tanto, la manera más elemental de intervenir digitalmente sobre las imágenes consistiría en decidir qué conservar o qué eliminar.

La naturaleza geométrica de gran parte de los dibujos contenidos en estos tratados sugiere otra posibilidad para su edición: el rediseño de estas imágenes mediante programas informáticos de dibujo vectorial. Este rediseño vectorial consiste en que, en lugar de seleccionar los píxeles a conservar y los píxeles a eliminar, el editor reproduzca, desde cero, la imagen que pretende editar mediante un programa de dibujo infográfico. Es decir, que, sin recurrir a la limpieza de la imagen una vez digitalizada, sino al referente original, vuelva a realizar el dibujo con las herramientas digitales propias del diseño vectorial, introduciendo los datos de los vértices y funciones geométricas necesarios para diseñar la imagen informáticamente. Este proceso de rediseño vectorial, se correspondería con la actualización de la grafía y de la puntuación en el caso de la crítica de textos, ya que, al trasladar la información del soporte original

al digital, lo que se está realizando es reintroducir la información en un nuevo medio y dejar a un lado las particularidades del soporte original.

En el primer proyecto editorial, los *Principios* de García Hidalgo, y a pesar de ser anterior en el tiempo dentro de la trayectoria del grupo, la casuística es más compleja al tratarse de estampas grabadas. En este caso, la línea no sólo describe elementos geométricos o proyecciones perspectivas, sino que realiza la valoración tridimensional de las representaciones mediante tramas. En este caso, el editor no debe trasladar de soporte exclusivamente la información icónica, es decir, los elementos representados en la imagen –las imágenes geométricas de los tratados de Torreblanca, por ejemplo- sino que debe realizar también la traducción de la información plástica concreta introducida por el autor utilizando el repertorio de recursos gráficos propios del medio original.

Ante la tarea del editor de restituir la información plástica original, no sólo la información gráfica, se plantean una serie de cuestiones metodológicas en las que la intervención intrínsecamente crítica del editor se pone aún más de manifiesto. Por una parte, el editor debe ser capaz de reconstruir, a partir de las imágenes conservadas, la que es a su juicio la hipotética información plástica original, es decir, el aspecto que pudieron haber tenido las estampas en el momento de su estampación, dejando a un lado los errores de reproducción. En resumen: el editor debe formular una hipótesis, razonada, de lo que él considera la voluntad gráfica original del autor a partir de la recopilación y cotejo –*recensio* y *collatio* en la terminología de la crítica textual- de los testimonios conservados.

Una vez establecido un criterio general en relación a la hipotética información plástica de la obra u obras a editar, el editor debe utilizar las herramientas digitales de tratamiento de imágenes para llevar a cabo dicha restitución, por lo que entra en juego una segunda consideración: cómo utilizar las herramientas digitales para, a partir de los testimonios capturados digitalmente, recomponer esta supuesta voluntad gráfica en la fase denominada *constitutio formae*. En el caso de las estampas de García Hidalgo, de manera general, y como comenta Inocencio Galindo en el texto citado[791], la tarea del editor consistió en la recuperación de las posibles tramas originales, decantando los elementos propios del estado de conservación del soporte, y devolviendo la homogeneidad al trazado de las líneas que conforman las tramas.

[791] GALINDO, Inocencio. *Op. Cit.* Pág. 20 y ss.

Para alcanzar esta fase es necesario, por consiguiente, conocer tanto el método reproductivo original –en este caso el grabado calcográfico- y ser capaz de hipotetizar, a partir de la información recopilada, cuál fue la intención original de la obra, como, una vez determinados los principios generales de intervención, utilizar convenientemente las herramientas de *software* que permitan la restitución de las particularidades gráficas y plásticas de las obras editadas en su nuevo soporte digital. En el caso de tener el editor que realizar una corrección no basada en la información recopilada, sino en su propio juicio crítico, llevaría a cabo una enmienda (*emendatio*).

A partir de las conclusiones obtenidas de estos proyectos, se ha podido determinar una metodología básica con la que intervenir sobre este tipo de originales bibliográficos con información visual monocromática. Con el objetivo de sentar las bases de esta disciplina en todos los ámbitos de la imagen, se ha determinado ampliar la tipología de imágenes susceptibles de ser editadas a las imágenes policromas impresas, con lo que, además de continuar con el trabajo de restitución de documentos artísticos e históricos cuyos originales presenten información cromática, podemos aproximar progresivamente las posibilidades que introduce esta disciplina al terreno de la práctica contemporánea de la pintura, ya que entendemos que las herramientas y criterios de la edición crítica se pueden asimilar a los objetivos de la integración de la pintura en el medio digital desde dos perspectivas:

La primera de ellas consistiría en la restitución de los valores formales de los cuadros una vez digitalizados con el objetivo de optimizar la publicación digital de las imágenes pictóricas realizadas con las herramientas y soportes convencionales. La segunda, en comprobar si los recursos propios y las metodologías de la edición crítica pueden ejemplificar las posibilidades de la tecnología digital en la producción autónoma de imágenes artísticas que se puedan adscribir tanto a aquellas funciones que potencian la valoración estética, como aquellas que se centran en su contenido y discurso.

En el primero de los casos, entendemos que la metodología que nos permitiría realizar una edición de lo que hemos convenido en llamar facsímil «corregido» puede permitir a los pintores en la actualidad mejorar la traducción crítica digital de sus imágenes pictóricas con el objetivo de complementar al sistema de galerías propio en la exposición y venta de la producción artística contemporánea. De esta manera se puede aumentar la autonomía comercial de los artistas, en la misma medida en la que la traducción de sus imágenes al medio múltiple lo ha permitido en el pasado, e integrar

así la comercialización de la imagen pictórica en los medios digitales en las mismas condiciones que el resto de actividades comerciales en la actualidad. Para ello, los procedimientos establecidos por el grupo de investigación para la reproducción de imágenes, y los consiguientes procesos de corrección de la temperatura o dominancia cromática del original, reducción del ruido introducido por el medio reproductivo y por los errores de cuantificación, etc. que hemos descrito en la segunda parte deben incorporarse a las reproducciones de imágenes pictóricas físicas que quieran introducirse en un contexto profesional de exposición y venta digital.

Por otra parte, la utilización de las herramientas digitales en la reconstrucción y actualización de los valores plásticos y de contenido de las imágenes policromas impresas nos plantea también el análisis de la viabilidad de estas herramientas y procedimientos en la producción, no sólo en la reproducción, de imágenes artísticas digitales.

Es en este punto en el que se nos plantea una de las hipótesis que dan lugar a esta tesis doctoral y que también intentaremos dilucidar en la cuarta y última parte de este trabajo: si el análisis de la metodología necesaria para restituir mediante la reproducción digital la apariencia gráfica de los originales puede, además de mejorar las tareas reproductivas-editoriales, establecer las pautas básicas con las que utilizar los recursos propios del medio digital como herramientas propias para la producción de imágenes artísticas digitales. O con otras palabras: si el estudio de la reconstrucción de los recursos gráficos propios del medio reproductivo original puede dar lugar al establecimiento de metodologías que permitan la utilización de esos mismos recursos con fines artísticos sin necesitar de una imagen previa que reconstruir. De la misma manera que en las distintas técnicas del grabado de reproducción, o en la búsqueda de la especificidad artística de la fotografía que hemos descrito en la segunda parte de esta tesis doctoral, la tecnología digital puede acudir a la emulación de las técnicas pictóricas tradicionales como estadio previo a la determinación de lo que constituye su propia aportación como herramienta artística.

Para ello debemos estar en situación de determinar qué información de la registrada digitalmente en el proceso de reproducción constituye información *significativa* -y por lo tanto sustancial- y cuál constituye información no significativa, y encontrar los procedimientos para restituir, y posteriormente producir, los recursos plásticos propios de las imágenes pictóricas: la línea, el color, la trama, y comparar los

modos en los que la tecnología digital representa estos elementos en relación a los métodos convencionales de la pintura.

Con esta doble perspectiva: la de ampliar los protocolos de la edición crítica en una nueva tipología de imágenes y la de ejemplificar las posibilidades de la producción artística digital derivada de las metodologías de la edición crítica se propone la edición de las portadas de *Novelas y Cuentos* realizadas por Manolo Prieto en el periodo comprendido entre 1950 y 1959.

Estas portadas son particularmente ejemplares para nuestros objetivos porque cumplen todos los requisitos necesarios para una investigación de estas características. Por una parte, la ilustración de una portada exige tanto la capacidad de síntesis comunicativa propia del diseño gráfico como la expresión personal y subjetiva propia de la pintura, por lo que pone en contacto las dos disciplinas que hemos analizado en la primera parte de esta tesis doctoral. Además, el trabajo de este artista y diseñador ejemplifica eficazmente la adaptación realizada por él de unas imágenes creadas inicialmente en medio pictórico con la intención de ser transportadas al medio reproductivo, el proceso de traducción implícito en esta adaptación, y las soluciones de este autor a la hora de de adecuar el primero a las limitaciones técnicas del segundo.

Por otra parte, las características formales de las portadas: imágenes geométricas relativamente sencillas realizadas con colores planos, tramas monocromáticas pero con graduación de intensidad y líneas regulares, constituyen una razonable evolución en el incremento de las tipologías de imágenes a intervenir por la edición crítica, y el hecho de que se realizaran numerosas portadas, y de que se conserven en buen número y con distintos estados de conservación, posibilita el análisis crítico a todos los niveles relacionados con la producción original y su reproducción y edición crítica digitales.

Por último, no podemos dejar de comentar que otro objetivo de la edición crítica de estas portadas lo constituye la posibilidad de restituir un conjunto de imágenes con una calidad gráfica de indiscutible interés artístico.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

CUARTA PARTE

Edición crítica de cincuenta portadas para la revista literaria *Novelas y Cuentos* realizadas por Manolo Prieto entre 1950 y 1959

UNIVERSITAS Miguel Hernández

CUARTA PARTE
Edición crítica de cincuenta portadas para la revista literaria *Novelas y Cuentos* realizadas por Manolo Prieto entre 1950 y 1959.

En esta parte se van a exponer los criterios, herramientas y procedimientos con los que hemos llevado a cabo la edición crítica digital de una selección de cincuenta portadas de la revista literaria *Novelas y Cuentos* en el periodo reseñado (1950-1959).

En un primer momento expondremos brevemente las particularidades de la citada revista literaria en el contexto de las publicaciones de su tiempo, para a continuación introducir, también de manera general, la figura del diseñador gaditano Manolo Prieto.

Seguidamente se expondrán las fases de la edición crítica que han intervenido en este proyecto. La primera de estas fases, la *recensio*, se subdivide en la *fontes criticæ* y en la *collatio*. La primera de ellas comprende el análisis de la documentación original que pudimos analizar en el estudio de Manolo Prieto en Madrid en mayo de 2009, consistente en una buena muestra de los bocetos, pruebas de impresión y originales de reproducción que intervinieron en la realización de las portadas. En la *collatio* se estudiará el estado de conservación y los errores de la impresión original de los ejemplares impresos conservados, de algunos de los cuales hemos tenido la oportunidad de cotejar más de una impresión de la misma portada. Ambos análisis han permitido establecer el hipotético estado original de las portadas libres de estos errores.

En la segunda fase, *constitutio formae*, se expondrán los procedimientos y herramientas generales que han intervenido en la edición crítica –en las fases *examinatio* y *selectio*- junto a las decisiones pormenorizadas que hemos tomado en cada una de las cincuenta portadas editadas –*emendatio*-. Las particularidades de un proyecto de edición crítica de estas características hacen necesario modificar el orden convencional en el que se exponen los resultados del trabajo de campo. Así, en lugar de iniciar la exposición de este apartado con una descripción de las pruebas realizadas en cada portada en particular, para continuar con las conclusiones generales obtenidas a partir de dichas pruebas, hemos decidido describir en primer lugar toda las decisiones adoptadas una vez llevado a cabo este análisis preliminar –lo que hemos llamado *procedimientos generales* y *procedimientos alternativos*-, y luego enumerar todas las excepciones y casos particulares en la *emendatio*. De esta forma, el orden de exposición de nuestro trabajo en esta fase se presenta de lo general a lo particular.

4.1.- Las portadas de "*Novelas y Cuentos*" de Manolo Prieto

4.1.1.- *La revista literaria Novelas y Cuentos*.

La revista literaria *Novelas y Cuentos* forma parte de de las numerosas publicaciones semanales que se editaban en España durante la primera mitad del siglo XX, como *La novela corta*, *El cuento semanal*, *La novela semanal***,** entre otras [792]. Esta revista literaria se publicó desde 1929 hasta 1966, publicando en total 1.999 números[793].

Esta publicación nunca ha sido estudiada independientemente al resto de colecciones, a pesar de que "retrata a la perfección el universo de lectura de la clase media española"[794]. Su condición de folletín popular se manifiesta en su publicación en papel de pulpa de baja calidad, lo que posibilitaba su venta a un precio reducido. La contrapartida a esta edición barata, como veremos más adelante en nuestro análisis, es el recurso a la doble o incluso triple columna de texto para reducir el número de páginas, lo que resulta en una menor comodidad para la lectura si comparamos este formato editorial con el característico de los libros impresos a una única columna[795].

A diferencia de otras publicaciones de la época, la mayor parte de lo publicado en *Novelas y Cuentos* era literatura universal, con autores extranjeros y españoles reconocidos[796]. En relación a la calidad de sus títulos, "mantuvo un nivel literario alto o medio"[797] según Sánchez Álvarez Insúa, lo que, en palabras de Fernando Martínez de la Hidalga "hizo por la literatura popular de aventuras –y por la de otros géneros- lo mismo que hicieron los monasterios medievales con respecto a la cultura clásica"[798].

La colección *Novelas y Cuentos*, en sus treinta y siete años de existencia cambió de editorial varias veces[799] y su formato original fue a su vez modificado, haciéndose progresivamente más pequeño en un proceso que llevó a ésta y a la mayoría de las

[792] La referencia más conocida para el estudio de las revistas literarias es SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. *Bibliografíav e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Ed. Libris. Madrid, 1996.
[793] SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. "Colecciones literarias" en MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. *Historia de la edición en España* (1836-1936). Ed. Marcial Pons. Madrid, 2001. Pág. 388.
[794] *Ibíd.* Pág. 388.
[795] Tendremos oportunidad de analizar ésta y otras decisiones editoriales en el apartado 4.3.1 de esta tesis doctoral.
[796] TRAPIELLO, Andrés. *Imprenta moderna: tipografía y literatura en España, 1874-2005*. Ed. Camp-gràfic. Valencia, 2006. Pág. 290.
[797] SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. *Op. Cit.* (2001). Pág. 388.
[798] MARTÍNEZ HIDALGA, Fernando. *La novela popular en España.* Ed. Robel. Madrid, 2001. Pág. 114.
[799] Los ejemplares a los que hemos tenido acceso se corresponden a las editoriales Dédalo y Diana.

publicaciones semanales a abandonar el "formato periodístico" –o de gran folio- hasta convertirse en lo que hoy conocemos como "libro de bolsillo"[800].

Manolo Prieto se encargó de realizar las portadas de *Novelas y Cuentos* durante diecisiete años, en el periodo comprendido entre 1942 a 1959, en lo que se correspondería a la segunda y tercera etapas de esta publicación[801]. Según Daniel Hermoso, cuando Manolo Prieto empezó a ilustrar las portadas, heredó la tarea de retratar al autor de la novela en su cubierta, lo que fue siendo progresivamente sustituido por dibujos originales suyos[802]. En la tercera etapa de esta publicación se adoptó el formato de "cuarto de folio", que se correspondería con la mitad del tamaño anterior[803], y es este periodo de las *Novelas y Cuentos* el que vamos a editar críticamente en esta tesis doctoral.

4.1.2.- *Breve biografía de Manolo Prieto*

Este breve apunte sobre la vida de Manolo Prieto es una síntesis que hemos realizado a partir de su propia autobiografía (escrita en 1978 a los sesenta y seis años de edad, esto es, doce años antes de su fallecimiento) a la que hemos añadido algunos datos adicionales obtenidos del portal de la fundación que lleva su nombre[804].

Manolo Prieto Benítez nació en El Puerto de Santa María (Cádiz) el 16 de junio de 1912. A los dieciséis años empezó a hacer caricaturas en el periódico local, e ingresó en la escuela de Bellas Artes de Puerto de Santa María. Realizó dos exposiciones cuyos beneficios le permitieron desplazarse a Madrid en 1930, con dieciocho años de edad, e ingresar en la escuela de San Fernando. Al no recibir una beca que esperaba de la Diputación de Cádiz, tuvo que abandonar la escuela y dedicarse a la escenografía y a la ilustración.

---

[800] SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. "Diversas formas para nuevos públicos" en MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. *Op. Cit.* Pág. 254.

[801] TRAPIELLO, Andrés. *Op. Cit.* Pág. 279.

[802] Según la contextualización realizada en el portal web de la fundación Manolo Prieto, en la siguiente dirección: http://www.fundacionmanoloprieto.org. Último acceso: 1 de abril de 2013.

[803] Del que también tuvimos oportunidad de ver ejemplos en el taller de Manolo Prieto en Madrid, alguno de los cuales aparece en esta tesis en el apartado 4.2.1.

[804] La autobiografía completa y más detalles sobre la obra del artista puede visitarse en el portal web de la fundación Manolo Prieto citado en la nota anterior. No tenemos constancia de ninguna biografía publicada en formato papel de Manolo Prieto.

En 1932 empieza a trabajar en la agencia de publicidad *Publicitas*, y su familia se desplaza a Madrid. Empieza a diseñar carteles, y en 1935 obtiene sus primeros reconocimientos y premios. Al iniciar la Guerra Civil Española, trabajó en el "Altavoz del Frente" como dibujante de propaganda, y cuando el Gobierno de la República se desplazó a Valencia, Manolo Prieto viajó con él. Solicitó el traslado a Madrid para reunirse con su familia durante la defensa de la ciudad, e ingresó en el Comisariado del 5º Cuerpo del Ejército como dibujante. Más adelante fue trasladado a la 46ª División, donde ejerció de director artístico y dibujante de un periódico para las tropas.

Fig. 59.- Manolo Prieto. *Las lavanderas*. Óleo sobre lienzo (1939). Conservado en el estudio del artista.

En el periodo final de la guerra ingresó en la Delegación de Propaganda y Prensa del Ministerio de Turismo, en el bando republicano, y ejerció también de dibujante del periódico "El Sol". Como el propio Manolo Prieto nos cuenta sobre su situación en la guerra "en ella no hice más que dibujar y procurar protegerme y proteger a los míos". Cuando acabó la guerra quedó "como nos dejó Franco a todos los madrileños, porque el

dinero de la República quedó sin valor. Guardando colas para recoger una lata de sardinas"[805].

El 31 de mayo de 1941 contrae matrimonio con Emilia Rodríguez Navamuel en la Iglesia de San Martín de Madrid.

Ya iniciada la Segunda Guerra Mundial –en 1942- empezó a trabajar de manera esporádica en la Cámara de Comercio Alemana, hasta que reclamaron sus servicios la sección de prensa de la casa Americana de Madrid, donde realizó ilustraciones para artículos con el seudónimo de *Tete*.

Fig 60.- Cartel con el que Manolo Prieto obtuvo el primer premio en concurso de la corrida de beneficencia de Madrid (1952)

Anteriormente, en 1940 había empezado a ilustrar la portada de la Revista literaria *Novelas y Cuentos*, tarea que desarrollará hasta 1959, y faceta en la que nos hemos centrado en esta tesis doctoral. En 1947 empieza a trabajar para la agencia de publicidad *Azor*, donde ejerció de director artístico y jefe de estudio hasta 1964. En 1954 diseña la que será su creación más distintiva: la valla publicitaria con el "toro de las carreteras", para la firma *Osborne*. La primera valla, hoy símbolo nacional protegido, fue colocada en Despeñaperros (Jaén) en 1956. En 1957 acaba su colaboración con la citada revista literaria, si bien podemos encontrar algunos ejemplares realizados (o publicados) con posterioridad a esta fecha, como la portada de *El misterio de la isla Railler* número 1.481 de la colección, que incluimos en nuestra edición crítica tal y como podremos comprobar posteriormente.

También en este año, 1957, Manolo Prieto es llamado por el director del Museo de Medallas de la Casa de la Moneda, atraído por el trabajo del artista en las *Novelas y*

[805] Testimonios obtenidos de la autobiografía de Manolo Prieto publicada en el portal web de la fundación que lleva su nombre. www.fundacionmanoloprieto.org. Último acceso: 1 de abril de 2013.

Cuentos, para que proyectara y realizara las medallas de una serie de personajes de la Literatura Clásica compuesta de ocho piezas.

El cambio que estaba teniendo lugar en aquellos momentos en el terreno de la publicidad y del diseño gráfico, en el que la fotografía empezaba a sustituir a la ilustración artística, supuso un punto de inflexión en la trayectoria profesional de Manolo Prieto, que en el terreno de las medallas encontró una nueva vía en la que expresar su capacidad de síntesis comunicativa.

En 1964 Manolo Prieto termina su relación laboral con la empresa publicitaria Azor, y desde entonces compagina la elaboración de medallas con el diseño de carteles, con los que siguió obteniendo premios y distinciones.

Manolo Prieto comienza en 1972 su colaboración como medallista para la empresa *Acuñaciones Españolas S.A.* de Barcelona, para la que realizará, a lo largo de ocho años de colaboración, la colección *Tauromaquia* compuesta de 16 piezas y 15 plaquetas que representan las 15 regiones españolas del momento.

Fig. 61.- Fases de elaboración de una medalla: boceto previo modelado y resultado final. Obtenido de la fundación Manolo Prieto.

En 1980 empieza su colaboración con la empresa *Numismática Ibérica*, de Madrid, a la que estará vinculado hasta su fallecimiento. De entre las colecciones realizadas para esta empresa, destaca la del *V Centenario del Descubrimiento de América*, compuesta por 28 piezas.

En 1986 es nombrado académico de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cecilia, en El Puerto de Santa María.

El 5 de mayo de 1991 Manolo Prieto fallece a los 78 años de edad.

4.2.- *RECENSIO*

4.2.1.- *Fontes criticae*

4.2.1.1.- CARACTERÍSTICAS EDITORIALES DE *NOVELAS Y CUENTOS*

Las *Novelas y Cuentos* del periodo que analizamos presentan unas características editoriales comunes, con algunas ligeras modificaciones entre ejemplares que pasamos a comentar en este apartado.

En primer lugar describimos el aspecto general de las portadas: su medida se corresponde con el "cuarto de folio" estándar de imprenta, es decir, 22x16 cm. y su orientación es vertical.

Se imprimieron a medio folio y se encuentran plegadas por la mitad, sujetando todos los pliegos mediante una única grapa.

Su número de páginas es variable dependiendo como es lógico de la longitud de la obra, y su precio se deriva, al menos aparentemente, del número de páginas. Por ejemplo, en dos ejemplares consecutivos que conservamos, *Tom Sawyer a través del mundo* y *Monina* (números 1.073 y 1.074, correspondientes al dos y al nueve de diciembre de 1951) tienen un precio de dos y tres pesetas respectivamente, teniendo 48 páginas el primero y 68 el segundo.

Las portadas se corresponden con el siguiente esquema: en la parte superior se encuentra el nombre del autor, en *versalitas* –esto es, escribiendo también en mayúsculas las letras que normalmente se escribirían en minúsculas-. En algunas ocasiones, si el autor ostenta algún reconocimiento cuya publicidad puede colaborar a hacer atractiva la novela, se incluye debajo, con un cuerpo de letra más reducido.

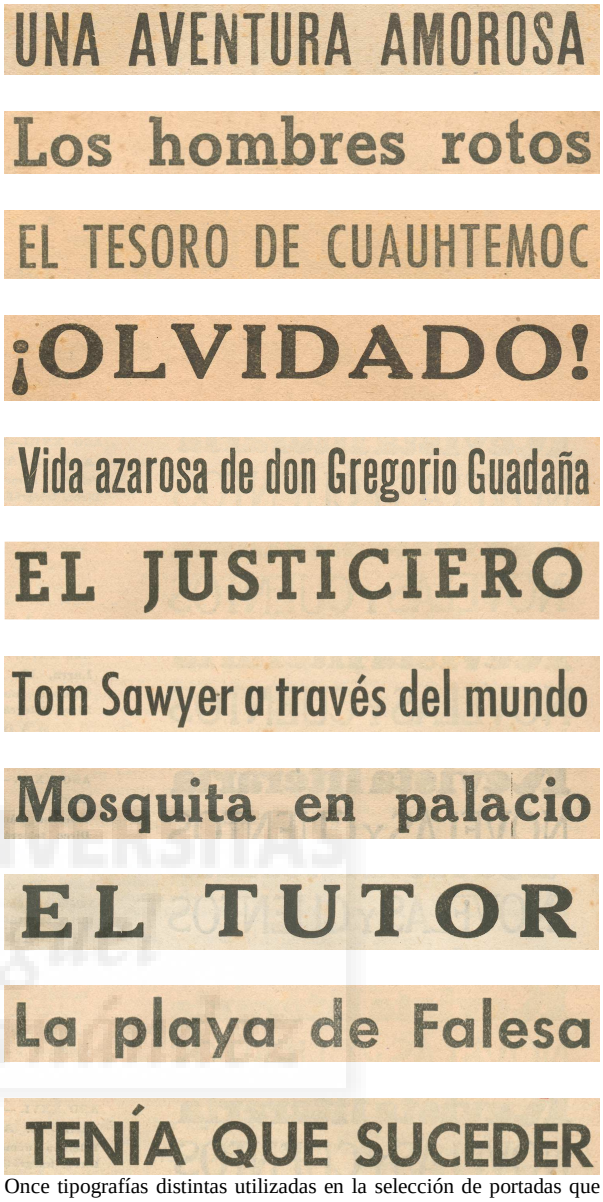
Tenemos el ejemplo de la portada 1.093 de Jacinto Benavente, en el que puede leerse la leyenda "Premio Nobel de Literatura"; la número 1.019, en la que a Pierre Benoit se le atribuye el Gran Premio de la Academia Francesa; o la número 1.170 en la que, también entre paréntesis, pero esta vez en mayúsculas, se cita la adscripción del autor a la Academia Francesa.

El formato de los títulos varía entre las distintas novelas, sin que se pueda deducir un criterio cronológico que determine estas variaciones. Con otras palabras: no se utiliza el mismo tipo de letra de manera continuada durante un espacio de tiempo hasta ser sustituido por uno nuevo. De hecho, los once tipos distintos de cuerpos de letra que, como mínimo, pueden distinguirse entre las cincuenta portadas seleccionadas para nuestro análisis se van alternando y repitiendo durante todo el periodo reseñado. A la derecha de estas palabras podemos encontrar una muestra de los once modelos tipográficos que hemos distinguido.

Los criterios objetivos que hemos localizado a propósito de los títulos se resumen en que todos se resuelven en un único renglón y que se presentan *justificados*, esto es, que ocupan todo el espacio horizontal de la caja de texto prevista para ellos, y coincidiendo con el espacio destinado al resumen de la novela que se encuentra situado inmediatamente a continuación. Para ello se recurre a interletrados –el espacio entre cada letra- más o menos evidenciables en función de la longitud del texto.

La única excepción al hecho que acabamos de comentar, de entre las portadas a las que hemos tenido acceso- lo constituyen los ejemplares *El trono del rey muerto* y *Una extraña dolencia* –ambas compartiendo el número 1.040- y *Solitaña* y *Amor y Pedagogía* –las dos a su vez en el número 1.319-. En ambos casos se trata de dos obras publicadas en el mismo ejemplar, y cada una de estas obras ocupa su propio renglón.

En el caso de *Solitaña* se aprecia el mayor interletrado que en *Amor…*, una práctica poco utilizada en el diseño gráfico actual –utilizar interletrados distintos en el mismo campo-. Aunque el segundo título está justificado con la caja de texto, la palabra "Solitaña" no ha podido recibir el mismo tratamiento, ya que perdería parte de su legibilidad, como pretendemos mostrar en la imagen reconstruida con el *Photoshop* que se encuentra inmediatamente debajo.



Once tipografías distintas utilizadas en la selección de portadas que hemos realizado para nuestro análisis.

Portada original de la portada número 1.1319

Portada editada digitalmente aplicando un interletrado suficiente como para permitir el formato justificado de la palabra "Solitaña".

Hemos decidido contrastar distintos caracteres tipográficos para comentar las diferencias más fácilmente identificables que presentan, para lo cual los hemos aislado y agrupado de las siguiente manera: en la primera fila tenemos tres letras «e» de los títulos impresos en mayúscula y a continuación cuatro letras «a» de sus correspondientes títulos en minúscula.

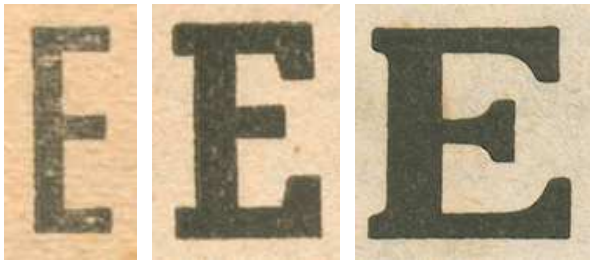
A primera vista podemos comprobar que la primera "e" mayúscula no presenta *remates*, que es como se conoce en tipografía a los pequeños adornos ubicados al final de las *astas*, o rasgos principales que definen cada letra. Esto la adscribe a la familia de las tipografías *sans serif* ("sin remates" o "sin sarifas") como la *Helvética* que reproducimos más abajo, si bien este ejemplo en concreto parece *condensada*, es decir, que su longitud es menor que la de una letra estándar.

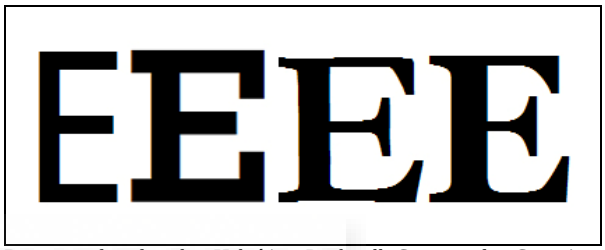
La siguiente «e» presenta remates sin transición, en "bloque", por oposición a la siguiente muestra en la que se produce una transición constante desde el asta al remate. En la primera familia se encuentran tipografías como la *Rockwell* (si bien esta familia presenta unos remates ortogonales entre sí, a diferencia de la que se utilizó en las portadas cuyo remate es más oblicuo) mientras que en el segundo grupo podríamos situar a la *Garamond*, la *Georgia*, o la *New Roman* aún muy utilizadas en la actualidad. Como referencia, estas líneas están escritas utilizando la versión más conocida de esta última familia: la *Times New Roman*.

En ambos casos, el brazo interior de las tipografías utilizadas en las portadas de *Novelas y Cuentos* resulta menos alargado y ligeramente más grueso que en las tipografías citadas, lo que nos imposibilita identificar con mayor corrección el tipo de letra equivalente en el catálogo tipográfico actual.

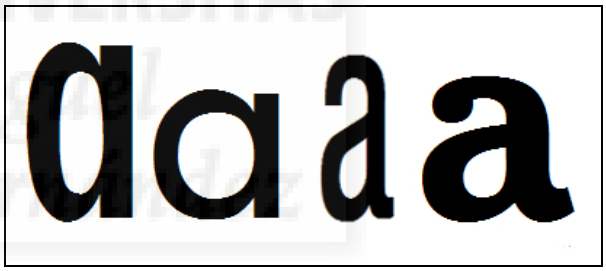
En el caso de las minúsculas las diferencias son más sutiles, y por lo tanto su identificación resulta más compleja, sin que podamos determinar con absoluta exactitud la tipografía disponible equivalente en la actualidad, sólo la familia a las que corresponden. Para empezar, los dos primeros modelos que incluimos no tienen el asta oblicua característica de la mayoría de tipos que se usan hoy en día, y presentan una forma de letra más parecida la «a» que realizamos cuando escribimos a mano. Por aproximación, la familia de fuentes a la que más se aproximan es a la *Futura* (en su versión condensada) y la *Futura thin*, que incluimos debajo de las muestras extraídas de las portadas.

El siguiente modelo parece asimilarse al carácter *Helvética* en su forma condensada y minúscula. El último de los tipos es similar a grandes rasgos con el carácter del modelo *Cheltenham*, con la que coincide casi exactamente a excepción del remate inferior de la





De izquierda a derecha: *Helvética*, *Rockwell*, *Garamond*, y *Georgia*.



De izquierda a derecha: *Futura condensed*, *Futura thin*, *Helvetica condensed* y *Cheltenham Bold*.

letra «a», en la que en las portadas se presenta más redondeado, y en la fuente actual su borde es más recto, posiblemente para poder enlazarse con menores dificultades con el resto de caracteres tipográficos.

El hecho de que haya tal variedad de caracteres tipográficos restringidos sólo a la longitud de la caja de texto nos permite especular con la posibilidad de que la elección de un tipo u otro de letra responda a cuestiones de tipo estético además de a la cuestión de tipo técnico que apuntamos, pues la misma tipografía la hemos encontrado en distintos tamaños y espaciados, y la elección de una u otra no parece deberse exclusivamente a la disponibilidad de la misma.
Tampoco hemos encontrado constancia de que Manolo Prieto conociera el tipo de letra que se iba utilizar en la portada previamente a realizar su diseño, pues en sus originales no parece tener este dato en cuenta.

Continuamos la descripción de las portadas con el subtítulo que aparece, en muy contadas ocasiones, debajo del título. En las portadas en las que hemos apreciado este hecho, el subtítulo se ha impreso en rojo utilizando la misma tipografía, en un tamaño más reducido, que el título de la misma.
A la derecha incluimos los subtítulos de las portadas *Abderramán III* (*Primer califa de Occidente*, portada número 1.341), de *Antonio y Cleopatra* (*Los célebres amantes*, número 1.342) y de *El dragón rojo*, número 1.191) que hemos incluido entre las cincuenta portadas a intervenir.

A continuación, y siguiendo el orden descendente, encontramos un resumen de la obra en cuestión, en la mayoría de las veces anticipado por las palabras “Novela” u “Obra completa”. Estas palabras se encuentran siempre impresas con la misma tipografía. A la derecha de estas palabras vemos el contraste entre las letras utilizadas en las portadas y el mismo texto utilizando la actual *Times New Roman*, a la que en un principio identificamos. A la derecha de

Ejemplos seleccionados de adecuación entre las tipografías, la imagen y el estilo de las novelas.

Subtítulo de la biografía *Abderramán III*, número 1.341.

Subtítulo de la novela *Antonio y Cleopatra*, número 1.342.

Subtítulo de la novela histórica El dragón rojo, número 1.191.

estas palabras mostramos una comparación entre esta tipografía y la más similar que hemos encontrado, la tipografía comercial *News 701 Bold*, en la que podemos apreciar mayor similitud en el remate de la «r» y el vértice aplanado de las «a».

En aquellas portadas en las que no aparecen estas leyendas es porque se trata de varias obras o relatos (*Solitaña* y *Amor y Pedagogía*, número 1.319 o *El triunfo del rey muerto* y *Una extraña dolencia*, nº 1.040, *La voluntad de Dios*, nº 1.051, o *El duelo*, nº 1.157) o no son novelas propiamente dichas (la biografía de Abderramán III, -número 1.341- o la novela histórica *El dragón rojo*, nº 1.191. En las portadas en las que no aparece esta leyenda, el resumen en sí mismo empieza con las palabras "Novela", como en los ejemplos *El triunfo en la huida* o *El misterio de la isla Railler*, portadas número 1.159 y 1.481 respectivamente.
Las palabras "Novela completa" se han impreso utilizando los tres colores principales de las portadas: el negro, el rojo y el verde, dependiendo de su utilización en el resto de elementos.

Los resúmenes se imprimieron en negro, con la misma tipografía, y justificando el texto a la misma altura que la caja de texto de los títulos. Las últimas líneas se presentan centradas, sin ampliar el interletrado necesario para igualarlas a las anteriores justificadas porque perderían legibilidad, de manera similar al ejemplo que hemos comentado más arriba a propósito del título de *Solitaña*.

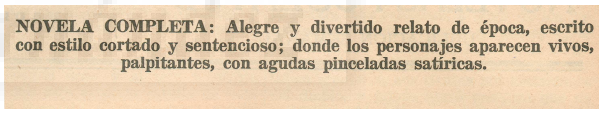
Los resúmenes están redactados, por lo general, de manera muy retórica, y ponen el énfasis en describir el estilo del autor o la respuesta que se prevé en el lector a leer la obra más que en la síntesis del argumento en sí mismo, como puede comprobarse en los ejemplos que hemos seleccionado y transcrito a la derecha de estas líneas.
En el reverso de la portada, que es del mismo papel que el resto de la publicación,

Distintos encabezamientos para los resúmenes de las novelas.

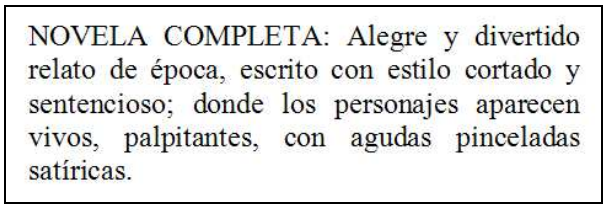
Utilización de la tipografía *Times New Roman*.

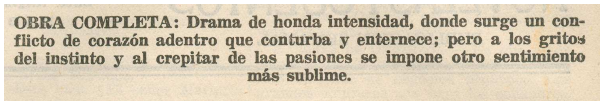
Utilización de la tipografía *Times New Roman*.

Utilización de la tipografía comercial *News 701 Bold*.

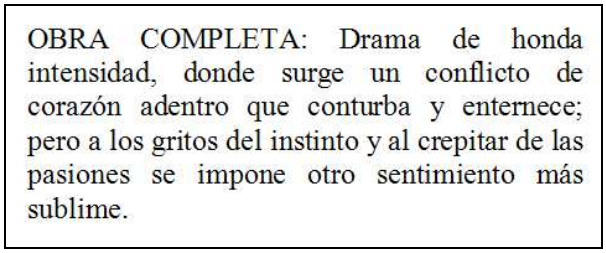


Resumen de *Vida azarosa de Don Gregorio Guadaña*, nº 1.034.

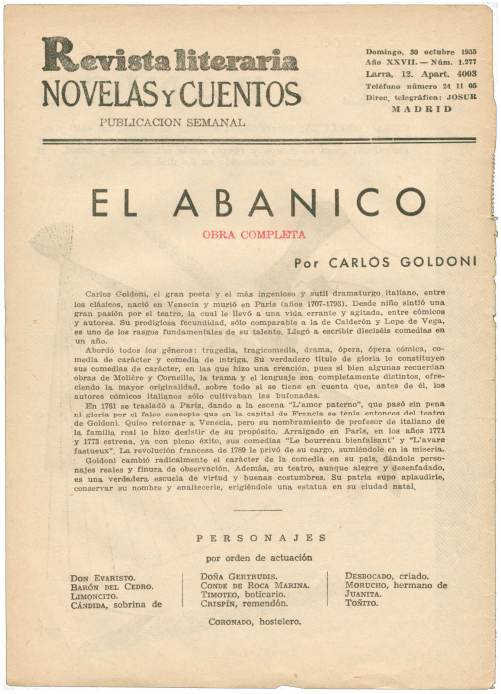




Resumen de *Más fuerte que el amor*, nº 1.093.



se imprime para aprovechar al máximo las páginas, sin dejar una hoja de cortesía a la manera habitual en la actualidad. Este hecho provoca que en el reverso se transparente parte del anverso, y viceversa, y con el paso del tiempo y el progresivo debilitamiento del papel, se ha acrecentado este efecto.



Revista literaria
NOVELAS Y CUENTOS
PUBLICACION SEMANAL

Domingo, 30 octubre 1955
Año XXVII. — Núm. 1.277
Larra, 12. Apart. 4003
Teléfono número 24 11 05
Direc. telegráfica: JOSUR
MADRID

EL ABANICO

OBRA COMPLETA

Por CARLOS GOLDONI

Carlos Goldoni, el gran poeta y el más ingenioso y sutil dramaturgo italiano, entre los clásicos, nació en Venecia y murió en París (años 1707-1793). Desde niño sintió una gran pasión por el teatro, la cual le llevó a una vida errante y agitada, entre cómicos y autores. Su prodigiosa fecundidad, sólo comparable a la de Calderón y Lope de Vega, es uno de los rasgos fundamentales de su talento. Llegó a escribir diecisiete comedias en un año.

Abordó todos los géneros: tragedia, tragicomedia, drama, ópera, ópera cómica, comedia de carácter y comedia de intriga. Su verdadero título de gloria lo constituyen sus comedias de carácter, en las que hizo una creación, pues si bien algunas recuerdan obras de Molière y Corneille, la trama y el lenguaje son completamente distintos, ofreciendo la mayor originalidad, sobre todo si se tiene en cuenta que, antes de él, los autores cómicos italianos sólo cultivaban las bufonadas.

En 1761 se trasladó a París, dando a la escena "L'amor paterno", que pasó sin pena ni gloria por el falso concepto que en la capital de Francia se tenía entonces del teatro de Goldoni. Quiso retornar a Venecia, pero su nombramiento de profesor de italiano de la familia real lo hizo desistir de su propósito. Arraigado en París, en los años 1771 y 1773 estrena, ya con pleno éxito, sus comedias "Le bourreau bienfaisant" y "L'avare fastueux". La revolución francesa de 1789 le privó de su cargo, sumiéndole en la miseria.

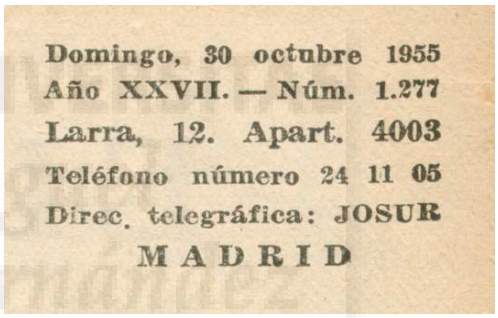
Goldoni cambió radicalmente el carácter de la comedia en su país, dándole personajes reales y finura de observación. Además, su teatro, aunque alegre y desenfadado, es una verdadera escuela de virtud y buenas costumbres. Su patria supo apiadarle, conservar su nombre y enaltecerle, erigiéndole una estatua en su ciudad natal.

PERSONAJES

por orden de actuación

DON EVARISTO.
BARÓN DEL CEDRO.
LIMONCITO.
CÁNDIDA, sobrina de
DOÑA GERTRUDIS.
CONDE DE ROCA MARINA.
TIMOTEO, boticario.
CRISPÍN, remendón.
DESBOCADO, criado.
MORUCHO, hermano de
JUANITA.
TOÑITO.
CORONADO, hostelero.

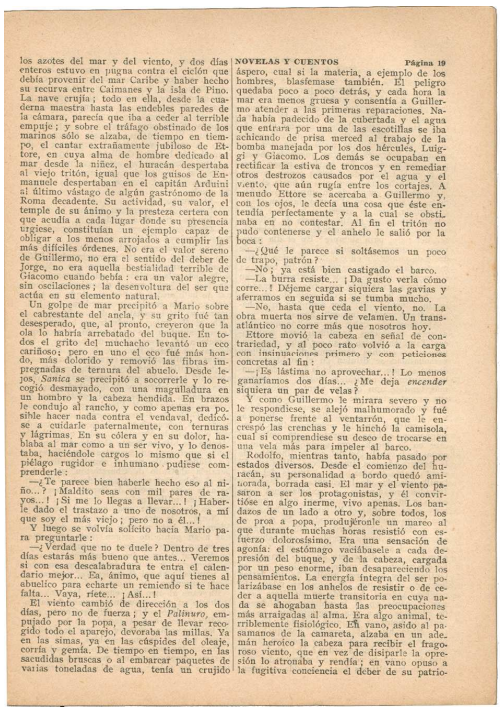
A continuación se repite la información del título, y el autor, al que se le dedica una breve biografía que ocupa la mayor parte de esta primera página. Como curiosidad, comentaremos que Las novelas *Los cazadores de jirafas* y *Los robinsones de tierra firme*, (números 1.065 y 1.335 respectivamente) escritas ambas por Mayne Reid presentan textos biográficos distintos, por lo que podemos insinuar que estos textos se preparaban *ex profeso* para cada publicación.



Domingo, 30 octubre 1955
Año XXVII. — Núm. 1.277
Larra, 12. Apart. 4003
Teléfono número 24 11 05
Direc. telegráfica: JOSUR
MADRID

Inmediatamente después de la biografía del autor se inicia el texto de la obra, a menos que se trate de una obra de teatro, en cuyo caso este espacio se aprovecha para el enunciado de sus personajes.

De la voluntad de aprovechar al máximo el espacio disponible para abaratar costes de impresión se derivan decisiones editoriales como la de utilizar dos columnas para el texto en lugar de una, y unos márgenes más pequeños de lo normal, especialmente el interior, como podemos comprobar en esta página de la novela *La voluntad de Dios* (núnero 1.051).



NOVELAS Y CUENTOS Página 19

los azotes del mar y del viento, y dos días enteros estuvo en jaques contra el ciclón que debía provenir del mar Caribe y haber hecho su recurva entre Caimanes y la isla de Pino. La nave crujía; todo en ella, desde la cuaderna maestra hasta las endebles paredes de la cámara, parecía que iba a ceder al terrible empuje; y sobre el tráfago obstinado de los marinos sólo se alzaba, de tiempo en tiempo, el cantar extrañamente jubiloso de Ettore, en cuya alma de hombre dedicado al mar desde la niñez, el huracán despertaba al viejo tritón, igual que los guisos de Emmanuele despertaban en el capitán Arduini al último vástago de algún gastrónomo de la Roma decadente. Su actividad, su valor, el temple de su ánimo y la presteza certera con que acudía a cada lugar donde su presencia urgiese, constituían un ejemplo capaz de obligar a los menos arrojados a cumplir las más difíciles órdenes. No era el valor sereno de Guillermo, no era el sentido del deber de Jorge, no era aquella bestialidad terrible de Giacomo cuando bebía: era un valor alegre, sin oscilaciones; la desenvoltura del ser que actúa en su elemento natural.

Un golpe de mar precipitó a Mario sobre el cabrestante del ancla, y su grito fué tan desesperado, que, al pronto, creyeron que la ola lo había arrebatado del buque. En todos el grito del muchacho levantó un eco cariñoso; pero en uno ese eco fué más hondo, más doloroso y removió las fibras impregnadas de ternura del abuelo. Desde lejos, Santica se precipitó a socorrerle y lo recogió desmayado, con una magulladura en un hombro y la cabeza herida. En brazos le condujo al rancho, y como apenas era posible hacer nada contra el vendaval, dedicóse a cuidarle paternalmente, con ternuras y lágrimas. En su cólera y en su dolor, bramaba al mar como a un ser vivo, y lo denostaba, haciéndole cargos lo mismo que si el piélago rugidor e inhumano pudiese comprenderle:

—¿Te parece bien haberle hecho eso al niño...? ¡Maldito seas con mil pares de rayos...! ¡Si me lo llegas a llevar...! ¡Haberle dado el trastazo a uno de nosotros, a mí que soy el más viejo; pero no a él...!

Y luego se volvía solícito hacia Mario para preguntarle:

—¿Verdad que no te duele? Dentro de tres días estarás más bueno que antes... Veremos si con esa descalabradura te entra el calendario mejor... Ea, ánimo, que aquí tienes al abuelico para echarte un remiendo si te hace falta... Vaya, riete... ¡Así...!

El viento cambió de dirección a los dos días, pero no de fuerza; y el *Palinuro*, empujado por la popa, a pesar de llevar recogido todo el aparejo, doveraba las millas. Ya en las simas, ya en las cúspides del oleaje, corría y gemía. De tiempo en tiempo, en las sacudidas bruscas o al embarcar paquetes de varias toneladas de agua, tenía un crujido áspero, cual si la materia, a ejemplo de los hombres, blasfemase también. El peligro quedaba poco a poco detrás, y cada hora la mar era menos gruesa y consentía a Guillermo atender a las primeras reparaciones. Nada había padecido de la cubertada y el agua que entrara por una de las escotillas se iba achicando de prisa merced al trabajo de la bomba manejada por los dos hércules, Luigi y Giacomo. Los demás se ocupaban en rectificar la estiva de troncos y en remediar otros destrozos causados por el agua y el viento, que aún rugía entre los cortajes. A menudo Ettore se acercaba a Guillermo y, con los ojos, le decía una cosa que éste entendía perfectamente y a la cual se obstinaba en no contestar. Al fin el tritón no pudo contenerse y el anhelo le salió por la boca:

—¿Qué le parece si soltásemos un poco de trapo, patrón?

—No; ya está bien castigado el barco.

—La birra resiste... ¡Da gusto verla cómo corre...! Déjeme cargar siquiera las gavias y aferramos en seguida si se tumba mucho.

—No, hasta que ceda el viento, no. La obra muerta nos sirve de velamen. Un transatlántico no corre más que nosotros hoy.

Ettore movió la cabeza en señal de contrariedad, y al poco rato volvió a la carga con insinuaciones primero y con peticiones concretas al fin:

—¡Es lástima no aprovechar...! Lo menos ganaríamos dos días... ¿Me deja *encender* siquiera un par de velas?

Y como Guillermo le mirara severo y no le respondiese, se alejó malhumorado y fué a ponerse frente al ventarrón, que le encrespó las crenchas y le hinchó la camisola, cual si comprendiese su deseo de trocarse en una vela más para impeler al barco.

Rodolfo, mientras tanto, había pasado por estados diversos. Desde el comienzo del huracán, su personalidad a bordo quedó amitorada, borrada casi. El mar y el viento pasaron a ser los protagonistas, y él convirtióse en algo inerme, vivo apenas. Los bandazos de un lado a otro y, sobre todos, los de proa a popa, produjéronle un mareo al que durante muchas horas resistió con esfuerzo dolorosísimo. Era una sensación de agonía: el estómago vacilábasele a cada depresión del buque, y de la cabeza, cargada por un peso enorme, iban desapareciendo los pensamientos. La energía íntegra del ser polarizábase en los anhelos de resistir o de ceder a aquella muerte transitoria en cuya nada se ahogaban hasta las preocupaciones más arraigadas al alma. Era algo animal, terriblemente fisiológico. En vano, asido al pasamanos de la camareta, alzaba en un ademán heroico la cabeza para recibir el fragoroso viento, que en vez de disiparle la opresión lo atronaba y rendía; en vano opuso a la fugitiva conciencia el deber de su patrio-

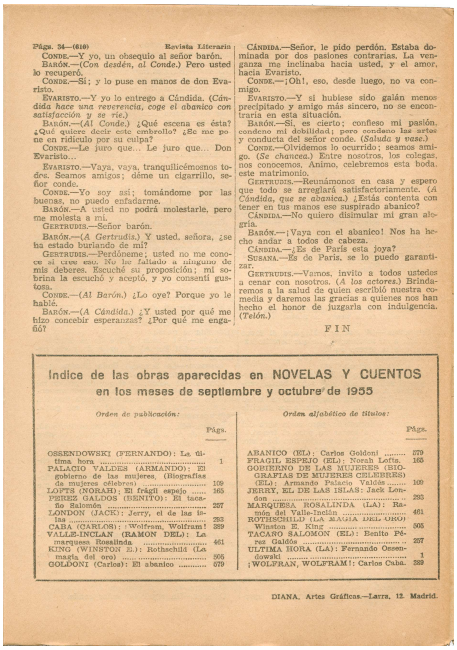
Estos dos recursos –la doble columna y el marginado- consiguen reducir el número de páginas necesarias para imprimir la obra completa, pero la lectura resulta menos cómoda que con el espaciado y marginado

normal ya que muchas palabras aparecen separadas por guiones y los puntos y aparte y puntos y seguido no son tan apreciables como en una paginación estándar. La manera de componer esta publicación, como el propio papel que le sirve de soporte, se asemeja más a la de un periódico desechable que a la de un libro con vistas a ser conservado y releído.

Otro ejemplo de economía de medios lo encontramos en las últimas páginas de la revista. A la derecha, en la primera imagen de detalle de esta página, podemos ver cómo inmediatamente a continuación del fin de la obra (*El abanico*, número 1.277, al que pertenecen todos los ejemplos de las últimas dos páginas a excepción del reseñado de *La voluntad de Dios*) se aprovecha el espacio sobrante para incluir un índice de los últimos ejemplares publicados y su número de páginas, del que se deriva como ya se ha comentado, su precio de venta.

Este precio de venta también divide en varias categorías las novelas publicadas hasta entonces que en ocasiones aparecen inventariadas junto a un cupón que permite al lector solicitarlas por correo.

Como vemos, muchos de los criterios editoriales se derivan de la necesidad de reducir costes para permitir precios competitivos, y de estas limitaciones se siguen algunos defectos en la impresión o conservación de las portadas que comentaremos más adelante



Págs. 34—(610) Revista Literaria

CONDE.—Y yo, un obsequio al señor barón.

BARÓN.—(*Con desdén, al Conde.*) Pero usted lo recuperó.

CONDE.—Sí; y lo puse en manos de don Evaristo.

EVARISTO.—Y yo lo entrego a Cándida. (*Cándida hace una reverencia, coge el abanico con satisfacción y se ríe.*)

BARÓN.—(*Al Conde.*) ¿Qué escena es ésta? ¿Qué quiere decir este embrollo? ¿Se me pone en ridículo por su culpa?

CONDE.—Le juro que... Le juro que... Don Evaristo...

EVARISTO.—Vaya, vaya, tranquilicémonos todos. Seamos amigos; dame un cigarrillo, señor conde.

CONDE.—Yo soy así; tomándome por las buenas, no puedo enfadarme.

BARÓN.—A usted no podrá molestarle, pero me molesta a mí.

GERTRUDIS.—Señor barón.

BARÓN.—(*A Gertrudis.*) Y usted, señora, ¿se ha estado burlando de mí?

GERTRUDIS.—Perdóneme; usted no me conoce si cree eso. No he faltado a ninguno de mis deberes. Escuché su proposición; mi sobrina la escuchó y aceptó, y yo consentí gustosa.

CONDE.—(*Al Barón.*) ¿Lo oye? Porque yo le hablé.

BARÓN.—(*A Cándida.*) ¿Y usted por qué me hizo concebir esperanzas? ¿Por qué me engañó?

CÁNDIDA.—Señor, le pido perdón. Estaba dominada por dos pasiones contrarias. La venganza me inclinaba hacia usted, y el amor, hacia Evaristo.

CONDE.—¡Oh!, eso, desde luego, no va conmigo.

EVARISTO.—Y si hubiese sido galán menos precipitado y amigo más sincero, no se encontraría en esta situación.

BARÓN.—Sí, es cierto; confieso mi pasión, condeno mi debilidad; pero condeno las artes y conducta del señor conde. (*Saluda y vase.*)

CONDE.—Olvidemos lo ocurrido; seamos amigo. (*Se chancea.*) Entre nosotros, los colegas, nos conocemos. Animo, celebremos esta boda, este matrimonio.

GERTRUDIS.—Reunámonos en casa y espero que todo se arreglará satisfactoriamente. (*A Cándida, que se abanica.*) ¿Estás contenta con tener en tus manos ese suspirado abanico?

CÁNDIDA.—No quiero disimular mi gran alegría.

BARÓN.—¡Vaya con el abanico! Nos ha hecho andar a todos de cabeza.

CÁNDIDA.—¿Es de París esta joya?

SUSANA.—Es de París, se lo puedo garantizar.

GERTRUDIS.—Vamos, invito a todos ustedes a cenar con nosotros. (*A los actores.*) Brindaremos a la salud de quien escribió nuestra comedia y daremos las gracias a quienes nos han hecho el honor de juzgarla con indulgencia. (*Telón.*)

FIN

Indice de las obras aparecidas en NOVELAS Y CUENTOS en los meses de septiembre y octubre de 1955

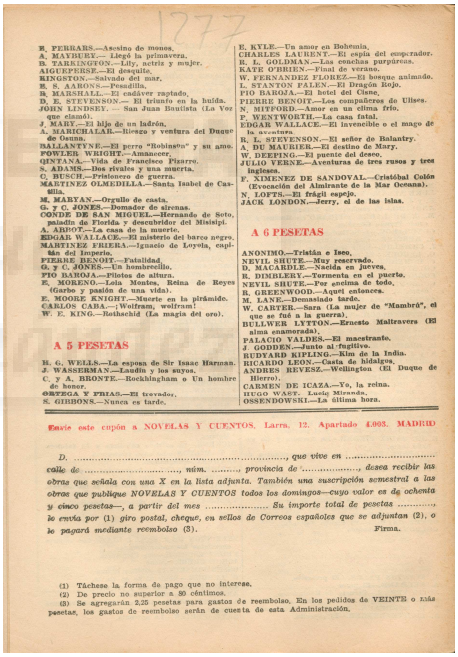
Orden de publicación:

	Págs.
OSSENDOWSKI (FERNANDO): La última hora	1
PALACIO VALDES (ARMANDO): El gobierno de las mujeres. (Biografías de mujeres célebres)	109
LOFTS (NORAH): El frágil espejo	165
PEREZ GALDOS (BENITO): El lacazo Salomón	227
LONDON (JACK): Jerry, el de las islas	283
CABA (CARLOS): ¡Wolfram, Wolfram!	329
VALLE-INCLAN (RAMON DEL): La marquesa Rosalinda	461
KING (WINSTON E.): Rothschild (La magia del oro)	505
GOLDONI (Carlo): El abanico	679

Orden alfabético de títulos:

	Págs.
ABANICO (EL): Carlos Goldoni	679
FRAGIL ESPEJO (EL): Norah Lofts	165
GOBIERNO DE LAS MUJERES (BIOGRAFIAS DE MUJERES CELEBRES) (EL): Armando Palacio Valdés	109
JERRY, EL DE LAS ISLAS: Jack London	283
MARQUESA ROSALINDA (LA): Ramón del Valle-Inclán	461
ROTHSCHILD (LA MAGIA DEL ORO) Winston E. King	505
TACAÑO SALOMON (EL): Benito Pérez Galdós	227
ULTIMA HORA (LA): Fernando Ossendowski	1
¡WOLFRAN, WOLFRAM!: Carlos Caba.	329

DIANA. Artes Gráficas.—Larra, 12. Madrid.



E. FERRARS.—Asesino de monos.
A. MAYBURY.— Llegó la primavera.
B. TARRINGTON.—Lily, actriz y mujer.
AIGUEPERSE.—El desquite.
RINGSTON.—Salvado del mar.
H. S. AARONS.—Pesadilla.
B. MARSHALL.—El cadáver raptado.
D. E. STEVENSON.— El trinfo en la huida.
JOHN LINDSEY. — San Juan Bautista (La Voz que clama).
J. MARY.—El hijo de un ladrón.
A. MARICHALAR.—Riesgo y ventura del Duque de Osuna.
BALLANTYNE.—El perro "Robinson" y su amo.
POWLER WRIGHT.—Amanecer.
QUINTANA.—Vida de Francisco Pizarro.
S. ADAMS.—Dos rivales y una muerta.
C. BUSCH.—Prisionero de guerra.
MARTINEZ OLMEDILLA.—Santa Isabel de Castilla.
M. MARYAN.—Orgullo de casta.
G. y C. JONES.—Domador de sirenas.
CONDE DE SAN MIGUEL.—Hernando de Soto, paladín de Florida y descubridor del Misisipi.
A. ABBOT.—La casa de la muerte.
EDGAR WALLACE.—El misterio del barco negro.
MARTINEZ FRIERA.—Ignacio de Loyola, español del Imperio.
PIERRE BENOIT.—Fatalidad.
G. y C. JONES.—Un hombrecillo.
PIO BAROJA.—Pilotos de altura.
E. MOORE KNIGHT.—Muerte en la pirámide.
CARLOS CABA.—¡Wolfram, wolfram!
W. E. KING.—Rothschid (La magia del oro).

A 5 PESETAS

H. G. WELLS.—La esposa de Sir Isaac Harman.
J. WASSERMAN.—Laudin y los suyos.
C. y A. BRONTE.—Rockbinghams o Un hombre de honor.
ORTEGA Y FRIAS.—El trovador.
S. GIBBONS.—Nunca es tarde.
E. KYLE.—Un amor en Bohemia.
CHARLES LAURENT.—El espía del emperador.
R. L. GOLDMAN.—Las conchas purpúreas.
KATE O'BRIEN.—Final de verano.
W. FERNANDEZ FLOREZ.—El bosque animado.
L. STANTON PALEN.—El Dragón Rojo.
PIO BAROJA.—El hotel del Cisne.
PIERRE BENOIT.—Los compañeros de Ulises.
N. MITFORD.—Amor en un clima frío.
F. WENTWORTH.—La casa fatal.
EDGAR WALLACE.—El invencible o el mago de la aventura.
R. L. STEVENSON.—El señor de Ballantry.
A. DU MAURIER.—El destino de Mary.
W. DEEPING.—El puente del deseo.
JULIO VERNE.—Aventuras de tres rusos y tres ingleses.
F. XIMENEZ DE SANDOVAL.—Cristóbal Colón (Evocación del Almirante de la Mar Oceana).
N. LOFTS.—El frágil espejo.
JACK LONDON.—Jerry, el de las islas.

A 6 PESETAS

ANONIMO.—Tristán e Iseo.
NEVIL SHUTE.—Muy reservado.
D. MACARDLE.—Nacida en jueves.
R. DIMBLERY.—Tormenta en el puerto.
NEVIL SHUTE.—Por encima de todo.
R. GREENWOOD.—Aquel entonces.
M. LANE.—Demasiado tarde.
W. CARTER.—Sara (La mujer de "Mambrú", el que se fué a la guerra).
BULLWER LYTTON.—Ernesto Maltravers (El alma enamorada).
PALACIO VALDES.—El maestrante.
J. GODDEN.—Junto al fugitivo.
RUDYARD KIPLING.—Kim de la India.
RICARDO LEON.—Casta de hidalgos.
ANDRES REVESZ.—Wellington (El Duque de Hierro).
CARMEN DE ICAZA.—Yo, la reina.
HUGO WAST. Lucio Miranda.
OSSENDOWSKI.—La última hora.

Envíe este cupón a NOVELAS Y CUENTOS. Larra, 12. Apartado 4.005. MADRID

D. ....., *que vive en* .....
calle de ....., *núm.* ....., *provincia de* ....., *desea recibir las obras que señala con una X en la lista adjunta. También una suscripción semestral a las obras que publique NOVELAS Y CUENTOS todos los domingos—cuyo valor es de ochenta y cinco pesetas—, a partir del mes* ..... *Su importe total de pesetas* .....
le envía por (1) *giro postal, cheque, en sellos de Correos españoles que se adjuntan* (2), *o le pagará mediante reembolso* (3).

Firma.

(1) Táchese la forma de pago que no interese.
(2) De precio no superior a 80 céntimos.
(3) Se agregarán 2,25 pesetas para gastos de reembolso. En los pedidos de VEINTE o más pesetas, los gastos de reembolso serán de cuenta de esta Administración.

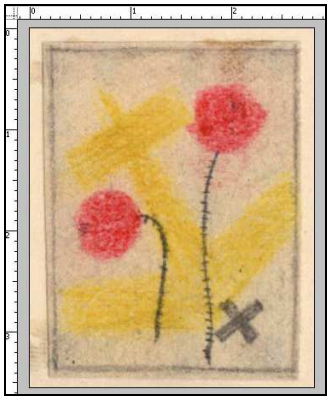
4.2.1.2.- ANÁLISIS DE LOS BOCETOS DE LAS PORTADAS.

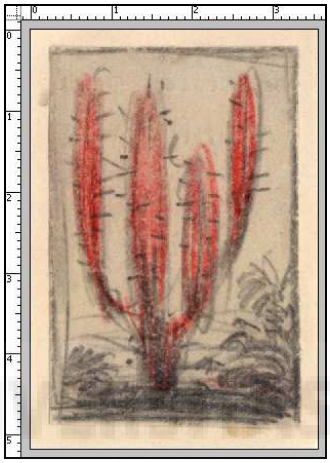
En nuestra visita al estudio de Manolo Prieto tuvimos la oportunidad de analizar de primera mano los más de cuatrocientos bocetos que se conservan de las portadas de *Novelas y Cuentos*.
Estos bocetos son de un tamaño particularmente pequeño, sin superar los ejemplares más grandes los doce centímetros en su lado más largo, y situándose la media entre los seis y los ocho centímetros.
Así mismo, las dimensiones de los bocetos son muy variables entre sí, como puede comprobarse en las imágenes que incluimos al margen. Estas imágenes también nos permiten comprobar cómo se han organizado los bocetos para su estudio y conservación: los 423 bocetos que se conservan se han recortado de su soporte original y se han montado en 38 hojas tamaño A4, lo que facilita su consulta, cotejo y catalogación. Asimismo, la familia de Manolo Prieto está elaborando un sistema de fichas en las que poder ordenar el conjunto de los bocetos y relacionarlos con las portadas.

Técnicamente, los bocetos parecen haberse planteado de manera general mediante un lápiz de grafito al que posteriormente se unen los lápices de colores, que presentan la misma reducción a tres tintas que las portadas de las que servían de prueba. En ocasiones utilizaba una cuadrícula, posiblemente para servirse de ella a la hora de dibujar el original de impresión que entregaría a la imprenta.
Algunas de las portadas llevan escrito su título a mano y entre comillas.

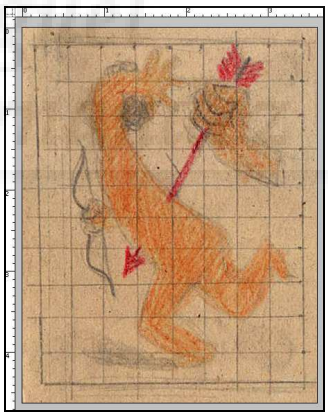
Según el testimonio de Manolo Prieto, hijo, recogido en entrevista personal en mayo de 2009 en el estudio de su padre, la decisión de realizar bocetos de tamaño tan reducido responde a que de esta manera el autor podía ver de un vistazo el efecto general de la portada, y comprobar si era lo suficientemente llamativo como este tipo de publicación demandaba en su época.

A la derecha hemos seleccionado los bocetos que suponen variaciones respecto a los diseños definitivos de las portadas. Por motivos de claridad expositiva hemos decidido presentarlos aquí a igual tamaño, pero con una regla, en centímetros, que permita comprobar sus tamaños relativos.
Después de este comentario presentamos todos los bocetos que se conservan de las portadas seleccionadas para nuestro estudio, y con la misma numeración que las portadas ocupan en el conjunto de las cincuenta seleccionadas.
De este modo puede contrastarse tanto sus tamaños relativos como la evolución de sus diseños.





El boceto para la portada *Una aventura amorosa* (número 999) presenta un cambio de color entre el boceto y la portada definitiva, en la que el avión es de color azul. Desconocemos si este cambio de color responde a un criterio estético o si, por el contrario, responde a una limitación técnica, que no tuvieran disponible esa tinta en ese momento, o dificultades similares. De igual manera, el boceto para "*El tesoro de Cuauhtemoc*" (nº 1.010) resuelve el cactus con color rojo, que será sustituido por el verde en la versión final.



El boceto para la portada *El amor asesinado* (*Novelas y Cuentos* número 1.314) nos llama la atención porque nos permite comprobar cómo en un primer momento el diseño incluía una mano que asestaba el flechazo al Cupido, y fue eliminada en la versión definitiva de la portada. Este boceto nos permite, además, comprobar que en ocasiones el autor utilizaba una retícula regular para ayudarse a traspasar el boceto al tamaño definitivo de la portada.

El boceto para *Caza de dotes* (1.229) si bien conserva los mismos elementos iconográficos en la portada final sustituye en su versión definitiva el azul del boceto por el color rojo, y elimina el color marrón de la figura para resolver este elemento mediante la línea y trama negras sobre el color del fondo.

1

3

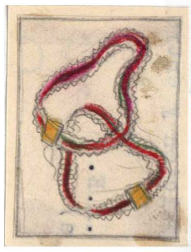
4

7

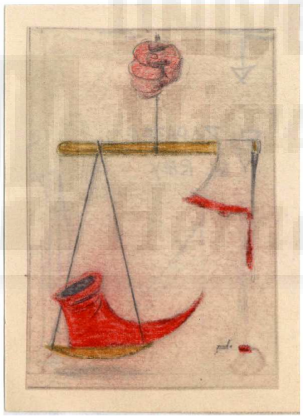
8

9

10


11

12


13

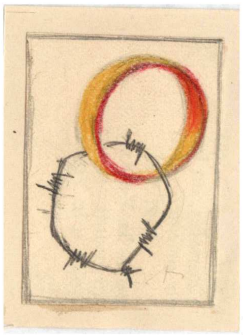
14

15

16

18

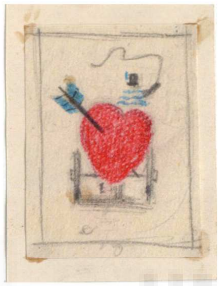
Bocetos conservados de las portadas seleccionadas (1 a 18)


19

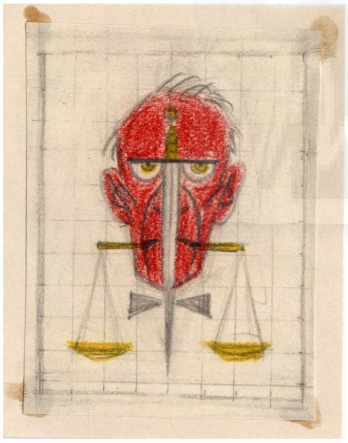
20

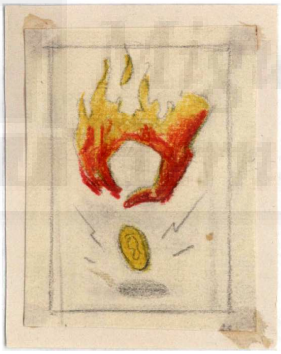
21

22

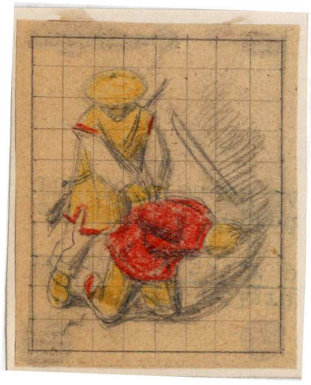

23

24


26

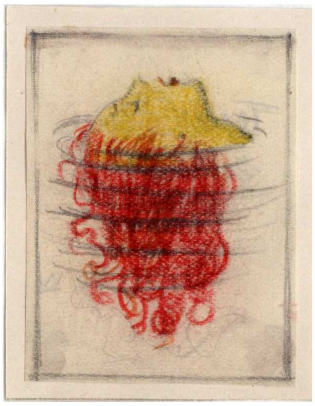

27

29


30

32

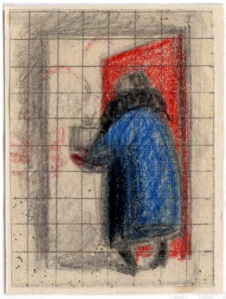
Bocetos conservados de las portadas seleccionadas (19 a 32)

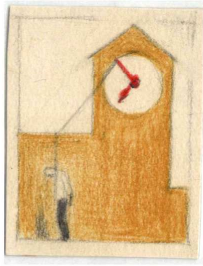

33

34

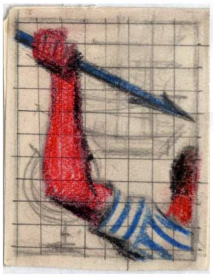
35

36


38


39

40

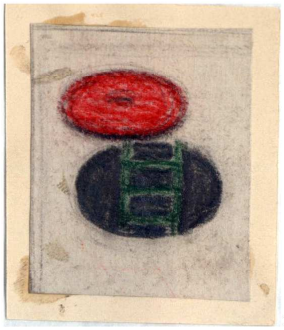

42

43

44

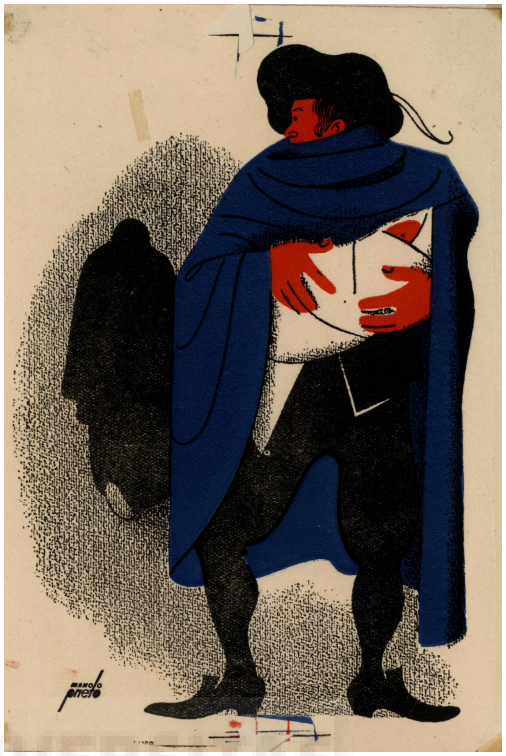
45

47


50

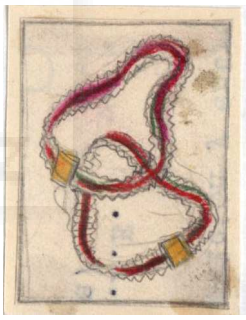
Bocetos conservados de las portadas seleccionadas (33 a 50)

4.2.1.3.- ANÁLISIS DE LAS PRUEBAS DE IMPRESIÓN.



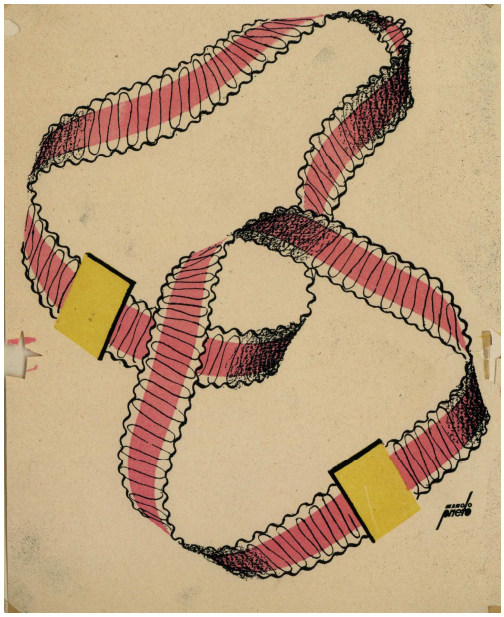
Se conservan numerosos ejemplares de las pruebas de impresión que se realizaban para comprobar si las planchas de cada color estaban bien alineadas –ya que se imprimían cada una de forma independiente- y si el resultado era el esperado tanto por el autor como por el impresor. Si todo era correcto se procedía a continuación a la impresión definitiva.

Como hemos comentado a propósito de los originales, el hecho de que Manolo Prieto decidiera conservar un número tan elevado de pruebas de impresión y de bocetos, por contraste con el reducido número de originales a mano conservados, nos hace suponer que los originales quedaban en posesión del servicio de impresión o la editorial, y al autor sólo le entregaban una o varias pruebas de impresión, posiblemente por considerarse una parte "desechable" del proceso de impresión.



Muchas de ellas revelan con claridad los lugares por los que se fijaban para ser impresas, ya que el papel se encuentra en peor estado en dichos puntos, o bien presentan roturas evidenciables en esas zonas.

También se puede comprobar en las imágenes que adjuntamos a la derecha las líneas de registro que se utilizaban como referencia para saber dónde situar los planos de cada color.



En la primera portada de la columna de la derecha (*El sacristán de las monjas*, número 1.021), por ejemplo, pueden apreciarse estos dos elementos en la zona superior situada al lado del sombrero del personaje, e inmediatamente a continuación de su zapato derecho. En la segunda (*La novia de Fontenay* número 1.044) es bien visible la rotura del papel en su mitad izquierda. Hemos elegido estas dos portadas, por otros dos motivos: el primero es porque ejemplifican muy bien a relación entre los bocetos y las portadas definitivas. La segunda causa de nuestra elección es que se imprimieron las pruebas en los colores que aquí mostramos pero las portadas definitivas sufrieron sendos cambios de color: el color

azul de la capa se aclaró notablemente hasta convertirse en el que puede apreciarse en la versión definitiva y, en el caso de la cinta, el color más rosáceo de la prueba es sustituido por el rojo estándar en el resto de portadas. El motivo de la sustitución de los colores de estas portadas lo desconocemos, pero como en ambos casos se sustituyeron por colores que se han utilizado en otros títulos, nuestra hipótesis se basa en la economía de medios del servicio de impresión, especialmente en el caso de la cinta sustituida por el rojo en el que se resuelven el título y precio de la novela.

De las pruebas de impresión extraemos otras conclusiones: una es en relación al efecto general de las portadas, que al estar impresas sobre papeles que se han conservado en mejores condiciones que las portadas que salieron al mercado, presentan un color de fondo más blanco, y por lo tanto, más parecido al que podría tener en mente Manolo Prieto al realizar sus diseños. Otra idea es que, si bien se realizaban estas pruebas para prevenir errores de impresión en las tiradas definitivas, la gran mayoría de ellas presentan similares defectos que las versiones finales: calvas –esto es, errores en la homogeneidad de la impresión-, desplazamientos o solapamientos de algún plano de color, etc. (como detallaremos más adelante en la etapa de cotejo de las portadas impresas) y el hecho de que sean estas pruebas de impresión las que se han conservado, y no otras, indica que no se realizarían muchas más (o con resultados mucho mejores).

No obstante, en algunas de ellas se pueden rastrear errores evidentes en el montaje de las planchas de impresión, que no aparecen en la misma proporción en las imágenes definitivas, como el mástil del barco en *La playa de Falesa* (número 1.196) o el desplazamiento de la jaula que se superpone al pájaro en *La niña de Luzmela* (número 1.176).

4.2.1.1.- ANÁLISIS DE LOS ORIGINALES DE REPRODUCCIÓN.

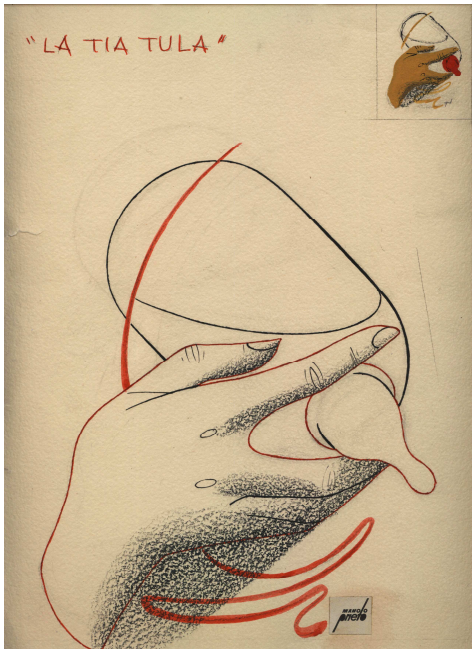
La familia de Manolo Prieto conserva seis diseños originales –realizados a mano- con los que el autor acudía al servicio de impresión de las portadas.

De estos seis diseños, podemos adscribir tres al periodo comprendido en nuestro análisis: las portadas de tamaño 22 x 16,2 cm que llevan escritas los títulos *Ha entrado un ladrón*, *La gloria de Don Ramiro* y *La tía Tula*, los cuales reproducimos al margen, y con mayor tamaño, al finalizar este apartado.

Las otras tres portadas no se corresponden con nuestros parámetros ni cronológica ni formalmente, ya que se realizaron para las *Novelas y Cuentos* en su primera etapa, a un tamaño mayor, y se realizaron mediante una o dos tintas, no tres. Además, la firma de la que está realizada en blanco y negro sólo reza la palabra "Manolo", como era frecuente en esa primera etapa.

Llama la atención el hecho de que se conserven tan pocos ejemplares originales, especialmente teniendo en cuenta el número de bocetos y de pruebas de impresión que el propio Manolo Prieto decidió conservar. Este hecho, sumado al de que los diseños de las portadas tres portadas se sustituyeron posteriormente por otros –que reproducimos en el límite inferior derechos en esta página- nos permite comprobar que los originales de impresión de esta etapa, o bien se quedaban en posesión de la imprenta o de la editorial, como ya hemos indicado, o bien no se conservaron en su día, al considerarlos sólo una parte consumible del proceso de reproducción, como por otra parte era común en las artes gráficas de entonces.

Por lo tanto, tenemos la oportunidad de evidenciar aquí cómo se presentaba el trabajo al servicio de reproducción gracias a que, o bien el propio Manolo Prieto, o bien los responsables de la editorial, decidieron descartar estas portadas y empezar un nuevo diseño desde cero.



La digitalización de la portada definitiva de *La gloria de Don Ramiro* que presentamos en la página anterior la hemos extraído de Internet –de la colección personal de Enrique Flores- ya que la familia Prieto no posee un ejemplar de esta portada en concreto. Las portadas definitivas de *El sencillo Don Rafael*, *La tía Tula*, y *Ha entrado un ladrón* las hemos extraído de Unilibro, con una resolución insuficiente para ampliarlas más.

Los originales de impresión conservados se pueden dividir en tres apartados. En la parte superior el título de la portada, escrito a mano y en mayúsculas. A continuación se encuentra una guía cromática, es decir, la imagen a pequeño tamaño y resumida en términos de información para que se aprecie exclusiva-mente en qué zona va cada plancha de color. Este color se aplica, o bien con lápices de color (de la misma manera que en los boce-tos) o bien con témpera del color apropiado.

Por último aparece el dibujo en sí de la portada, a dos tintas (negro y rojo), con la firma, y, en el caso concreto de la portada que mostramos a la derecha, un pequeño cuño con la dirección del estudio de Manolo Prieto.

Las líneas se realizaron posiblemente a tinta con plumilla, sobre un dibujo preparatorio a lápiz que aún puede apreciarse. Las líneas rectas de portadas como la de la derecha se trazaron con regla, lo que es fácilmente comprobable por las características líneas de intersección en lugares como la escalera o los vértices del cuadrado que inscribe la acción.

La trama con la que se reproduce la sombra de la figura se obtiene mediante un lápiz compuesto (posiblemente un lápiz Conté) aprovechando el alto gramaje del papel. No hemos apreciado marcas de agua en el papel que permitan identificar la marca comercial del mismo.

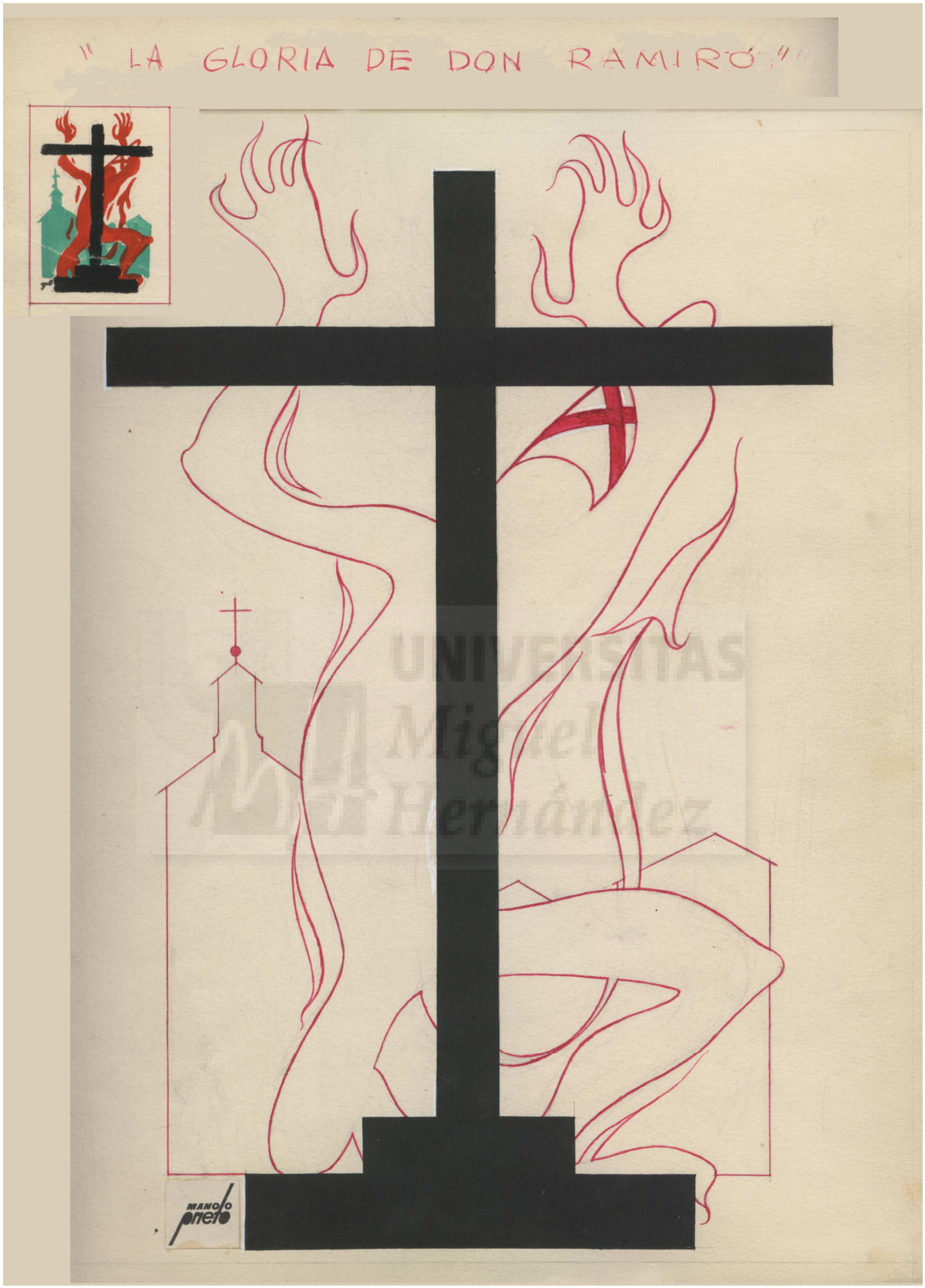
La realización del dibujo en dos tintas responde al hecho de que las líneas, manchas y tramas en negro iban en este tono en la portada final, mientras que las líneas rojas separan planos de color de colores distintos, por lo que esta línea de contorno se generaría mediante el contraste de ambos colores.

Boceto previo

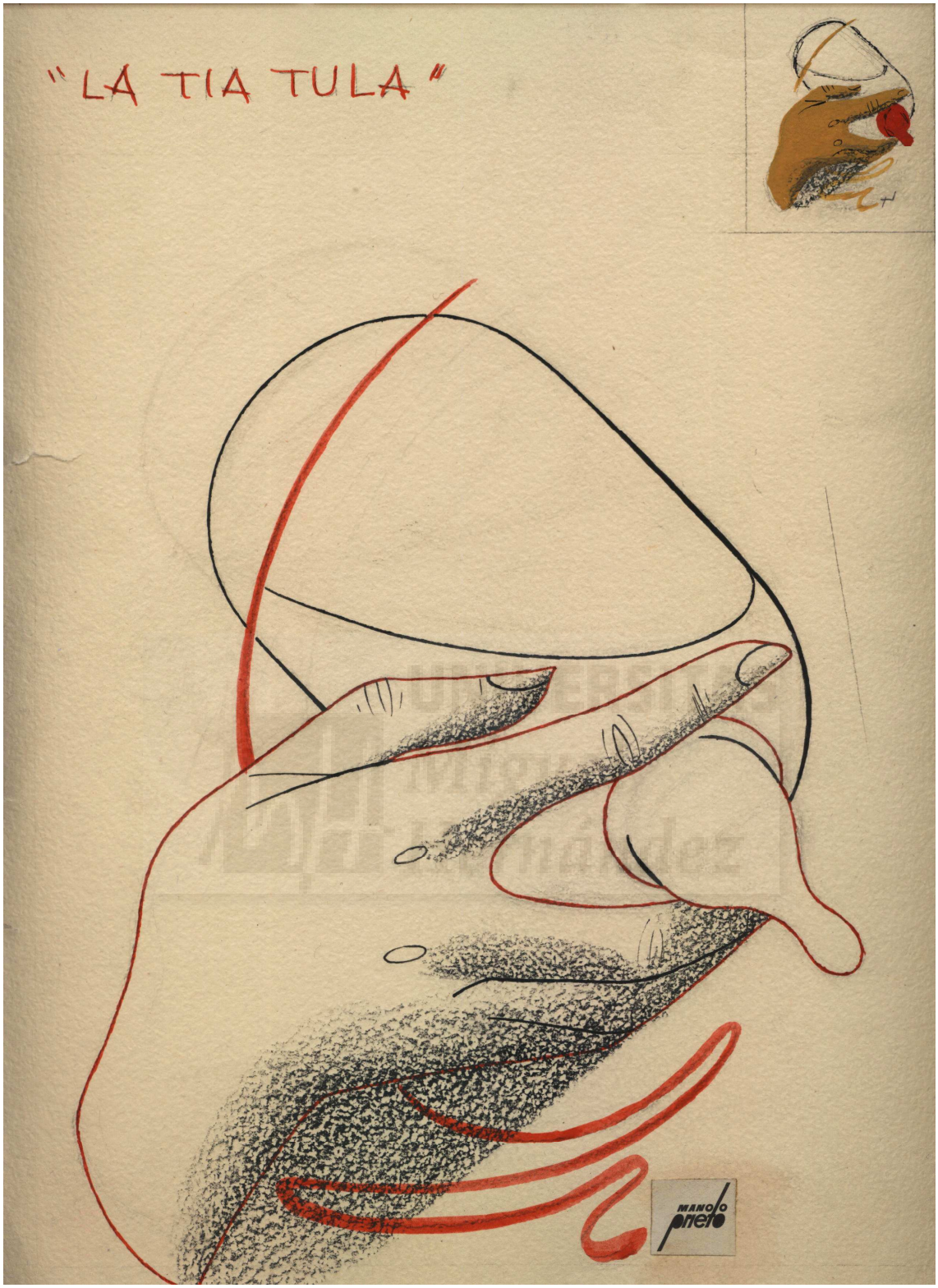
Guía de color

En esta misma portada podemos comprobar cómo el plano de color rojo de la barandilla coincide con el plano amarillo del fondo, sin la presencia de una línea que venga a reforzar de manera innecesaria dicho contorno.
De esta manera los responsables de la imprenta pueden preparar el plano de color negro a partir de la imagen a su escala, y luego utilizar las líneas en rojo para determinar el tamaño y posición de los otros dos planos de color sugeridos en la guía.
Encontramos muy interesante el hecho de que se presentaran a imprenta estos diseños sin colorear, pues de esta manera el técnico de impresión no tenía que extraer de la imagen proporcionada las tres planchas de color, con la posibilidad de que se cometiera algún error en el proceso.
Si se encontraba la necesidad de corregir el dibujo, se utilizaba a su vez témpera o lápiz de color blanco sobre la zona a corregir. En la imagen de detalle de la página anterior puede apreciarse sin dificultad las correcciones que el autor realizó en las manos, cara, espalda, y en la portada que presentamos en la derecha, en la parte superior –y que pertenece a la serie *Novelas y Cuentos* en formato grande- puede comprobarse su uso para recuperar zonas de luz en el ramaje de la vegetación en el primer ejemplo de esta página.
Los otros dos ejemplos que presentamos a la derecha –y que no hemos podido identificar al carecer de título escrito- ejemplifican el uso de la tinta en la primera etapa de Manolo Prieto, con anterioridad a utilizar el método que hemos descrito en la página anterior.
Por último queremos comentar que las firmas de Manolo Prieto se incorporaban al original de impresión mediante la estampación de la misma sobre un papel –quizás realizaba más de una en serie, y sobre un único papel que luego recortaba- y su posterior adhesión a la zona de la portada que estimaba conveniente.
No hemos incluido una imagen de detalle de las firmas porque son apreciables sin dificultad en las imágenes que ofrecemos a continuación, especialmente en el original de impresión de *La tía Tula*.

Original de reproducción nº1. “Ha entrado un ladrón”.



Original de reproducción nº2. “La gloria de don Ramiro”.



Original de reproducción nº3. “La tía Tula”.

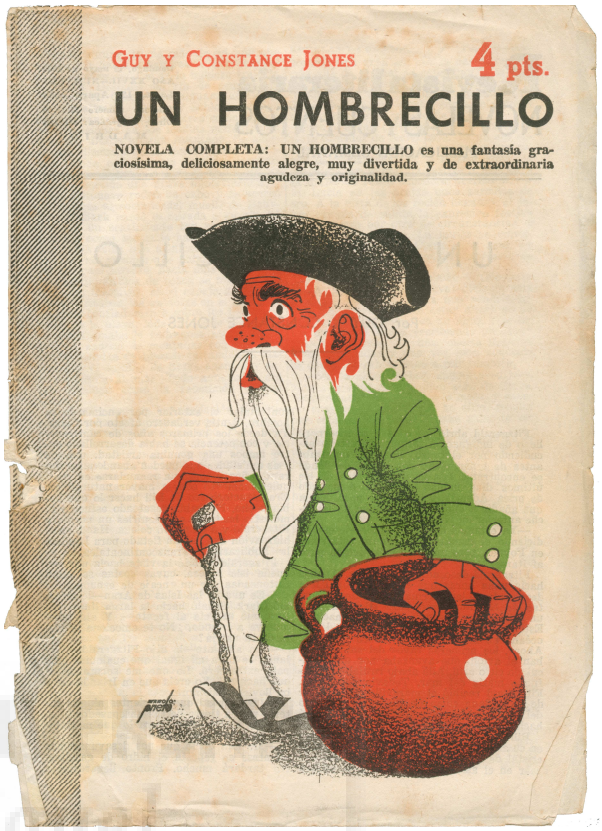
4.2.2.- *Collatio*

4.2.2.1.- ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PORTADAS

El primer análisis que debemos realizar de las portadas debe basarse en su estado de conservación.

En los puntos 1-5 describiremos los principales efectos del paso del tiempo en las portadas, para intentar localizar las consecuencias del deterioro del soporte y de las posibles alteraciones que ha podido sufrir durante su existencia.

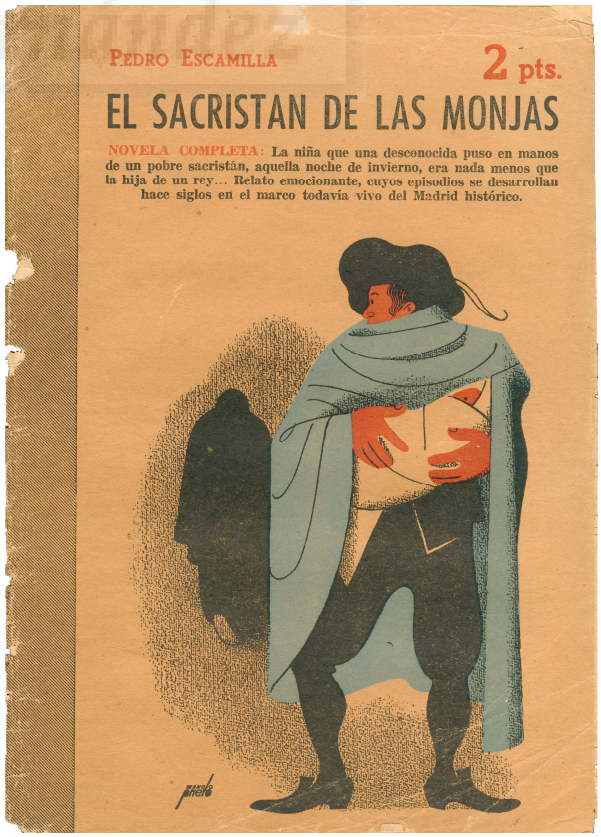
Una vez localizadas estas modificaciones, deberemos determinar cómo devolver la imagen al estado más similar al diseño original del autor.



1.- Accidentes materiales.

El principal problema que puede presentar una portada lo constituye el hecho de que un accidente físico, de la naturaleza que sea, haya podido mermar o eliminar alguna información significativa de la portada, como por ejemplo parte de la imagen o el título.

En la selección que hemos realizado no contamos con ningún ejemplo en el que parte de la portada se haya perdido, pero en casos como en el ejemplar de *Un hombrecillo* que adjuntamos a la derecha, partes no significativas de la imagen sí que han sufrido roturas, dobleces, o arañazos que han deteriorado su aspecto general.



2.- Oscurecimiento del papel.

La baja calidad del papel y el carácter de uso de la publicación no colaboran en la buena conservación de las portadas, que en algunos casos ofrecen un oscurecimiento muy evidente que dificulta la apreciación de sus colores originales. En el ejemplar de *El sacristán de las monjas* que reproducimos aquí es difícil establecer –sin la comparación con otras portadas- si el color original del nombre del autor y del color de la piel del protagonista es rojo, como de hecho es realmente, o un tono naranja más próximo a lo que se puede apreciar a simple vista.

3.- Transparencias del papel.
Como hemos comentado en el apartado de criterios editoriales, la necesidad de ofrecer las *novelas* a un precio competitivo redundaba en decisiones como la de empezar a imprimir directamente en la trasera de la portada. Este hecho, sumado a la baja calidad del papel, provocan que en muchas ocasiones se transparente el título y los primeros párrafos del texto.
No podemos determinar con seguridad si estas transparencias –ver ejemplo a la derecha- eran visibles en el momento de comercializar estas portadas cuando fueron publicadas o si este efecto se ha magnificado con el paso del tiempo y el deterioro de las propiedades del papel.

4.- Manchas de humedad.
Otra consecuencia de la conservación del soporte lo representan las manchas de humedad que, en mayor o menor medida, se encuentran presentes en gran parte de las novelas.
Estas manchas afectan principalmente a la portada y a la contraportada por ser los elementos más externos –y por lo tanto más expuestos a los cambios de temperatura y humedad- y el estado de conservación del texto interior suele encontrarse mejor en líneas generales. En la portada *El perro «Robinson y su amo»* tenemos un ejemplo de este tipo de problema.

5.- Intervenciones posteriores.
El análisis de las portadas revela algunas intervenciones posteriores que debemos eliminar de la portada. Normalmente se trata de textos manuscritos a lápiz, o menos comúnmente a bolígrafo, en algún rincón de la portada. En las que hemos seleccionado para nuestro análisis suele tratarse de la numeración original de la portada, escrita en el extremo superior derecha de la misma. Previsiblemente las haya realizado un único coleccionista para tener las portadas clasificadas cronológicamente.

4.2.2.2.- ANÁLISIS DE LOS ERRORES DE IMPRESIÓN DE LAS PORTADAS

Una vez hemos cotejado el estado de conservación de las portadas a nivel general, pues los problemas de conservación son comunes a prácticamente la totalidad de los ejemplares analizados, nos corresponde ahora describir los principales errores derivados del proceso de impresión original. En aquellos casos en los que hemos tenido la oportunidad de cotejar dos o más ejemplares del mismo título, y éstos con las pruebas de impresión, es cuando hemos podido comprobar de primera mano qué modificaciones o errores en relación al diseño original se introducen durante el proceso de impresión. Debido a esto vamos a cotejar aquellas portadas que se han seleccionado para su edición crítica de las que al menos conservábamos dos ejemplares, para intentar ejemplificar el tipo de errores de impresión que tenían lugar en la estampación de las mismas.

Nos interesa en este punto distinguir entre errores *comunes* de la misma portada, es decir, defectos que previsiblemente se repitieron en la estampación de todas las unidades, y que de manera general se debían a errores en las planchas de color o a imprecisiones del método reproductivo: desplazamientos, solapamientos, dobles contornos, etc. que tendremos ocasión de definir más adelante; y a errores *propios* –o «divergentes» utilizando la terminología de la edición crítica textual- que pueden deberse a sucesos aleatorios, como salpicaduras o invasiones de tinta, etc. y que son específicos de un ejemplar en concreto. En las imágenes de detalle expuestas a continuación hemos señalado mediante un rectángulo los errores convergentes. Los errores divergentes los hemos señalado mediante un círculo.

En lugar de realizar una categoría específica por cada uno de los errores de impresión, del mismo modo que hemos realizado en el apartado anterior con los problemas derivados del estado de conservación de las portadas, hemos preferido analizar cada par de portadas independientemente, y señalar en ellas sus diferencias ilustrativas. La catalogación y tipificación de cada uno de los defectos de impresión, junto con los problemas derivados de su conservación, así como la intervención que proponemos para corregir cada uno de ellos, se expondrán más adelante en la fase de *constitutio textus*, concretamente en el apartado compuesto por la *examinatio* y la *selectio*.

Este apartado no se ha escrito en un formato de doble columna –como el resto de esta cuarta parte- para poder contrastar de la mejor manera posible las imágenes de detalle que hemos seleccionado.

Título Todo queda en casa
Autor Margaret Millar
Fecha 23 de julio de 1950

Número 1.002

Esta portada no presenta, aparentemente, tanto contraste entre ejemplares como otras que analizaremos más adelante, pero a pesar de eso, a simple vista podemos comprobar algunas diferencias. Las más evidentes dependen del peor estado de conservación del ejemplar de la izquierda, especialmente las manchas de humedad sobre toda su superficie. Ninguna de las dos presenta problemas de transparencias o roturas significativas, y las dos tienen intervenciones posteriores, las siguientes: la portada de la izquierda presenta un trazo a lápiz entre el nombre del autor y el título, mientras que la portada de la derecha tiene escrito a mano en su extremo superior derecho su número en la colección, el 1.002.

El defecto común a ambas portadas que podemos apreciar a esta escala lo constituye la falta de homogeneidad de la tinta en algunas zonas amplias de color, como en el color negro de las trenzas de la derecha o en los lazos verdes, y que impide que se provoque el efecto de “tinta plana” que estaba presente en el diseño.

En esta primera imagen de detalle hemos seleccionado con un cuadrado un error común a ambas portadas: el hecho de que la tinta del plano de color verde del lacrimal invada la zona roja de la piel, posiblemente debido a un exceso de tinta asociado a un plano de color de tamaño reducido. Además de por el exceso de tinta en sí mismo, este defecto puede deberse a que la tinta no ha sido absorbida con la suficiente rapidez por el papel. También podemos apreciar la falta de homogeneidad en el color negro del plano que representa el cabello del personaje, en el que, en determinadas zonas llega a debilitarse tanto el plano que llega a verse el color del papel. Siguiendo en esta zona, y aunque es más difícil apreciar, las dos portadas presentan ligeras salpicaduras de color negro en la zona de contorno que comparten con el color rojo de la piel de la figura.

Resaltadas con un círculo se encuentran dos errores divergentes de cada portada. En el ejemplar de la izquierda se puede ver que el plano de color rojo ha sufrido un desplazamiento respecto a su previsible posición correcta, y ha invadido ligeramente la zona de la imagen resaltada, y el verde del iris de la figura femenina. La imagen de la derecha también presenta este tipo de desplazamiento, pero en la zona intermedia entre los dos elementos destacados, debajo de las pestañas. Hemos considerado más representativo de esta portada el arañazo/mancha en la superficie que ha cubierto parte del color rojo.

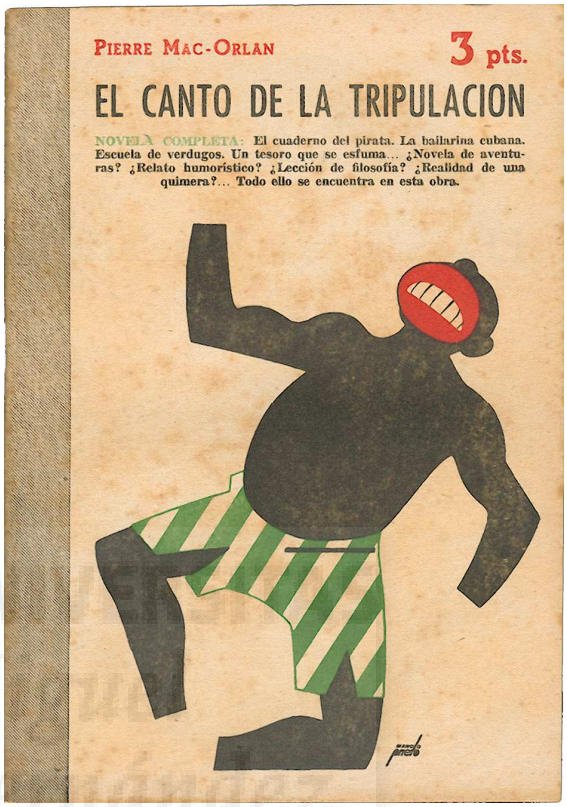
Estas dos imágenes también nos permiten comprobar las zonas debilitadas del plano de color negro, que provocan sendas “calvas” de impresión. En el segundo ejemplar, además, podemos apreciar algunas salpicaduras en el espacio de fondo localizado en la zona superior derecha, y algunas manchas sobre el color negro, que se aprecian mejor por el contraste de superficies –unas manchas sobre otras- si analizamos directamente los ejemplares físicos originales.

El motivo principal por el que las hemos seleccionado, en cambio, lo constituyen los defectos de impresión del color verde del lazo en ambos ejemplares, si bien en el de la izquierda el ejemplo resulta más evidente: o bien un desplazamiento del plano de color o bien la deficiente absorción de la tinta han provocado que se produzcan lo que hemos decidido llamar “dobles contornos”, ya que los mismos aparecen duplicados, en lugar de presentar un perfil regular.

Estos defectos los hemos encontrado también en la impresión de algunas tipografías, como tendremos ocasión de comprobar más adelante.

También se pueden apreciar salpicaduras de tinta en lugares similares de ambas imágenes de detalle –entre los cabellos negros, y a la izquierda del lazo- y en el ejemplar de la izquierda se aprecia, además, cómo un ligero exceso de tinta ha formado una embotamiento que hace que el perfil del lazo no sea perfectamente lineal.

Título El canto de la tripulación **Número** 1.016
Autor Pierre Mac-Orlan
Fecha 29 de octubre de 1950



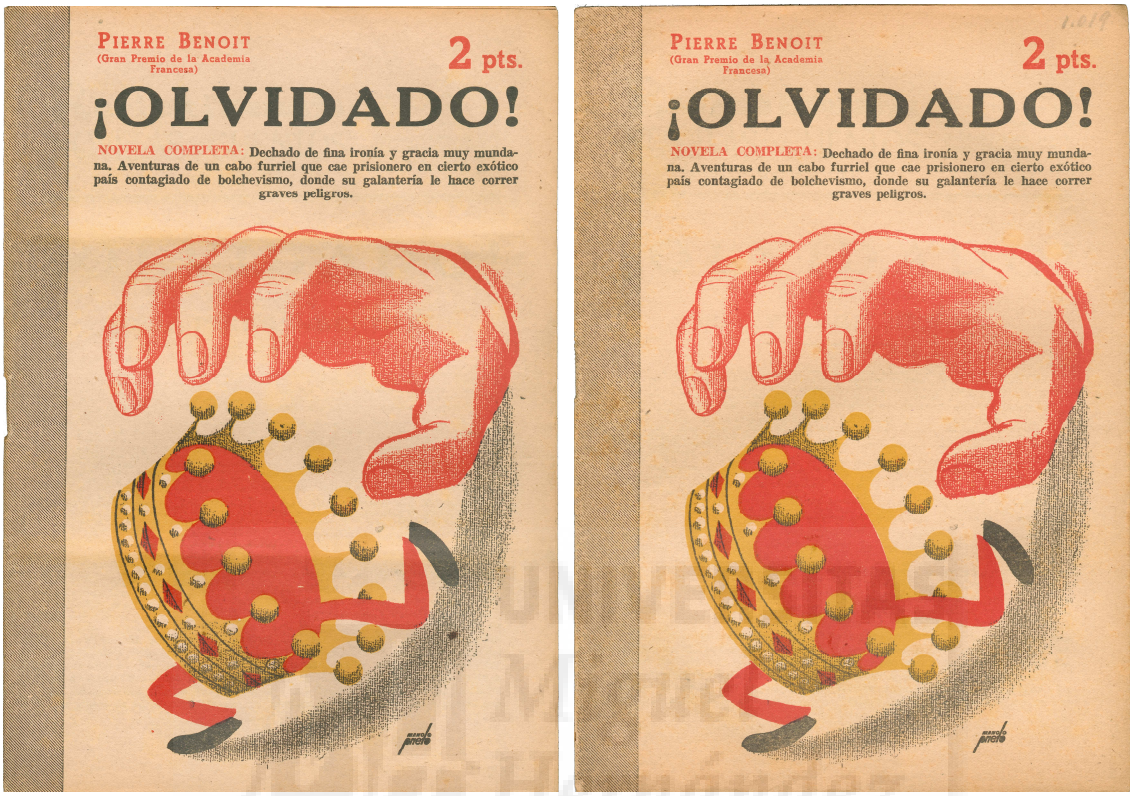
El cotejo a simple vista del estado de conservación de estos ejemplares nos indica que el de la derecha ha sufrido un mayor deterioro físico, especialmente debido a las manchas de humedad del soporte. Este ejemplar también presenta peores condiciones de impresión en el color negro del cuerpo del personaje, cuyas calvas son más evidentes que en el ejemplar de la izquierda, siendo éstas más apreciables en la zona del pecho y el brazo derecho. A pesar de esto, la conservación del color rojo de esta portada mantiene en mayor medida su saturación original.

El ejemplar de la izquierda, en cambio, presenta en su esquina superior derecha su número de la colección escrito a lápiz, circunstancia que se repite en varias de las portadas que conservamos, y además contiene una mancha bastante visible a la izquierda de la cintura del personaje. Los mayores defectos de esta portada, no obstante, se aprecian mejor en las imágenes de detalle que incluimos a continuación, y que se derivan de algunos desplazamientos del plano de color negro.

Como se puede apreciar, el codo izquierdo de la primera imagen presenta un corte blanco, producido previsiblemente por un desplazamiento hacia la izquierda del plano de este color, que se repite en otros lugares, como el pantalón a rayas o la rodilla más elevada.

Este desplazamiento respecto a su posición original también provoca el solapamiento del plano negro sobre el verde del pantalón que puede apreciarse en la imagen de detalle central del grupo que presentamos a continuación:

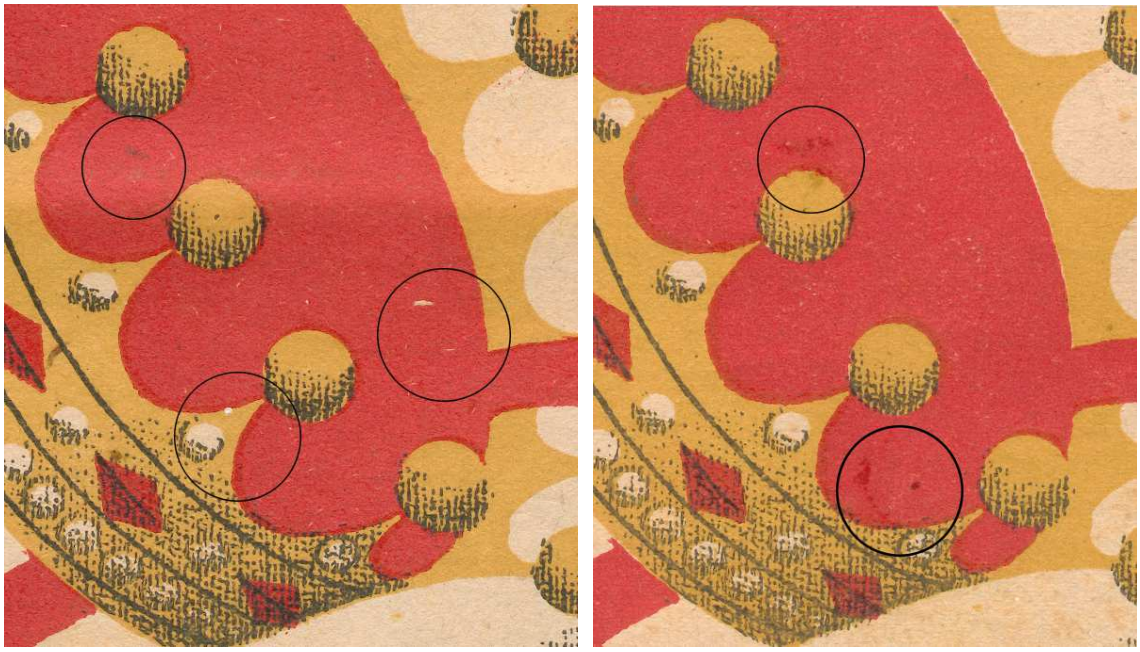
Título ¡Olvidado! **Número** 1.019
Autor Pierre Benoit
Fecha 19 de noviembre de 1950



En esta ocasión las portadas se encuentran en un estado de conservación muy similar, destacando en el ejemplar de la izquierda un doblez que repercute en la percepción de los colores de la portada (en especial, en la homogeneidad del color rojo de la corona) efecto éste que se acentúa en la imagen digital capturada mediante el escáner, ya que esta herramienta pone de manifiesto las variaciones de relieve del original. También son apreciables algunas manchas en el ejemplar de la izquierda, y una de mayor tamaño situada en medio de la trama negra, aparentemente posteriores al proceso de impresión.

El ejemplar de la derecha presenta el número a lápiz en la esquina superior derecha y algunas manchas de humedad. También parece que el color negro se haya conservado en peor estado, como puede comprobarse comparando las dos tramas, y sobre todo, al prestar atención a la ligera calva del pie izquierdo de la corona.

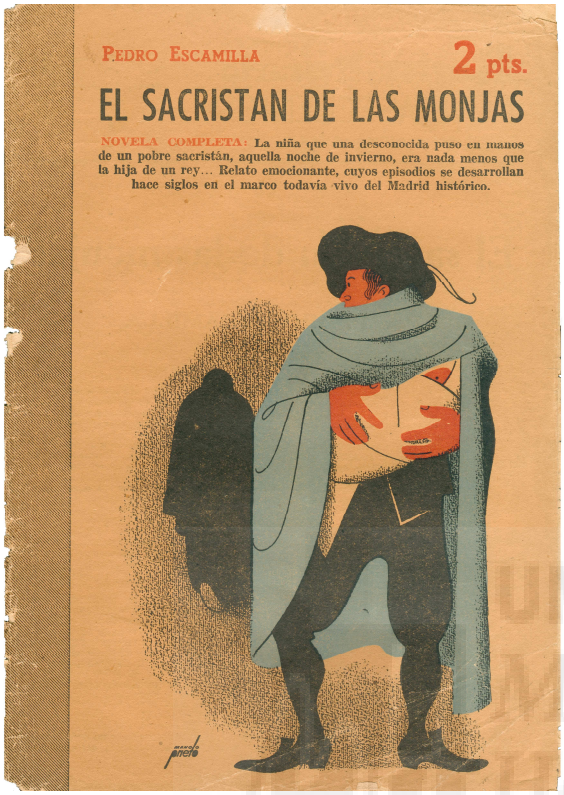
Las similitudes y diferencias más reseñables entre estos ejemplares los encontramos al ampliar las imágenes digitales, especialmente en la corona, cuya complejidad estructural pone de relieve las limitaciones del método reproductivo:

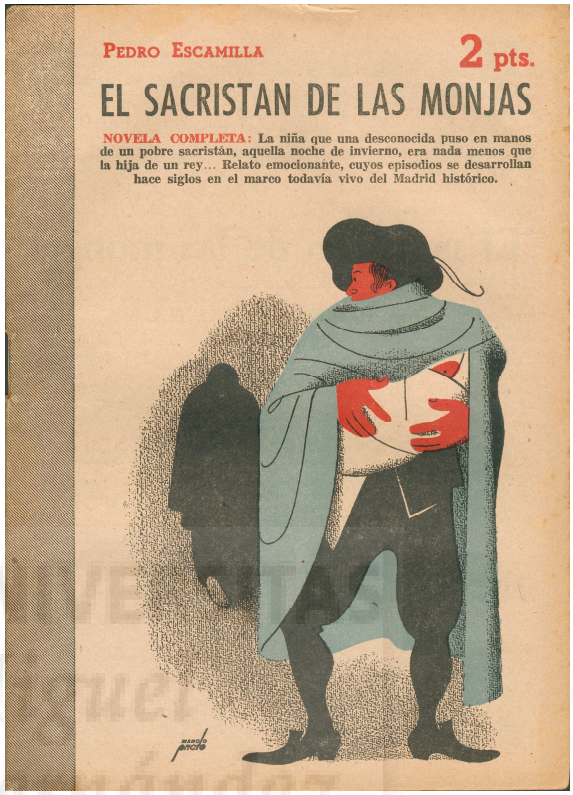


En estas dos imágenes vemos algunas salpicaduras, raspados y manchas, supuestamente producidos en el proceso de impresión. Los desplazamientos de color que provocan a su vez solapamientos entre el color rojo y el amarillo, son comunes a ambas portadas, y dada la complejidad del diseño original, es más que probable que estuvieran prevista su aparición en la portada impresa definitiva.

En estas imágenes comprobamos algunas salpicaduras comunes a ambas portadas, señaladas mediante un cuadrado, mientras que con un círculo se han señalado las imperfecciones particulares de cada ejemplar concreto. El detalle de la derecha nos permite ver también que la trama negra se encuentra un poco debilitada.

Título El sacristán de las monjas **Número** 1.021
Autor Pedro Escamilla
Fecha 3 de diciembre de 1950

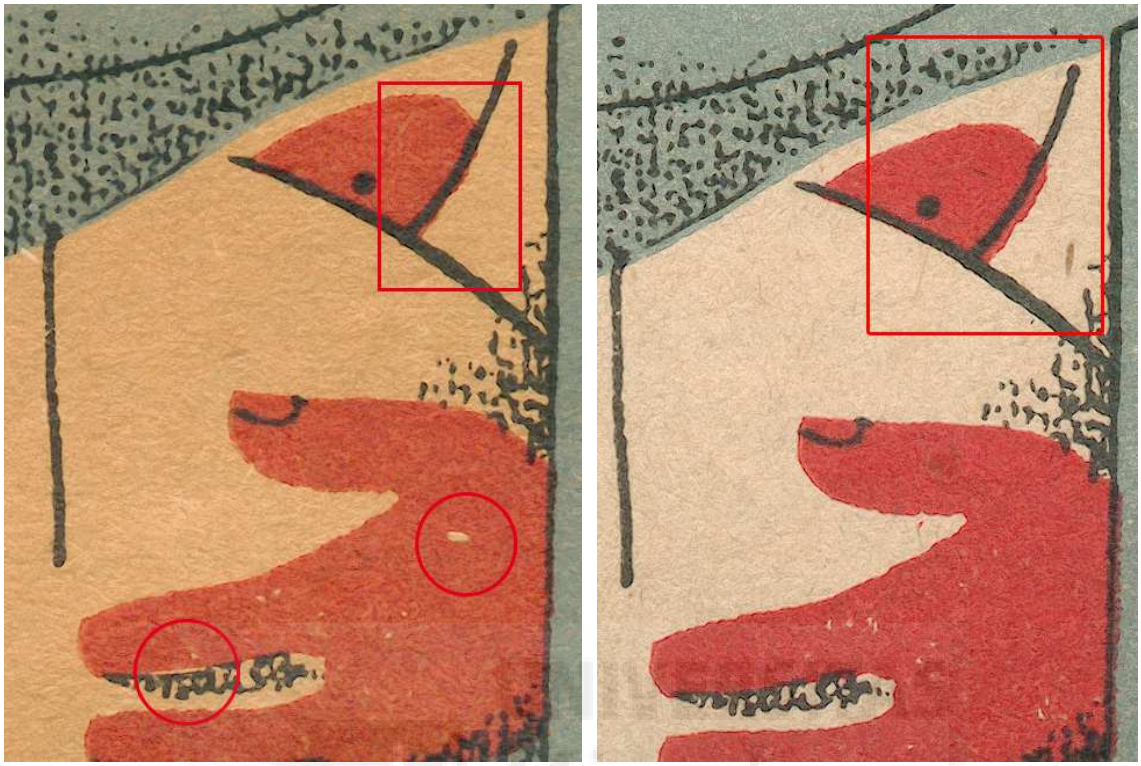




En el apartado de las pruebas de impresión hemos visto cómo en la portada *El sacristán de las monjas* (número 1.021) el color definitivo con el que se imprimió la portada era distinto del de la prueba de impresión y del boceto de Manolo Prieto, posiblemente por la mayor disponibilidad de la tinta que se utilizó en la versión final. Ahora podemos contrastar, en las dos portadas a las que hemos tenido acceso, cómo cambia la percepción de este color en virtud del oscurecimiento del papel. Este hecho también es significativo en el color rojo, ya que en la portada de la izquierda se ha conservado en peores condiciones y ha perdido gran parte de su saturación, y esto sumado al oscurecimiento del papel provoca que pueda confundirse con un naranja si no se tiene conocimiento de otras portadas de esta serie. El distinto color de fondo también provoca que el negro de la trama se perciba con mayor contraste en la segunda de las portadas.

En las imágenes de detalle, en cambio, la portada que se conserva en peor estado presenta una calidad original de impresión más alta, hecho que puede comprobarse en los mayores desplazamientos que ha sufrido la segunda. El más evidente de todos se

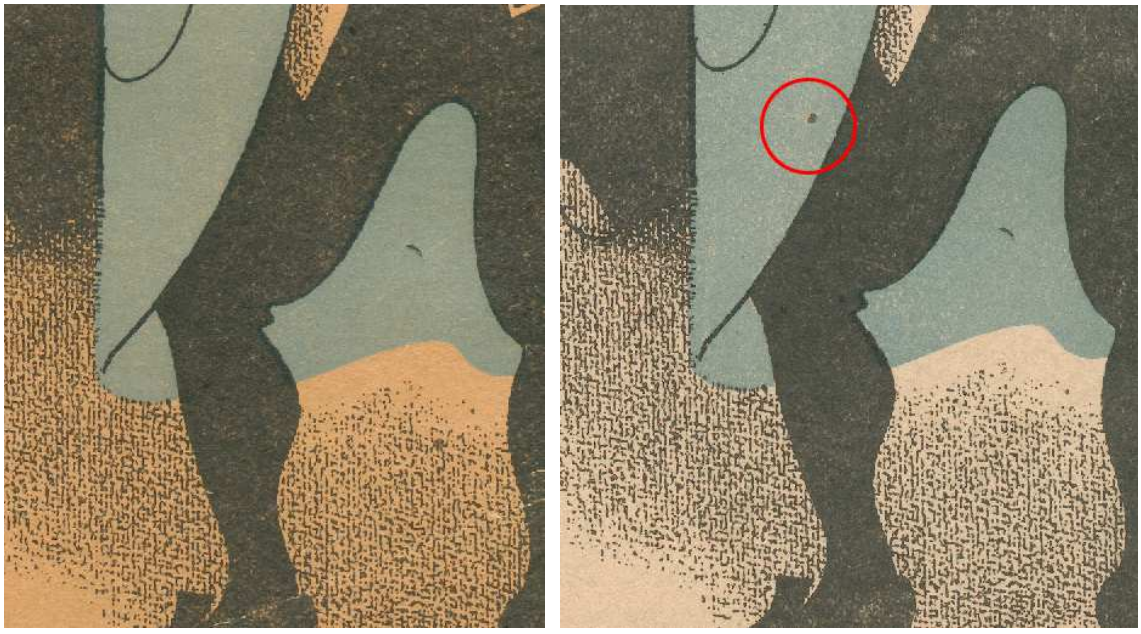
aprecia en la cara del bebé, que sobrepasa la línea negra con la que se representa la tela que lo envuelve:



El plano de color desplazado parece ser el negro, y su dirección hacia la izquierda –en lugar del color rojo hacia la derecha- ya que si prestamos atención a la zona de trama de la parte superior de la imagen, podemos comprobar cómo la reserva de espacio que previó el autor para hacer coincidir la trama con la tela de color azul ha sufrido también un desplazamiento de varios milímetros.

En el ejemplar de la izquierda este desplazamiento también se puede distinguir, pero en menor medida, y a tamaño real casi se podría considerar un desplazamiento admisible debido a las limitaciones de este tipo de impresión.

En la primera portada se puede apreciar algún arañazo que ha provocado que se pierda alguna zona de color, y en la zona del dedo índice se puede encontrar un pequeño hueco que debería estar cubierto por color rojo, de manera similar a cómo se presenta la misma zona en la segunda portada.



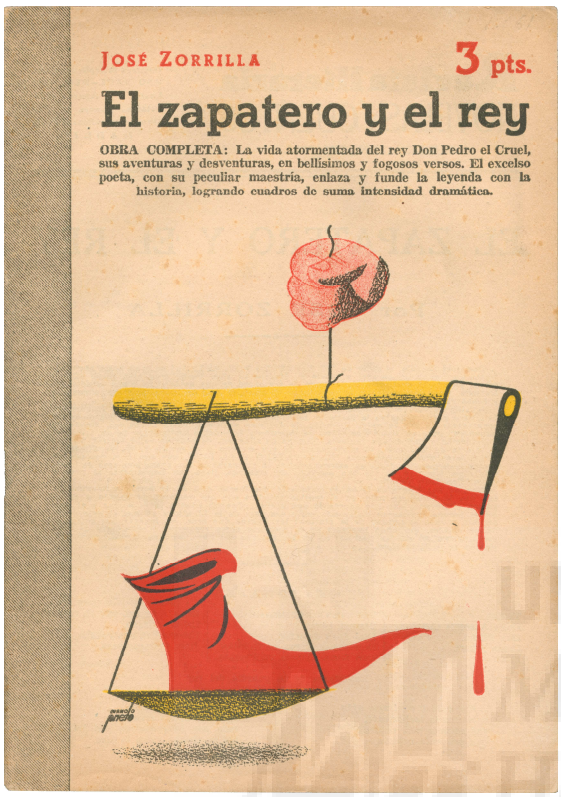
El motivo para incluir estos dos detalles se debe a que el contraste entre ambos nos permite comprobar que el punto negro que presenta la imagen de la derecha en la capa (señalado con el círculo rojo) es en realidad una mancha y no un ornamento de la capa, y que la pequeña línea negra que se encuentra entre las piernas del personaje en ambas portadas debía estar presente en la plancha original.

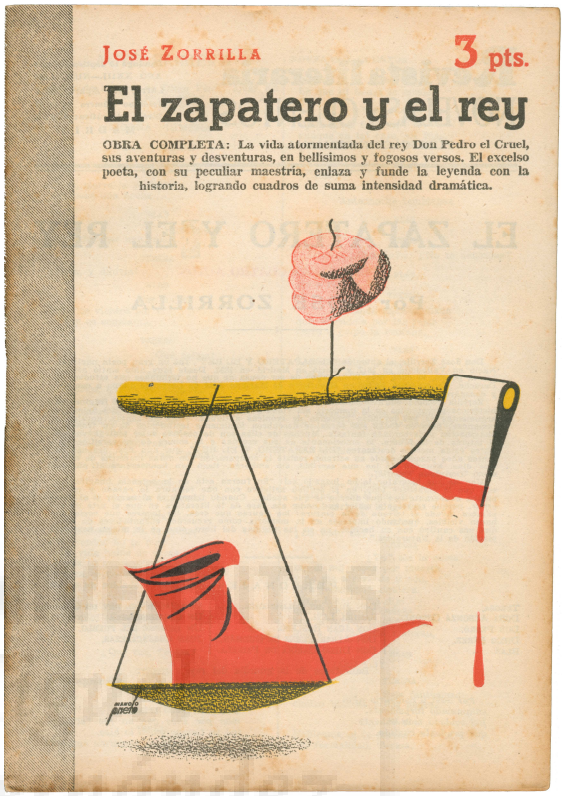
Cuando contrastamos, en cambio, las portadas con la prueba de impresión a la que hemos hecho referencia anteriormente comprobamos que esta línea no aparece allí impresa, y se puede especular con la posibilidad de que se trate de un error de la plancha que se generalizó sólo en las versiones definitivas, y que por lo tanto no respondía al diseño del autor.

Como esta posibilidad no es demostrable, hemos optado en nuestra versión editada por conservar esta particularidad.

En estas dos imágenes de detalle también nos sirven para comprobar el efecto de las calvas en los pantalones de la figura y considerar también el efecto del color de fondo sobre el contraste de la trama. Un defecto leve, y común a ambos ejemplares puede apreciarse en el pequeño solapamiento del azul de la capa sobre el gemelo izquierdo, hecho que no llama tanto la atención como otros solapamientos porque el contraste que se provoca no es tan grande como sucedería entre colores más dispares.

Título El zapatero y el rey **Número** 1.062
Autor José Zorrilla
Fecha 16 de septiembre de 1951

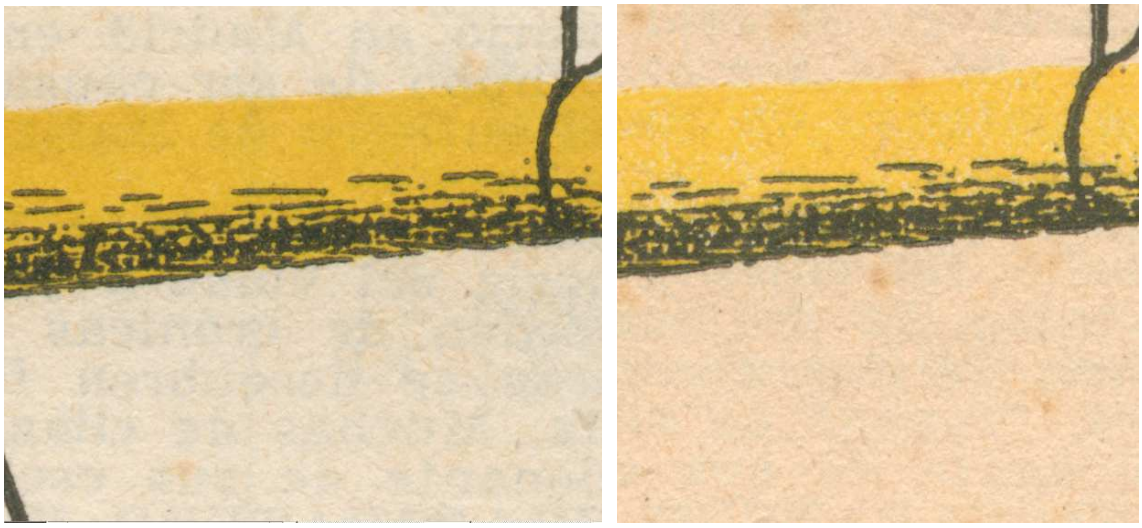




Entre estas dos portadas encontramos las primeras diferencias provocadas por distintas opacidades del papel, ya que en el ejemplar de la derecha la transparencia de éste nos permite leer el título de la obra y el nombre de su autor que se encuentran impresos en el reverso. A pesar de esto, no es el caso más acusado de transparencia que hemos localizado ni el que perjudica en mayor medida la apreciación del diseño de la portada, como tendremos la ocasión de comprobar en la descripción de los procedimientos específicos de edición. La presencia de manchas de humedad, aunque no son demasiadas, son comunes a ambos ejemplares, como también es común una pequeña salpicadura que encontramos debajo de la hoja del hacha.

De la primera portada también podemos añadir que conserva la saturación del rojo en una proporción mayor que la segunda, hecho que puede apreciarse en la trama con la que se representa la mano en ambos casos.

Del ejemplar de la derecha llama la atención una mancha en la zona izquierda del mango del hacha.



Estas dos imágenes nos permiten apreciar cómo la solidez de los colores planos puede debilitarse no sólo por deficiencias en la impresión, sino por problemas derivados de su conservación material. En el ejemplo de la derecha el color ha perdido volumen y empiezan a aparecer algunos claros.

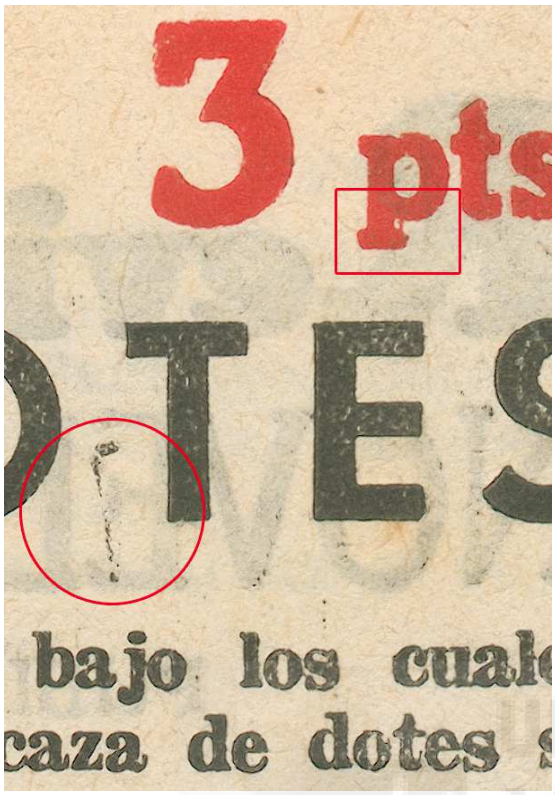
Estas portadas nos sirven de ejemplo de errores de impresión tipográficos comunes en distintos ejemplares, como los ejemplos recuadrados de las palabras «El» y «zapatero» que previsiblemente se deban a algún defecto en la plancha a partir de la cual se obtenían las copias. Son relativamente frecuentes las pequeñas calvas en las letras, en especial en los títulos debido a su mayor tamaño, pero ausencias tan notables de tinta se dan en pocas de las portadas que hemos podido analizar. También se puede señalar como común el doble contorno en letras como la «Z» de «Zorrilla».

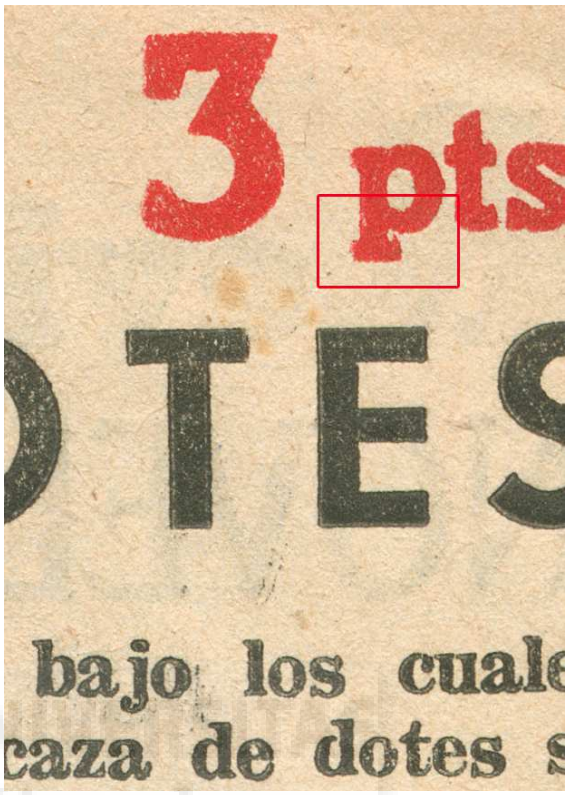
Asimismo el primer ejemplar nos ofrece varias letras debilitadas, como la «O» y «R» señaladas.

Título Caza de dotes **Número** 1.229
Autor Víctor Margueritte
Fecha 28 de noviembre de 1954

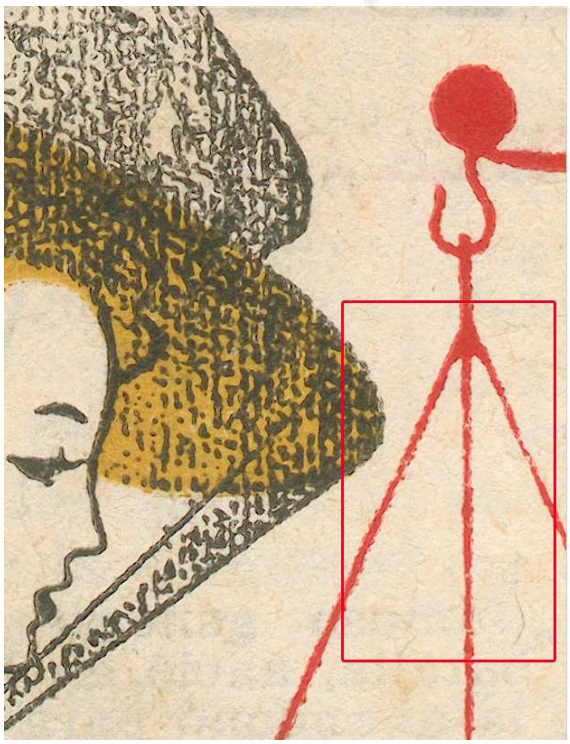
Además de la evidente mutilación de la portada de la derecha que recae en la zona de la trama regular –gracias a lo cual no se ha perdido información significativa, ya que es sencillo recomponer la zona faltante- las principales diferencias apreciables entre estas dos portadas a la escala que presentamos la constituyen la transparencia del ejemplar de la izquierda –que repercute de manera más evidente en la zona del título y del resumen de la novela- y la mayor saturación de color que conserva el segundo ejemplar, distinguible especialmente en el color rojo del brazo de la balanza y el ocre de la bolsa de dinero. La ampliación digital nos permite extender nuestro cotejo y localizar algunos defectos comunes a ambas portadas, como los excesos de tinta que presentan las letras «p» de «pts.» que podemos apreciar en las zonas recuadradas de las imágenes de detalle de la página siguiente. En la primera imagen de detalle también se percibe una salpicadura de tinta, que por su apariencia podemos sugerir que fue provocada durante el proceso de impresión. Para ver un ejemplo de exceso de tinta entre ambas portadas,

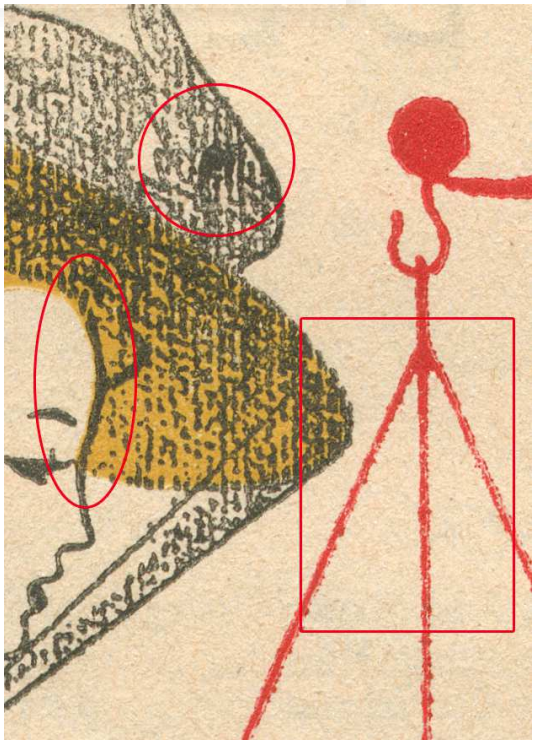
compruébese la «j» de la palabra «bajo» en las dos imágenes que situamos a continuación.



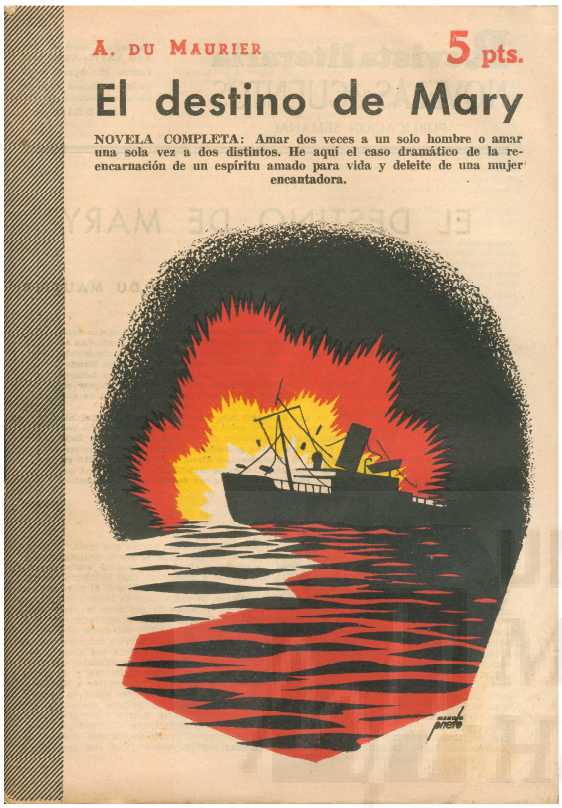


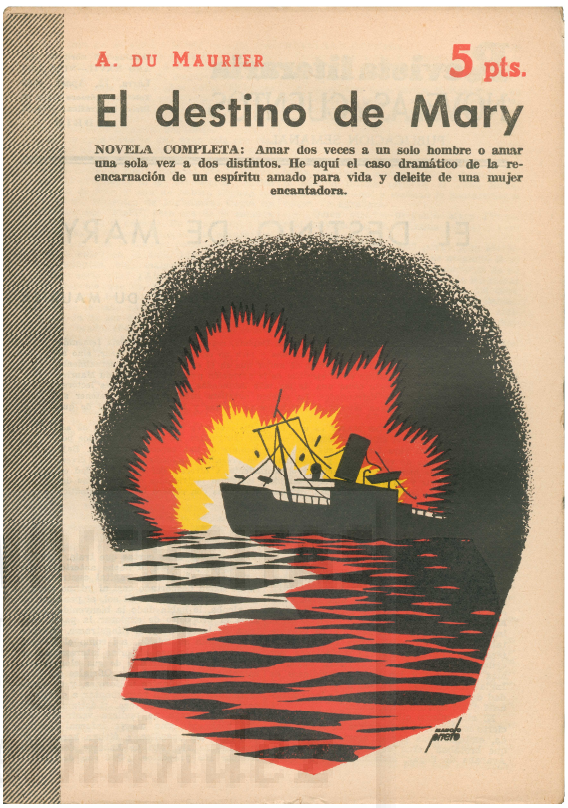
En el siguiente par de imágenes podemos comprobar cómo la debilidad de la impresión de los trazos rojos delgados es común a ambos ejemplares, y en líneas generales, al conjunto de las portadas debido a las limitaciones del método reproductivo.





Título El destino de Mary **Número** 1.247
Autor A. du Maurier
Fecha 3 de abril de 1955





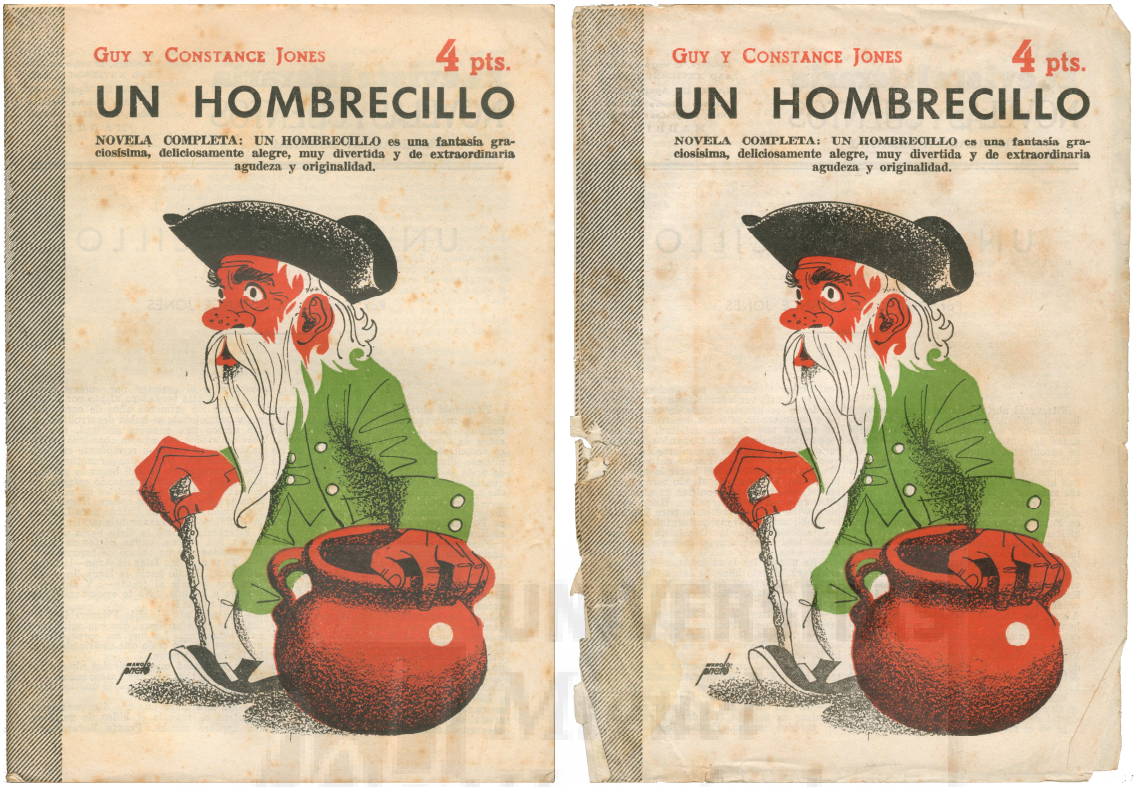
Estos dos ejemplares se encuentran en un estado de conservación muy parecido, con similar oscurecimiento del papel y pocos accidentes materiales que hayan perjudicado su estructura. El grado de transparencia del primer ejemplar es ligeramente superior, y éste presenta también un ligero pliego en la zona superior derecha de la imagen.

Ambas portadas comparten lo que parece ser común al conjunto de la impresión de este número de la colección: un solapamiento de los planos de color negro y rojo, apreciable a simple vista en la parte derecha de las portadas, en el lugar en el que se une el perfil del barco con la representación del mar. También es apreciable con una ampliación mayor cómo el plano negro se superpone a las líneas rojas –muy regulares geométricamente- de la explosión, reduciendo en cierta medida su longitud y ángulos originales. De manera parecida, el color rojo se solapa a la superficie prevista para el color amarillo, como comentamos y corregimos en el apartado de procedimientos específicos de esta portada.

En estas imágenes de detalle se puede apreciar el efecto de un desplazamiento del plano de color rojo en la zona señalada en la izquierda, y cómo un exceso de tinta en alguna zona se suele corresponder con un defecto en otra, como se aprecia en la zona recuadrada de la derecha, en la que la línea negra sobrepasa el contorno rojo.

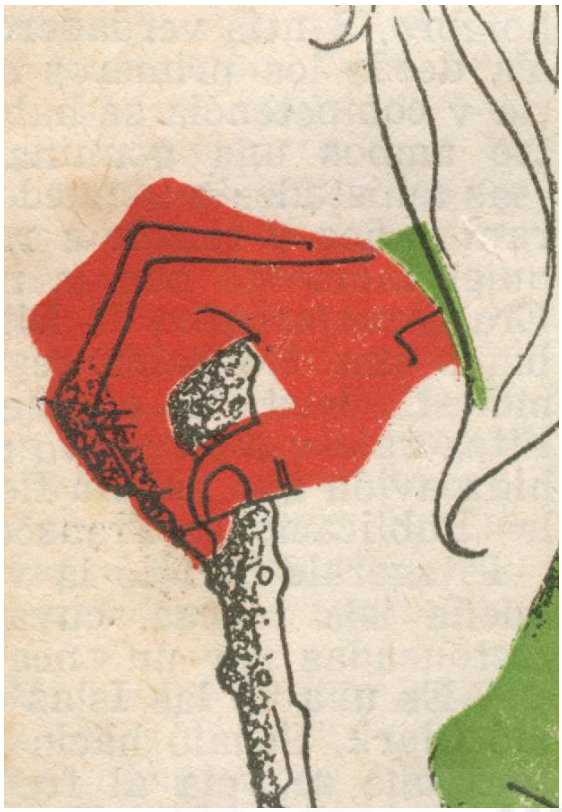
En estas dos ampliaciones podemos comprobar las irregularidades de los perfiles de aquellos planos que en el diseño original, previsiblemente, se han resuelto de manera lineal. Esto se debe tanto a un exceso de tinta como a la inadecuada absorción del papel.

Título Un hombrecillo **Número** 1.253
Autor Guy y Constance Jones
Fecha 15 de mayo de 1955



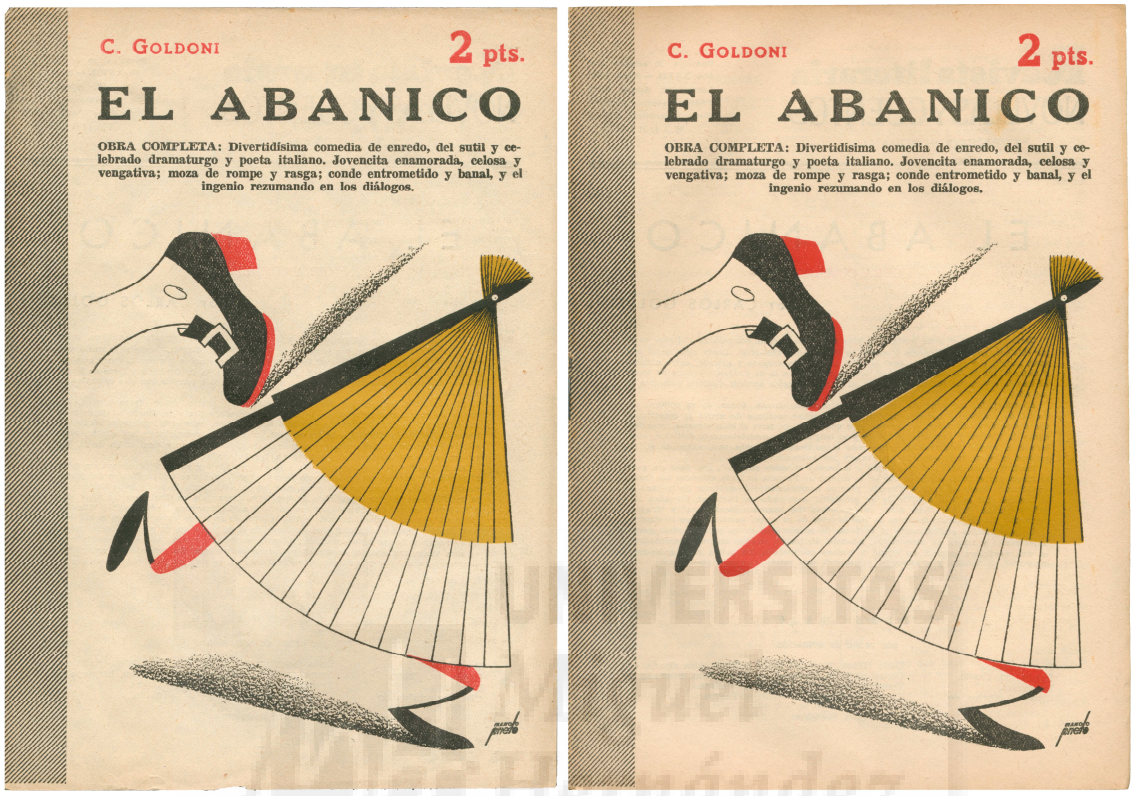
A pesar de que el ejemplar de la derecha se encuentre mucho más deteriorado en apariencia, el estado general del papel –oscurecimiento, transparencias, presencia de humedades, etc.- resulta similar en ambos casos. A simple vista sólo nos llama la atención la pérdida de opacidad del color negro en este ejemplar, visible sobre todo en el zapato y la sombra del suelo, y debido posiblemente a que esta zona es la que más se ha expuesto al deterioro.

Esta pareja de portadas nos sirve para ejemplificar un gran número de defectos derivados del método reproductivo, así como sus posibles correcciones: en el primer par de imágenes de detalle se puede apreciar el desplazamiento del plano verde de la manga, que invade la barba del personaje; el desplazamiento hacia la izquierda del plano rojo de la piel y las consiguientes zonas de blanco en el dedo índice; los excesos de tinta negra en los nudillos, que en algunos casos llegan a generar un ligero embotamiento; y aunque menos evidentes, la irregularidad de los perfiles rojos de la mano, sobre todo la zona del dedo pulgar.



Una ampliación de la trama de la chaqueta nos permite comprobar cómo algunas zonas están mejor o peor resueltas por comparación entre las portadas, por lo que podemos hablar aquí de poca homogeneidad en la impresión de la tinta. Nótese también el solapamiento del verde con el rojo del caldero, en la parte inferior de la imagen.

Título El abanico **Número** 1.277
Autor C. Goldoni
Fecha 30 de octubre de 1955

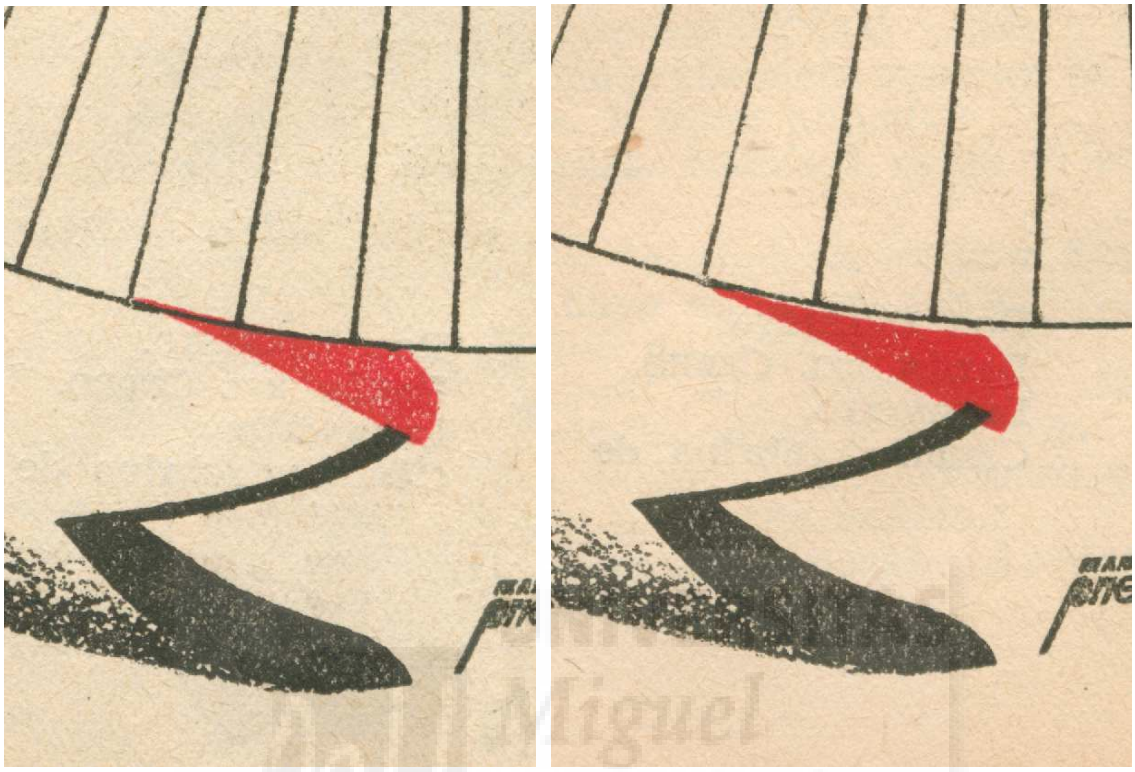


Estas dos portadas presentan un buen estado general de conservación, similar transparencia y alguna mancha de humedad aislada –la más grande la encontramos en el ejemplar de la derecha, entre las letras «i» y «c» de la palabra «abanico»-.

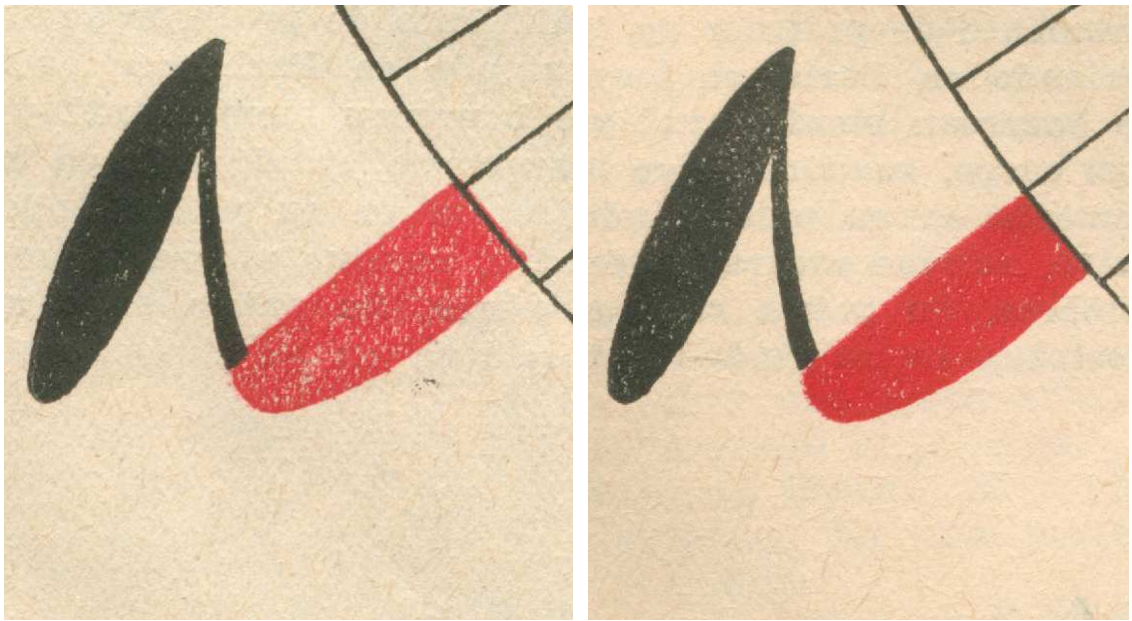
Por oposición al resto de ejemplares que estamos analizando, la impresión de esta portada presenta pocos errores perceptibles a simple vista, y los que ofrece son dos de los más comunes: las “calvas” en la impresión de planos de color a partir de determinado tamaño –y que se pueden localizar sobre todo en las tintas planas del zapato, tanto la roja como la negra- y los desplazamientos de planos de color, el más evidente de ellos lo constituiría el desplazamiento del rojo de la “pata” a nuestra derecha del abanico, y que hemos seleccionado en la primera pareja de imágenes de detalle que presentamos seguidamente.

En el momento de intervenir digitalmente sobre estas portadas, decidimos aprovechar el trazado geométrico de las varillas del abanico para realizar su restitución mediante *software* de dibujo vectorial, como se comentará más adelante en la página 487.

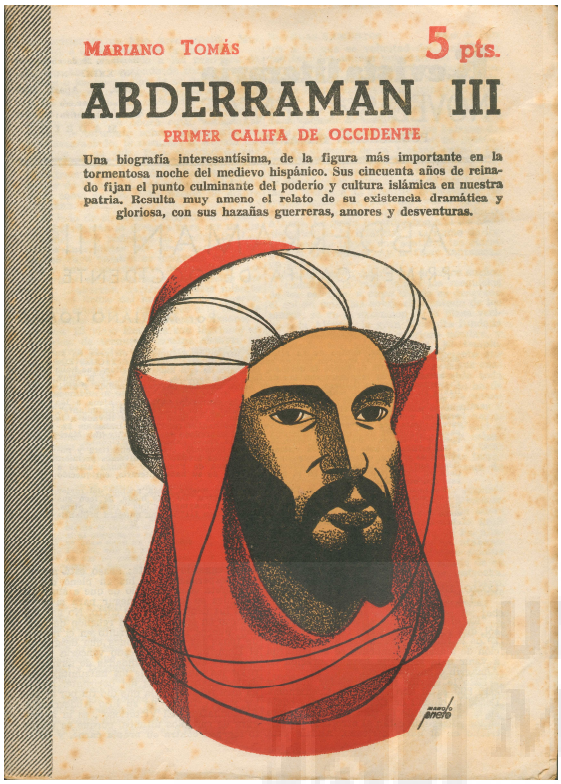
En la imagen de la derecha se puede comprobar, además del espacio en blanco dejado por el desplazamiento del plano rojo, que a su vez se solapa sobre el negro de la pata, cómo el color rojo de este ejemplar conserva su rotundidad original, mientras que el del ejemplo de la izquierda se ha debilitado notablemente.

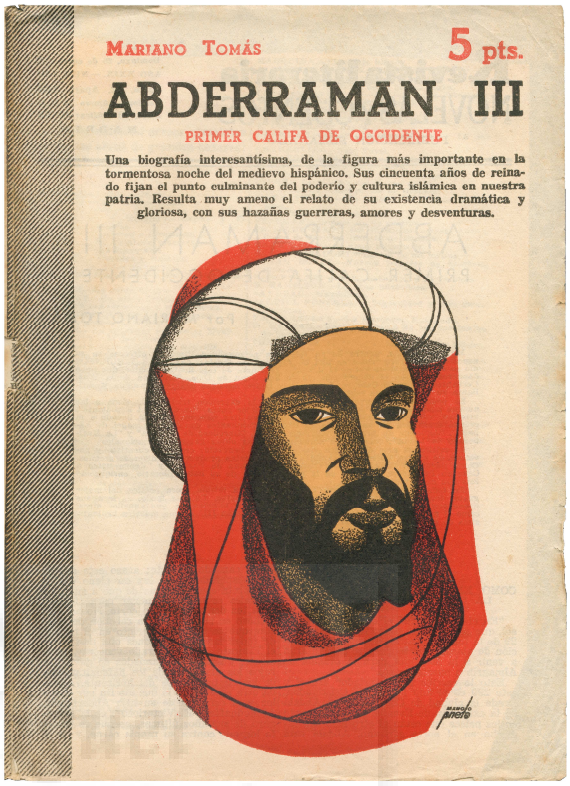


En estos dos detalles comprobamos cómo la “pata” izquierda de la segunda portada (a la derecha) sí que está correctamente impresa mientras que el primer ejemplar sobrepasa la línea de contorno negro ligeramente en ambos casos. A tamaño real este hecho es menos apreciable y la sensación es que este primer ejemplar está mejor impreso.



Título Abderramán III, primer califa de Occidente **Número** 1.341
Autor Mariano Tomás
Fecha 20 de enero de 1957

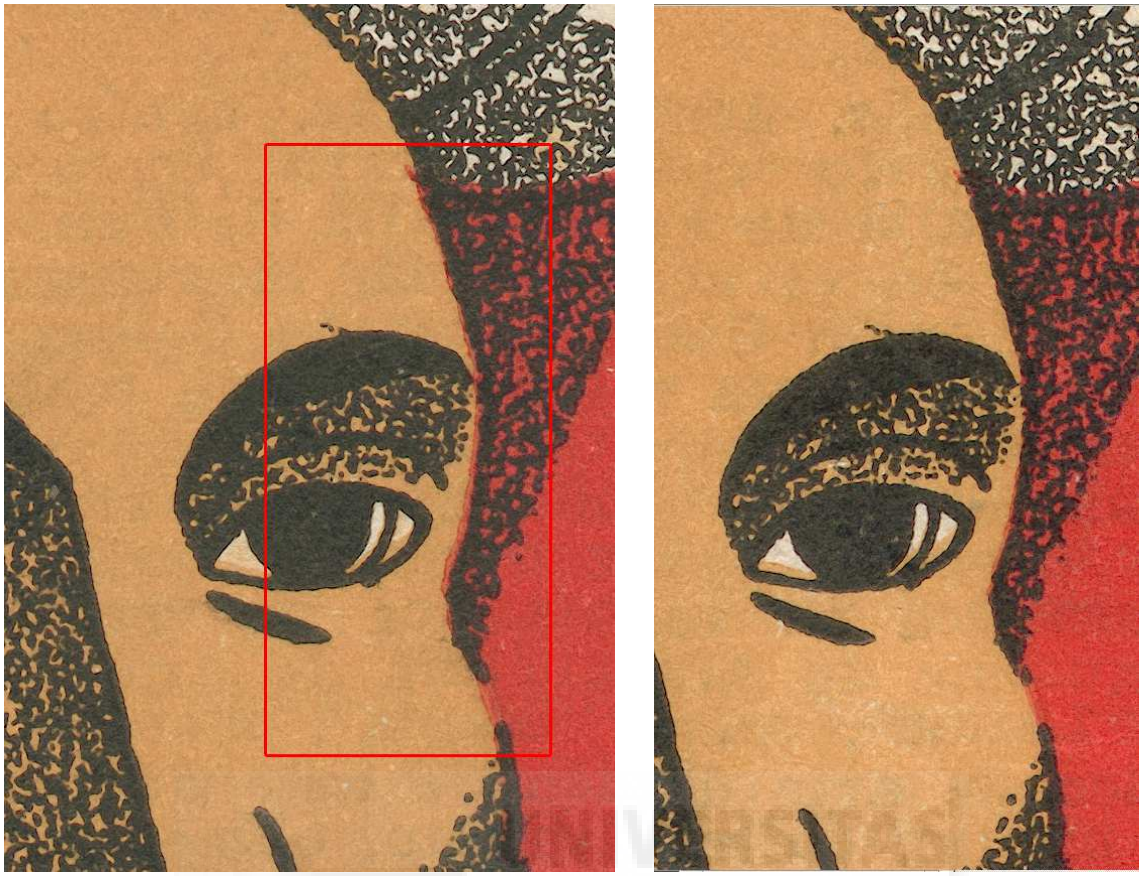




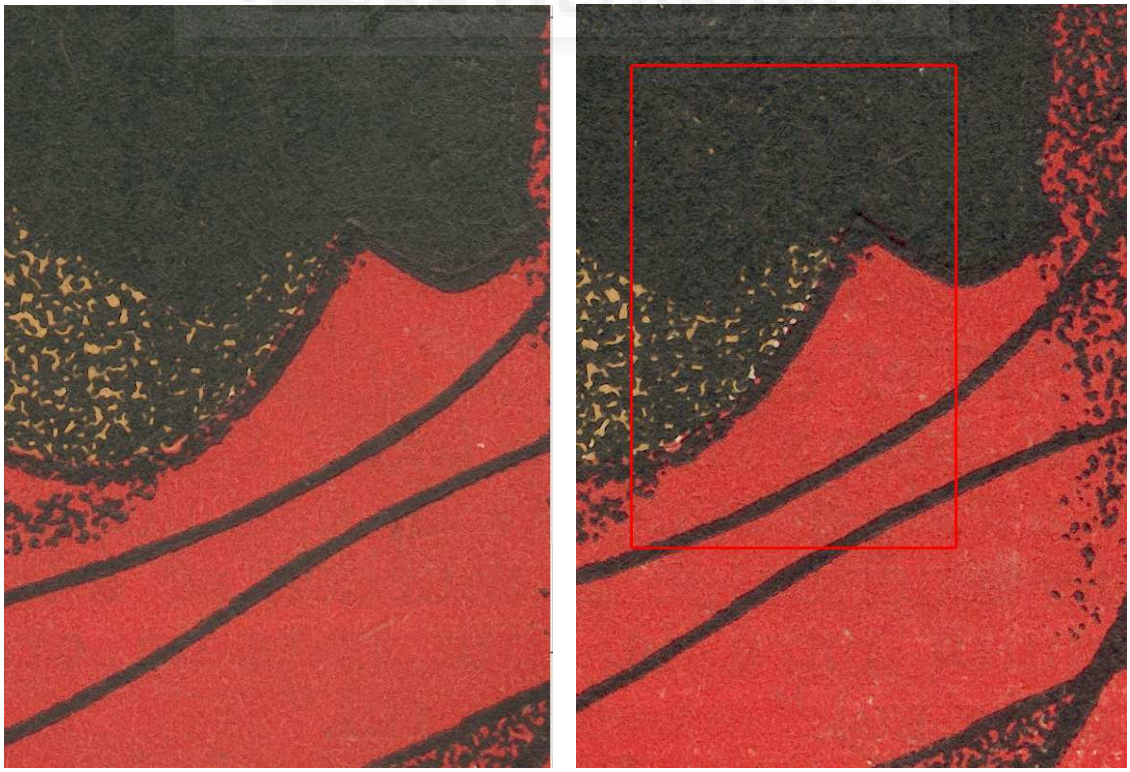
El primer ejemplar está cubierto de manchas de humedad, no muy grandes pero numerosas. El segundo se encuentra un poco deteriorado en la zona de grapado, con algunas roturas en los límites del papel y algunas arrugas en los bordes. La transparencia de ambas portadas es muy ligera, y se puede percibir sobretodo en la zona del título y el autor de la biografía.

El ejemplar de la derecha ha sufrido poco oscurecimiento del papel, por lo que en la amplia zona del turbante puede intuirse cómo pudo haber sido el color original del soporte de estas portadas, y el contraste entre este blanco y la trama de la parte posterior del turbante se encuentra acentuado si lo comparamos con el ejemplar cubierto de manchas de humedad. El color rojo de ambas portadas no es exactamente igual, mostrando el de la derecha un matiz más anaranjado y luminoso.

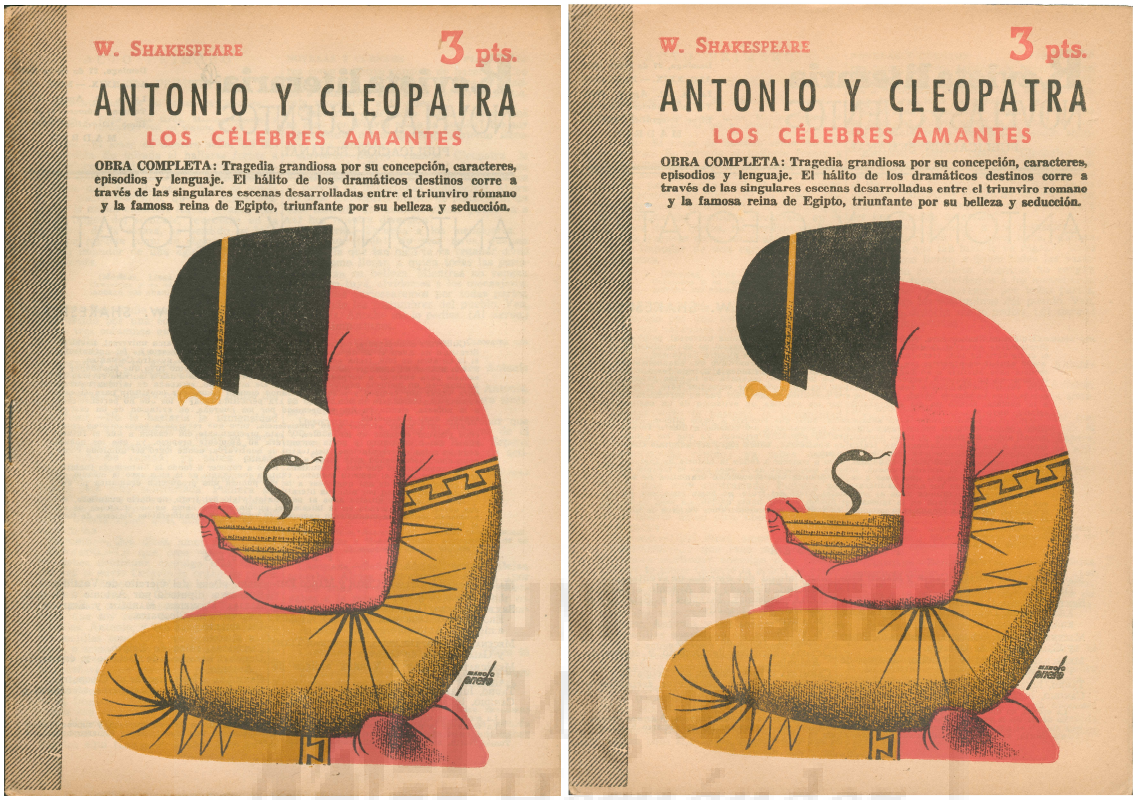
El cotejo de estas dos portadas nos permite comprobar una vez más la presencia de errores comunes a toda la tirada, como el desplazamiento del color ocre que invade la zona del blanco del ojo, como podemos apreciar en el primer par de imágenes de detalle que incluimos:



En cambio, el desplazamiento del plano rojo no es equivalente, siendo más elevado en la ejemplar de la izquierda, como vemos. Los solapamientos también son comunes en esta portada, y hemos elegido uno en el que parte del color se ha perdido.



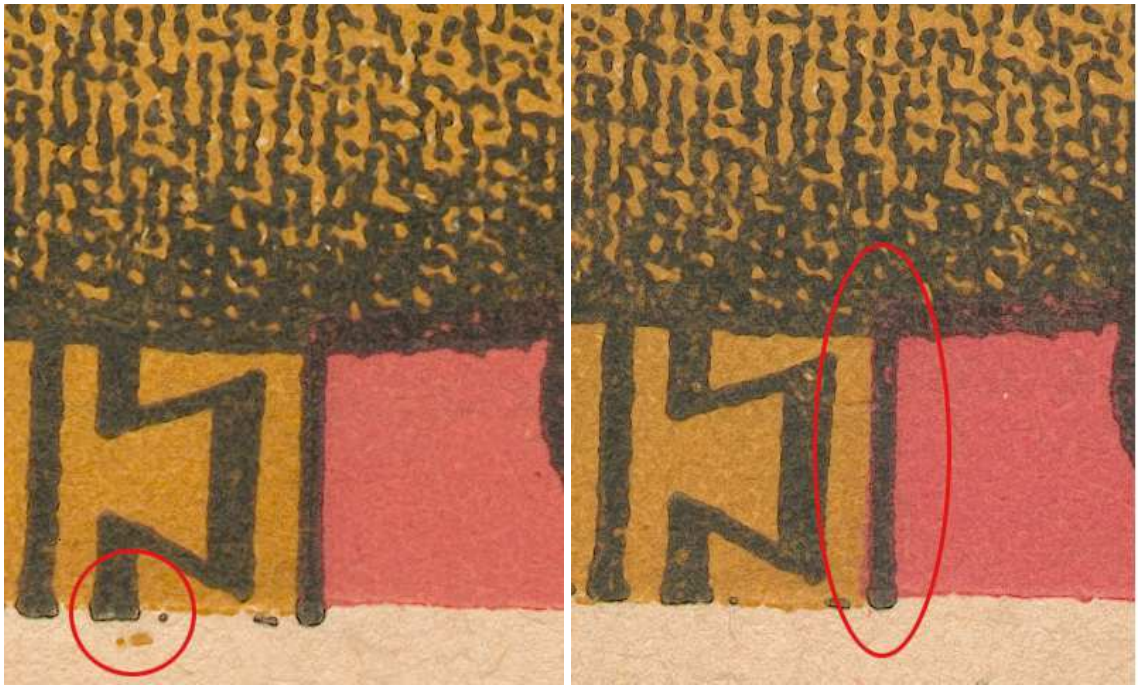
Título Antonio y Cleopatra **Número** 1.342
Autor W. Shakespeare
Fecha 27 de enero de 1957



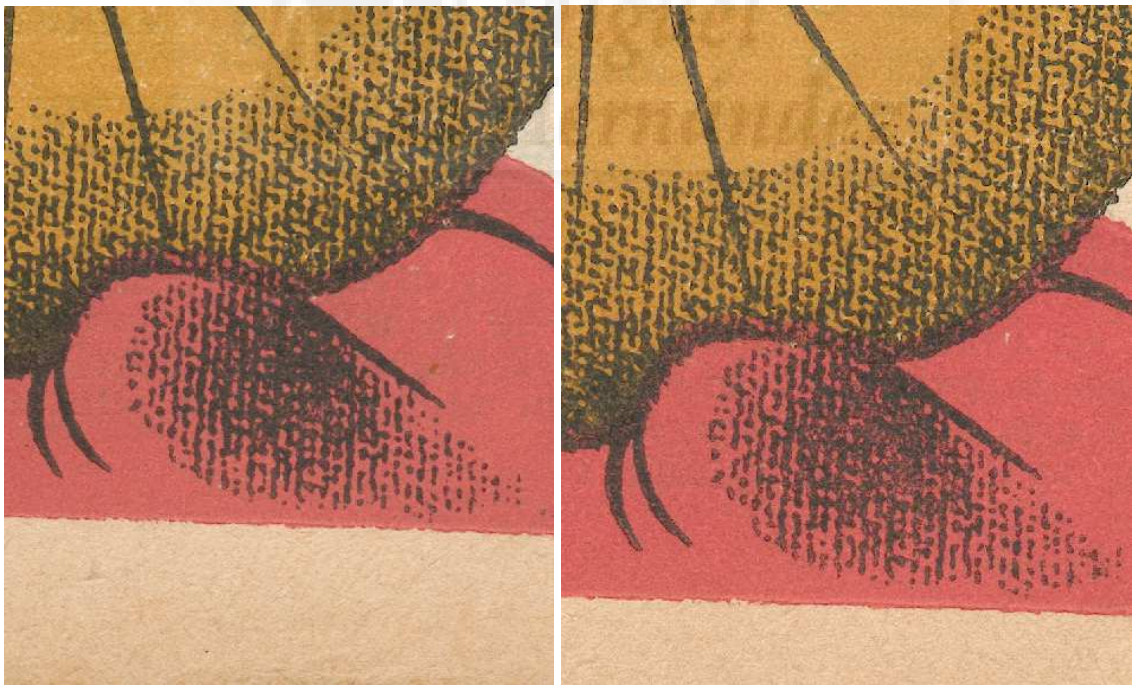
Esta pareja de portadas, que cotejamos en último lugar por haber seguido un criterio cronológico en la ordenación de las mismas, es quizás junto a *El abanico* la que menos diferencias superficiales presenta, y por lo tanto la que de más utilidad resulta para rastrear los defectos de impresión en sí mismos sin las interferencias que puede provocar el mayor deterioro de una de ellas.

A pesar de esta similitud, el papel de la primera portada resulta un poco más transparente, y permite que se lea con cierta claridad el título de la portada impreso en el reverso, mientras que el plano negro del pelo de Cleopatra del ejemplar de la derecha presenta una calva en su zona superior que es más discreta en la primera.

Ambas portadas tienen un par de defectos en la trama lineal decorativa de la izquierda, el mayor de ellos situado a un centímetro del límite inferior de la misma, y podemos especular con el hecho de que el color rosado con el que se representa a la figura se corresponda más bien con el rojo con el que se han impreso el resto de portadas. El cuerpo de la serpiente se superpone ligeramente sobre el cuenco, en otro error común en todas las unidades que hemos cotejado de este título.



En el terreno de los errores distintivos, en el primer detalle vemos unas salpicaduras de color ocre y el plano de color negro invade la zona de fondo. En el ejemplar de la derecha, en cambio, el color rojo se ha desplazado ligeramente sobre el color negro de la trama y el ocre del vestido, pero no se han producido las salpicaduras.



Por último, aunque su apreciación resulte menos fácil, la trama del ejemplar de la derecha se encuentra algo debilitada, y provoca que el contraste entre ésta y el color de la piel sea menor. Nótese también el gran solapamiento de color rojo sobre el vestido que se ha producido en ambos casos, y que es similar al de la mano con el cuenco ocre.

4.3.- *CONSTITUTIO FORMÆ*

4.3.1.- *Examinatio* y *Selectio*.

4.3.1.1.- TIPOLOGÍA DE ERRORES Y PROPUESTA DE RESTITUCIÓN

Una vez analizados el estado de conservación y los distintos defectos de impresión o intervenciones posteriores que han sufrido las portadas (apreciables en mayor medida gracias al cotejo que se ha realizado entre los distintos ejemplares conservados de los mismos títulos) es el momento de establecer una tipología de estos errores en la transmisión de la información gráfica que contienen las *Novelas y Cuentos*, y que nos alejan del efecto previsto por el autor cuando fueron diseñadas. A pesar de redundar en algunas cuestiones que ya se han introducido en este estudio, hemos considerado conveniente distinguir entre una primera fase en la que se detectan y describen en líneas generales estos errores de transmisión, y una segunda en la que en clasificaremos estos errores con mayor precisión y propondremos soluciones a cada problema. Más adelante describiremos las herramientas y metodologías propias del entorno digital con la que intentaremos llevar a cabo nuestra restitución de la que entendemos como voluntad original del autor, en la fase de *emendatio*.

Por lo tanto, hemos querido diferenciar entre una etapa previa de *descripción de objetivos* que es la que constituirá esta "tipología de los errores y propuestas de restitución" que presentamos –que consiste en enunciar los defectos que hemos localizado en la *collatio*, reordenarlos en función de sus características, y proponer cuál debería ser su corrección- y una fase de desarrollo propiamente dicho en la que se describirán pormenorizadamente las herramientas de *software* que se van a utilizar y se enunciarán los diversos procedimientos generales que se emplearán en todas las portadas. O con otras palabras: realizaremos primero una aproximación teórica a los problemas y soluciones que se pueden plantear en la edición crítica de estas portadas, para continuar con una descripción de los recursos y metodologías digitales con los que llevar la edición a la práctica. En este primer estadio de descripción de objetivos vamos a distinguir entre los errores de transmisión derivados del estado de conservación del papel (es decir, los que dependen del deterioro natural del soporte); los derivados de los defectos en la traducción de los diseños originales a su soporte de reproducción, los derivados de intervenciones posteriores sobre las portadas –especialmente anotaciones realizadas sobre ellas-; y por último los errores derivados de nuestro proceso de digitalización.

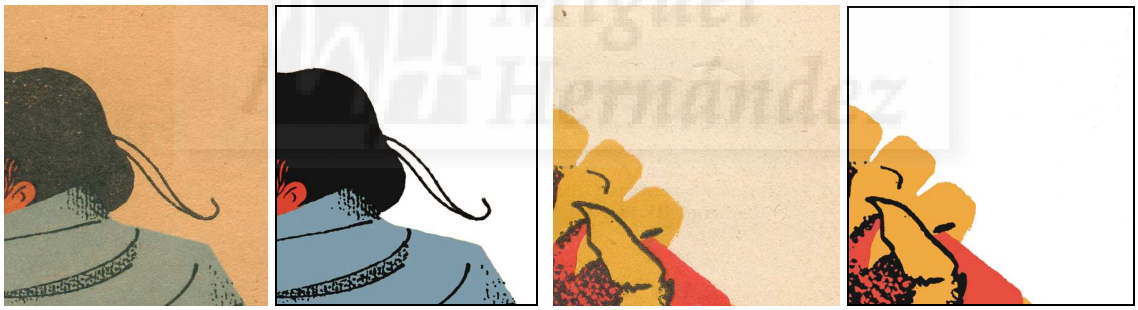
1.- Estado de conservación del soporte.

La mayor parte de los defectos o imperfecciones encontrados en las portadas que se derivan de su estado de conservación son independientes al diseño original de la misma y por lo tanto se resuelven simultáneamente en el proceso de restitución del fondo a su color blanco original.

Con el propósito de distinguir entre las distintas tipologías de alteraciones que presentan las portadas vamos a ofrecer ahora un ejemplo de cada una de estas categorías de errores y una muestra del resultado final obtenido una vez realizada nuestra intervención:

1.1.- Oscurecimiento del papel

Como comentamos en el apartado en el que analizamos el estado de conservación de las portadas, la baja calidad del soporte, y la suciedad superficial acumulada durante sus años de existencia han provocado en algunas ocasiones un oscurecimiento del papel de un manera más acusada de lo normal, oscurecimiento que dificulta la apreciación de los colores impresos sobre él, para los que en ocasiones hemos necesitado recurrir a otras portadas como referencia a la hora de devolverlos a su estado original.



Sobre estas líneas tenemos imágenes de detalle de las versiones previas y posteriores a nuestras intervenciones de las novelas *El sacristán de las monjas* (número 1.021) y *La última hora* (nº 1.269) en las que se puede comprobar el exceso de oscurecimiento de la primera, y su efecto sobre la percepción de los colores, en especial el azul que hemos recompuesto a partir de muestras de otras portadas. La segunda imagen nos ofrece un oscurecimiento más leve, común a la práctica mayoría de las portadas. En ambos casos, la solución consiste en devolver el papel a su color blanco original.

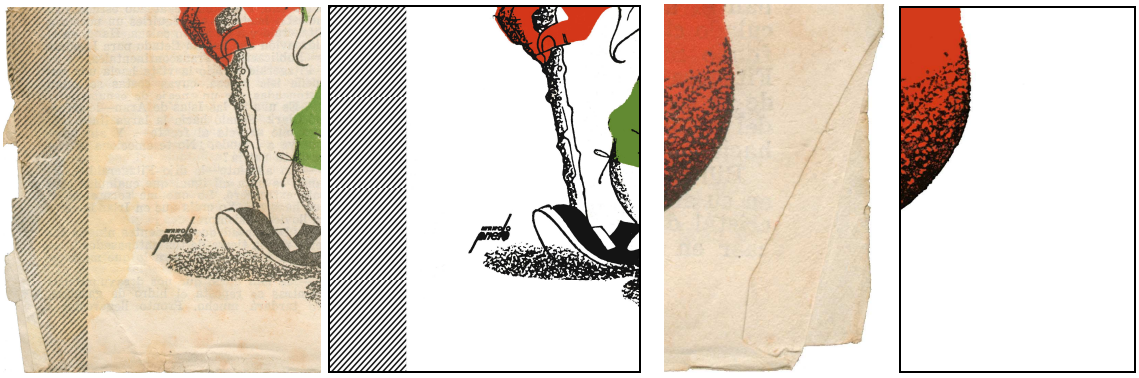
1.2.-Manchas de humedad

Las manchas de humedad son constantes en muchas de las portadas, y su presencia dificulta algunas de las tareas a realizar, especialmente en aquellos casos en los que alguna trama se confunda con las manchas de humedad, o en los que la presencia de éstas se encuentre en la zona de las tipografías. Como en el caso del oscurecimiento del papel, la solución es eliminar estas manchas de humedad para devolver la apariencia homogénea propia del papel.

De izquierda a derecha: estados anterior y posterior de fragmentos de las portadas *Los hermanos Zemganno* (número 1.235) y *El perro «Robinson» y su amo* (nº 1.172) en el que se pueden apreciar cómo las manchas de humedad interfieren en la interpretación de la información gráfica de la portada.

1.3.- Roturas y dobleces del soporte

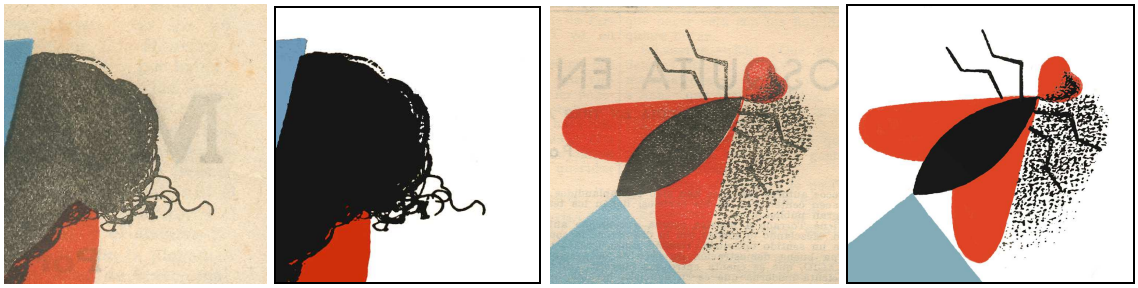
Las portadas en las que se han producido roturas o dobleces en el soporte se restauran teniendo en cuenta la longitud normal del papel de esta colección. En ningún caso hemos tenido que reintegrar alguna zona faltante de imagen o de texto. Cuando la rotura afecta a la trama decorativa lateral, se ha corregido este defecto al sustituir la trama por una rediseñada vectorialmente, intervención que se ha realizado en el conjunto de las portadas. Los detalles son un ejemplar de *Un hombrecillo*, número 1.253.



UNIVERSITAS Miguel Hernández

1.4.- Transparencias

El debilitamiento del papel provoca que la tinta del reverso impreso de las portadas se decante y pueda apreciarse desde el anverso. Este efecto es provocado por el deterioro de las portadas por el transcurso del tiempo, y no afecta igual a todas las unidades, ya que distintos ejemplares de la misma presenten grados de transparencia distintos. La restitución de los fondos de las portadas también lleva consigo la eliminación de este defecto.



Sobre estas líneas hemos situado dos ejemplos de la presencia de transparencias: el primero extraído de la portada *Morriña* (número 1.071) en el que es apreciable en la zona adyacente al cabello la gran «M» del título impreso en el anverso, y si prestamos atención, la palabra «Por» (de "Por Emilia Pardo Bazán") que es visible en el plano rojo de la piel. Como podrá comprobarse en la imagen a tamaño natural de la página 383 algunos colores son más opacos que otros, ya que el gran plano de color azul que representa el pañuelo que la figura femenina lleva sobre la cabeza cubre por completo la zona que ocupa y no da lugar a ninguna transparencia, no así los colores rojo o negro que son más sensibles a este defecto.

El segundo ejemplo lo obtenemos de la portada *Mosquita en palacio* (número 1.121) en el que, además de la transparencia el título y el autor, la biografía del autor interfiere en la percepción de la trama con la que se representa la sombra de la mosca, por lo que su eliminación resulta más significativa para poder apreciar el efecto general del diseño de la portada.

En los casos que hemos analizado en este apartado, una vez eliminadas las irregularidades del fondo, se puede comprobar cómo aumenta el contraste entre éste y los colores y tramas que definen la portada, y que se asemeja en mayor medida al contraste previsto por Manolo Prieto al realizar sus diseños.

2.- Defectos en la impresión original de las portadas

La mayor parte de defectos susceptibles de ser solucionados mediante las herramientas de *software* se derivan de las limitaciones del método de impresión original, a las que ya se ha hecho referencia y que relacionamos con el carácter de *revista literaria* de esta publicación –es decir, una publicación de uso, desechable en cierta medida, y de menor precio en oposición al libro convencional-.

Algunos de estos defectos de impresión son apreciables a simple vista mientras que otros se perciben con mayor claridad al ampliar digitalmente las portadas a un tamaño superior al original. Algunos de ellos pueden considerarse defectos una vez se han analizado el conjunto de las portadas, y teniendo presente el *usus pigendi* del autor, es decir, la manera particular de Manolo Prieto de utilizar la información gráfica, especialmente en relación al recurso a las tramas o a la utilización de grandes planos de color homogéneos.

Al comparar las impresiones definitivas de las portadas con las pruebas de impresión conservadas por la familia de Manolo Prieto, podemos aventurarnos a sugerir que muchos de estos defectos estaban previstos, en mayor o menor medida, tanto por el impresor como por el propio autor, por lo que contrastando unas y otras se puede establecer una referencia general de los errores que podrían considerarse permisibles –como la irregularidad de algunos contornos, los solapamientos entre planos de color, etc.- y los que no. En este último grupo encontraríamos, por ejemplo, los desplazamientos severos de algún plano de color, como en la portada *La niña de Luzmela* (número 1.176) que hemos comentado en el análisis de las pruebas de impresión.

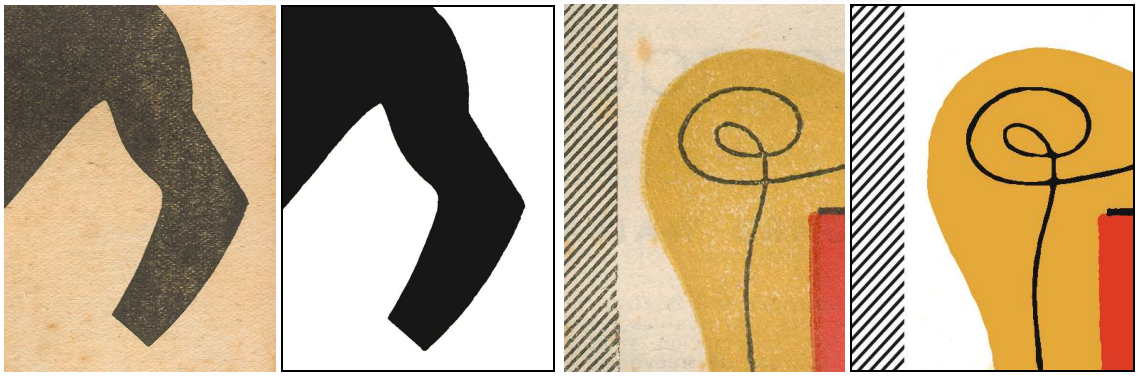
Por último queremos señalar que hemos intentado establecer una clasificación lo más precisa posible, diferenciando siempre que hemos podido entre distintas categorías de errores, y esperamos que los matices entre estas distintas categorías se muestre con claridad mediante la descripción de cada una de ellas. Llamamos la atención sobre este punto porque la mayoría de los errores de impresión se pueden reagrupar, ciertamente, en dos grandes grupos en función exclusivamente de su origen: los provocados por el *desplazamiento* de uno de los planos de color –ya que, recordemos, cada uno de los colores se imprimía por separado, por lo que había que alinearlos entre sí a partir de unas guías que se pueden apreciar en las pruebas de impresión- y los provocados por la

impresión deficiente de alguna de las tintas, tanto por exceso como por defecto de cantidad, absorción irregular por parte del soporte, salpicaduras o manchas, etc.. Hemos decidido pues, concretar lo máximo posible con el objetivo de que esta tipología se pueda ampliar, y sea compatible, con una mayor casuística de imágenes, uno de nuestros objetivos al describir esta metodología.

2.1.- Debilidad de plano de color (calvas)

De todos los defectos derivados del proceso de impresión, la debilidad de los planos de color es el más fácil de percibir ya que es apreciable a simple vista en la mayor parte de las portadas. Este defecto consiste en la ausencia de homogeneidad en las superficies de color que deberían adoptar la forma de una tinta plana, esto es, con un mismo valor cromático por toda su superficie. Si en el momento de imprimir la tinta no cubre uniformemente la totalidad del plano, o posteriormente a la impresión la portada ha sufrido algún accidente material que ha retirado parte del color –en menos ocasiones, pero no podemos dejar de citar esta posibilidad- podemos hablar de "debilidad en el plano de color". A este defecto se le suele llamar comúnmente "calva" en el entorno de las artes gráficas, llegando en ocasiones a permitir que se vea el color de fondo.

Este defecto es más fácil de apreciarse, y de producirse, en planos de color de gran tamaño en los que la tinta es más difícil de aplicar homogéneamente.



Sobre estas líneas tenemos los ejemplos del brazo derecho de la figura que presenta la portada *El canto de la tripulación* (número 1.016) en el que son apreciables distintos grados de debilidad de plano de color, especialmente por la zona del hombro, y el color ocre del marco de *El hombre que no era nadie* (número 1.333) en el que, si bien de manera más sutil, puede apreciarse la indefinición de este color por toda la superficie de la portada.

La restitución de este defecto consiste en devolver la homogeneidad al plano de color entero, para lo cual tendremos que determinar cuál debería ser el color propio de todo el plano y aplicarlo sobre toda la superficie. Para ello, no obstante, tendremos que tener en cuenta otro defecto común: la desaturación de color, del que nos ocupamos a continuación.

2.2.- Desaturación de color

La saturación de color se relaciona con la intensidad de la vibración cromática con la que un color es percibido, su intensidad. Esta intensidad específica nos permite distinguir unos colores de otros, ya que cada color del espectro está presente en una frecuencia determinada. En pintura, además, se dice de un color que está saturado cuando está compuesto de un pigmento específico, es decir, que no está mezclado con otros, que está "*puro*", por lo que los colores saturados se asocian a los propios del círculo cromático, por oposición a los colores "quebrados" (mezclados en mayor o menor medida).

Los colores impresos tienden a perder saturación con el paso del tiempo, debido a la desnaturalización de los pigmentos, y al deterioro natural del soporte. Esta desaturación puede ser más o menos evidente dependiendo de su grado, como es lógico, pero también de la saturación del color original, pues resulta más fácil apreciar un color rojo que ha perdido su saturación original, que un ocre en el que, por ejemplo, su saturación inicial es más reducida.

Este problema puede, en ocasiones, pasar desapercibido si se no se tienen más referencias que una única portada, pues el espectador puede pensar que el color actual no tiene por qué diferir demasiado del original, como hemos comentado a propósito de *El sacristán de las monjas* en las que el nombre del autor y el resto del color rojo que presenta se han desaturado hasta convertirse en un anaranjado. Al analizar más de cincuenta portadas de *Novelas y Cuentos* hemos tenido oportunidad de comprobar estas variaciones de saturación entre ellas, y localizado los colores utilizados con mayor frecuencia, por lo que en un apartado posterior se intentará recuperar la saturación original de la paleta de colores utilizada por Manolo Prieto para estas portadas, paleta que se empleará en la restitución de las mismas.

El contraste entre la saturación de color de los ejemplares que hemos analizado, y el de las portadas una vez restituidas es notable, como se puede distinguir en las imágenes que acompañan a este texto, si bien hay que tener en cuenta que la eliminación de las manchas de humedad, la homogeneidad de los colores y la limpieza del fondo contribuyen sensiblemente a la sensación general de mayor saturación de las portadas intervenidas.

En el primer ejemplo –perteneciente a la portada *La voluntad de* Dios, número 1.051- se da el caso excepcional de que una parte de la imagen –el barco presenta un color rojo con un grado de saturación aceptable, mientras que los reflejos en el agua –las manchas rojas de la parte inferior- presentan un matiz más rosáceo, quebrado, desaturado. Este efecto se puede apreciar con atención en la portada original, pero se ha potenciado en el proceso de digitalización de la misma.

En el siguiente ejemplo, extraído de *Los cazadores de jirafas*, número 1.065, queremos mostrar los colores obtenidos mediante el muestreo de los colores disponibles en esa portada en concreto, obteniendo la media entre varias muestras obtenidas esa portada. Esto quiere decir que el ocre y el verde de este ejemplo en concreto se obtuvieron sin tener en cuenta otros ocres y verdes del resto de la colección. Los colores definitivos con los que hemos editado las portadas se han obtenido tras analizar los colores de todas las portadas digitalizadas, como expondremos en el apartado 4.3.1.3. *Paleta de color de las Novelas y Cuentos*.

2.3.- Debilidad de trama

Las tramas son susceptibles de sufrir los mismos efectos producto de la debilidad de impresión que acabamos de describir en relación a los planos de color, con la dificultad añadida de que éstas, aunque también estén realizadas mediante un único tono, presentan un degradado tonal derivado de las distintas presiones que se pueden obtener mediante el uso de los lápices compuestos sobre papeles con un índice de gramaje muy alto, como pudimos comprobar al analizar los originales conservados por la familia de Manolo Prieto.

Estos diferentes valores tonales dificultan la restitución de las tramas, ya que establecerlos con claridad implica un análisis estructural más preciso que el realizado a propósito de una tinta plana en la que normalmente es suficiente con establecer el contorno de la misma.

Las manchas de humedad colaboran en muchas ocasiones a que sea difícil establecer su forma precisa, y a la vez reducen considerablemente el contraste original de las tramas, puesto que la transición entre las zonas del blanco del papel a las más oscuras y opacas se realiza de manera más suave con la presencia de estas manchas (puesto que se perciben valores intermedios que no deberían aparecer: los propios de las manchas de humedad).

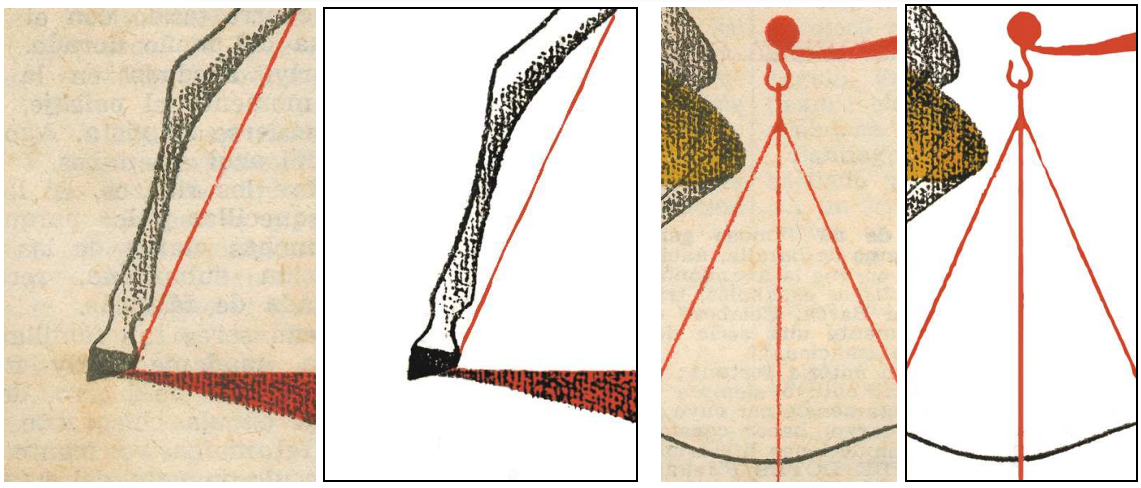
En los ejemplos que proponemos –el de la izquierda corresponde a *¡Olvidado!*, portada número 1.019, y el de la derecha a *Los hombres rotos*, número 1.001- podemos ver cómo se incrementa el contraste con la limpieza de los fondos, y cómo aumenta la presencia de color oscuro en las zonas centrales de la trama.

Esto se deriva del hecho de que, en los lugares de las portadas conservadas donde se producen las calvas, en realidad deberían ir los colores más oscuros, ya que se corresponderían con aquellas zonas en las que el autor ha presionado con más fuerza el lápiz compuesto.

2.4.- Debilidad de línea

Las líneas rectas en las portadas de Manolo Prieto suelen estar trazadas con regla, así lo parecen sugerir los trazos a lápiz apreciables en los originales que hemos analizado, y las características "rebabas" que se producen en los extremos de las líneas trazadas de esta forma. Pero el registro de esta herramienta también puede producir que la homogeneidad de las líneas no sea exacta, pues la presión no suele ser equivalente en toda la trayectoria de la línea. Por otra parte, las líneas curvas trazadas a mano por Manolo Prieto también suelen tener un componente "valorativo", que es como se conoce en dibujo a aquella línea cuya anchura se modifica en su trazado con la voluntad de adecuarse al referente a reproducir.

Este planteamiento, sumado a los defectos en la homogeneidad de la impresión común a toda la colección provoca que el tratamiento de las líneas tenga un doble objetivo: por una parte recuperar aquellas partes de las líneas cuya debilidad sea manifiesta, y cuya intervención permita devolver a la línea a su presunta forma original, y por otro el mantenimiento del carácter "manual" de las líneas trazadas de este modo. Así, de todas las portadas que hemos editado, la única en la que se ha realizado una restitución vectorial –mediante líneas trazadas geométricamente, en lugar de redibujadas con un programa de edición de imágenes- ha sido *El abanico* (número 1.277) como tendremos ocasión de comentar en la descripción de los procedimientos específicos de esa portada.



Los dos ejemplos que proponemos corresponden a la portada *Caza de dotes* (nº 1.229) en la que se han corregido algunas imperfecciones y se ha recuperado el carácter manual de su trazado original.

2.5.- Desplazamiento de un plano de color.

Este defecto se produce cuando alguno de los planos de color de la portada se ha desplazado ligeramente de su posición correcta en el momento de la impresión, por lo que suele provocar pequeñas incoherencias en la lógica de la representación. La manera más sencilla de localizar este defecto la constituyen aquellos casos en los que el plano de color excede los límites que previsiblemente le correspondería ocupar, al encontrarse éstos delimitados por una línea de contorno de otro color, generalmente el negro, con el que se ha representado esa zona del dibujo.

A veces es difícil establecer cuál de los dos planos de color implicados es el que ha sufrido el desplazamiento –un plano de color hacia la derecha, o el plano negro hacia la izquierda, por ejemplo- por lo que resultará necesario analizar otros fragmentos de la portada a la búsqueda de indicios que delaten al plano desplazado en mayor medida.

En nuestro primer ejemplo, extraído de *El zapatero y el rey* (número 1.062) el plano de color rojo de la sangre excede su previsible límite, que debería coincidir con el filo del hacha, por lo que podemos deducir que se ha producido un desplazamiento de uno de los dos planos, el rojo o el negro. Como, si prestamos atención, el color amarillo del mango también sobrepasa su límite en dirección hacia la derecha –tanto en el extremo inferior como el superior de la hoja- podemos insinuar que el plano desplazado ha sido el negro, en dirección hacia su izquierda. Tal y como acabamos de comentar, deberemos buscar más indicios de estos desplazamientos en el resto de la portada.

En el siguiente ejemplo *–Lily, actriz y mujer*, número 1.094- Manolo Prieto había reservado una zona de la trama para ser ocupada por el círculo de color rojo que representa la mejilla, y de hecho, parte de la trama dibuja la forma de la circunferencia. El desplazamiento ha provocado que el color rojo invadido la zona reservada, por lo que la restitución debería devolver a su lugar original, más hacia la derecha, este círculo rojo (nótese en que, en su forma corregida, el círculo excede en mayor medida la zona de la mejilla.

Estos dos ejemplos nos permiten ejemplificar los dos criterios principales con los que restituir este defecto: o bien eliminar o añadir el color desplazado hasta rellenar el espacio previsto por los demás planos de color –en nuestro primer ejemplo, eliminar el sobrante tanto de rojo como de amarillo-; o bien desplazar el plano de color entero hasta su supuesta posición correcta –nuestro segundo ejemplo-.

A este respecto necesitamos comentar aquí que, como es lógico, un desplazamiento de color afecta a toda la imagen en su conjunto, puesto que cada color se imprimía conjuntamente de una sola vez, pero, en líneas generales sólo debemos intervenir en aquellos casos en los que la corrección del desplazamiento mejora la percepción de la imagen, y en la medida de lo posible realizando las mínimas intervenciones.

2.6.- Solapamiento de dos planos de color.

Un defecto derivado del anterior lo constituyen los solapamientos de dos planos de color, esto es, la mezcla física de dos planos de color que han entrado en contacto debido al desplazamiento de al menos uno de ellos.

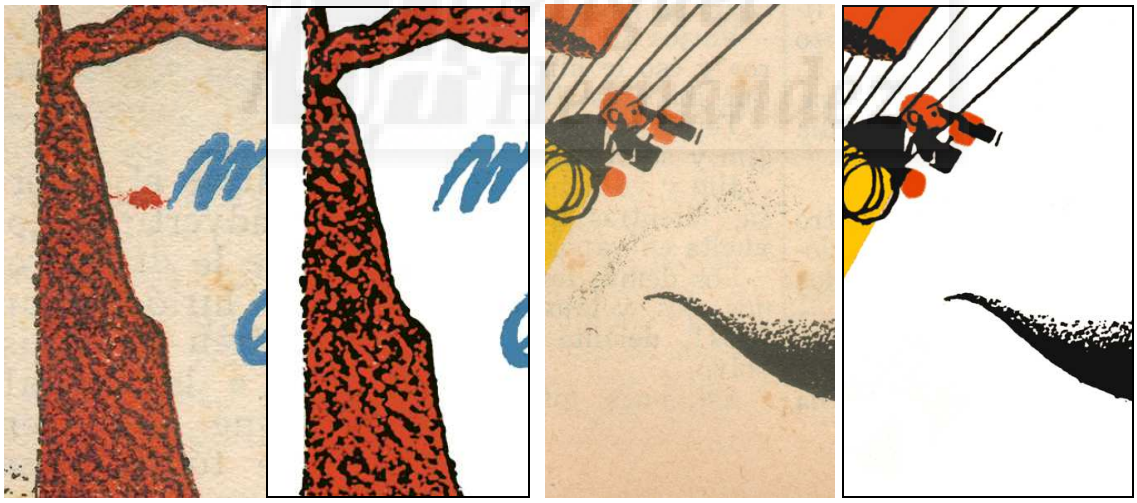
En nuestro primer ejemplo *Solitaña* y *Amor y pedagogía*, número 1.319 podemos ver cómo el color rojo de la piel del personaje solapa sobre el azul del traje, o viceversa, creando un tercer color, de carácter violáceo, que entendemos no debería estar al entrar en conflicto con la limitación a tres tintas de esta colección.

En nuestro segundo ejemplo, obtenido de la portada *Los habitantes de la casa deshabitada* –número 1.108- el color rojo del cuerpo del personaje solapa sobre el ocre de la cadera del esqueleto, que previsiblemente debería ocupar el espacio reservado en la trama de color negro.

A la hora de su restitución, en ambos casos prima el criterio general de garantizar la mínima intervención, por lo que en el caso de *Solitaña* la actuación menos agresiva y más coherente con el aspecto en conjunto de la portada consiste en cubrir con color azul el espacio solapado, mientras que en nuestro segundo ejemplo, la trama nos permite conocer el espacio previsto para el ocre de la cadera. En los procedimientos específicos de cada una de las portadas argumentaremos los criterios concretos que aconsejen elegir por uno u otro plano a la hora de decidir cuál debemos eliminar.

2.7.- Salpicaduras de tinta.

Un accidente material en el momento de la impresión puede dar lugar a que se produzcan salpicaduras de tinta en la superficie del soporte, de muy distintos tamaños y densidades.



El trabajo del editor crítico de las imágenes consiste aquí en determinar si la salpicadura responde a algún elemento de la representación –como quizás una mancha de sangre en el ejemplo que proponemos de la portada *El crimen del molino de Usor*, número 1.106, sin duda influenciados por su título- o bien se trata realmente de una salpicadura producida al azar, por lo que deberá proceder a su eliminación.

Nuestro segundo ejemplo –*Tom Sawyer a través del mundo*, número 1.073- contiene salpicaduras de las son más frecuentes en las portadas, y a la vez, resulta más sencillo determinar si se corresponden a algún elemento de la ilustración o no porque, o bien son de un tamaño sensiblemente inferior a la escala del resto de la portada, o bien no mantienen una relación de coherencia con el resto de elementos representados.
Si la salpicadura se ha producido sobre el fondo, se eliminará cuando éste sea restituido, y si se ha producido sobre algún plano de color o trama, se cubrirá con el color adecuado.

2.8.- Embotamiento de tinta.

Este error de impresión se produce cuando la cantidad de tinta es superior a la necesaria para representar el elemento en cuestión, y el exceso de tinta se expande por la zona colindante. En muchas ocasiones este defecto resulta más evidente en los espacios adyacentes a varias líneas que convergen en un punto, ya que en estas zonas es más probable que se acumule la tinta.

En nuestro primer ejemplo, detalle de *El dragón rojo*, número 1.191, las dos líneas que se cruzan en el centro de la imagen, que representan el cuello del personaje, provocan que parte de la tinta se propague por los alrededores, perjudicando la simplicidad geométrica del diseño original. Para corregir este defecto se ha procedido a eliminar el exceso de tinta, utilizando en este caso una muestra del color ocre de la piel, y siguiendo el criterio general de mantener la portada en su versión más parecida a la original. Esto

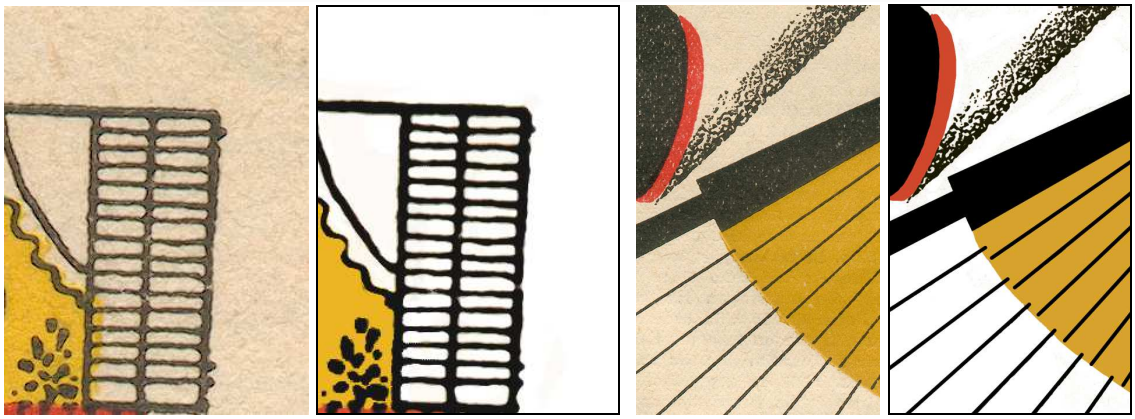
es viable siempre y cuando la forma en la que se produce el embotamiento sea sencilla, y por lo tanto el diseño original anterior a producirse el defecto sea previsible, en consonancia con la máxima de la crítica de textos que postula que la corrección del error debe explicar porqué se produjo.

En el segundo ejemplo que hemos seleccionado, de la portada *Vida azarosa de Don Gregorio Guadaña* –número 1.034- queremos llamar la atención sobre el dedo corazón de la figura, en la que un posible embotamiento de tinta ha producido una línea innecesaria en la uña (no confundir con la mancha también visible que se encuentra al lado) por lo que se ha decidido su eliminación, con el resultado que se puede comprobar a la derecha, en nuestra opinión más coherente con el conjunto de la portada.

2.9.- Invasión de tinta.

Este defecto está levemente relacionado con dos defectos que ya hemos analizado: el desplazamiento de un plano de color y el embotamiento de tinta que acabamos de estudiar. Sin embargo, nuestra intención de clasificar con la mayor precisión posible –que nos permita exportar este procedimiento a otros ejemplares gráficos- y algunos matices que vamos a apuntar sugieren que este error sea estudiado de forma autónoma.

Su definición general consistiría en un exceso de tinta que "invade" una zona en la que no estaba prevista su presencia.



Por ejemplo, en la ventana de la portada *El triunfo en la huida*, número 1.159, el color amarillo del interior invade la zona blanca reservada para la cortina, sin que pueda afirmarse que se trata de un desplazamiento de ninguno de estos dos colores (ya que la forma en la que este amarillo se ha desplazado no se corresponde con el espacio que supuestamente le hubiera correspondido si estuviera impreso en su lugar correcto). Este

hecho nos hace pensar en que, una vez más, o bien el exceso de tinta o un defecto en la absorción del papel provocan que la tinta se expanda excesivamente, sin que se produzca un embotamiento propiamente dicho.

En el segundo ejemplo, *El abanico*, portada número 1.277, es más apreciable la independencia de este defecto respecto al desplazamiento o el embotamiento, ya que sólo una porción del ocre del abanico invade la parte blanca –por lo que no se puede hablar de desplazamiento- mientras que no hay ningún motivo en el diseño de esa zona que nos permita sugerir que se ha producido un embotamiento de tinta en esa franja. En este caso en concreto, todo apunta a un defecto en la absorción del papel en la zona destacada de la imagen. Su restitución consiste en la eliminación de la zona invadida, con criterios semejantes a los descritos a propósito de los desplazamientos de los planos de color y los embotamientos de tinta.

2.10.- Perfiles irregulares.

Ya hemos hablado de la simplicidad geométrica que es característica de estas portadas, debido tanto a las necesidades comunicativas del contenido de las novelas como a las limitaciones técnicas propias del método de impresión, y que en algunas ocasiones esta simplicidad resulta perjudicada precisamente por el traslado de los planos de color a la imprenta. Uno de los paradigmas de estas imperfecciones lo constituyen precisamente los perfiles irregulares, que podríamos definir como las alteraciones, respecto al contorno más sencillo posible, que se introducen en la impresión debido al exceso de tinta o a defectos en la absorción del papel, o a su propio gramaje.

Básicamente se trata de excesos de tinta que complican el trazado de un contorno que, de no haberse producido este defecto, sería sencillo desde un punto de vista geométrico. Lo vemos con dos ejemplos, obtenidos de las portadas *La honradez de la cerradura* y *El amor asesinado*, números 1.255 y 1.314 respectivamente.

En el primer caso la forma de la puerta debería ser recta, a pesar de haberse trazado a mano, y es bastante apreciable cómo, en la zona más próxima a la anciana, el contorno describe una forma irregular, arbitraria, derivada de una mala impresión de la tinta.

En el segundo ejemplo, el pie del personaje describe una línea innecesariamente abrupta, a pesar de que la portada está llena de líneas curvas suaves, y en este caso parece derivarse del gramaje del papel.

Este defecto tiene en común con la invasión y el embotamiento que se basan en un exceso de tinta, si bien en este caso no suele ser parcial de una zona en concreto, sino general en todo el contorno.

Su restitución pasa por la regularización –y simplificación, por lo tanto- de estos perfiles, para lo cual puede eliminarse el exceso de tinta, rellenarse con el color adecuado o simplificarse el contorno utilizando algunas de las herramientas digitales de las que hablaremos más adelante.

En el caso de las formas geométricamente perfectas, como la puerta roja trapezoidal del primer ejemplo, uno de los objetivos de nuestras intervenciones deberá ser el de conservar el carácter manual del trazado original.

2.11.- Dobles contornos

Por último, en este apartado de "Defectos en la impresión original de las portadas" queremos comentar un caso lo suficientemente particular como para constituir una categoría en sí mismo. Se trata de los "dobles contornos", que es como hemos acordado denominar a los defectos de impresión en los que, o bien un desplazamiento del plano de color en el momento de ser impreso, o bien un defecto en la aglutinación o absorción de la tinta, provoca que lo que debería de ser una línea sólida que distinguiera entre los distintos planos de color se convierta en un contorno duplicado, más débil, y con la presencia incluso del color del fondo en las zonas que deberían de ser perfectamente opacas.

En los ejemplos que hemos seleccionado creemos que este defecto es fácilmente comprobable. Así, en *Un hombrecillo* –portada número 1.253- el contorno del plano verde que debería distinguir con claridad entre la chaqueta de este color y el blanco del fondo que representa la barba del personaje presenta un debilitamiento paralelo a este contorno, lo que provoca que el efecto de contraste se atenúe, y que la portada pierda efectividad gráfica.

Este efecto "doble" también se puede apreciar en el contorno de las rodillas de la figura femenina de *Antonio y Cleopatra* –número 1.342- en los que la presencia del blanco del fondo es aún mayor en determinados tramos de la imagen, por lo que la sencillez de esta zona se desvirtúa.

La corrección pasa por la determinación de una línea clara de contorno que resuma el exceso de tinta en la forma más sencilla posible, para inmediatamente a continuación, rellenar de color los espacios vacíos y eliminar los espacios sobrantes.

En la práctica, algunas de las herramientas del programa de tratamiento digital de imágenes *Adobe Photoshop* desde su versión CS3 nos permiten resumir estas zonas de una manera muy precisa, suavizando los contornos y redondeando las zonas afectadas.

3.- Alteraciones voluntarias posteriores a la impresión de las portadas.

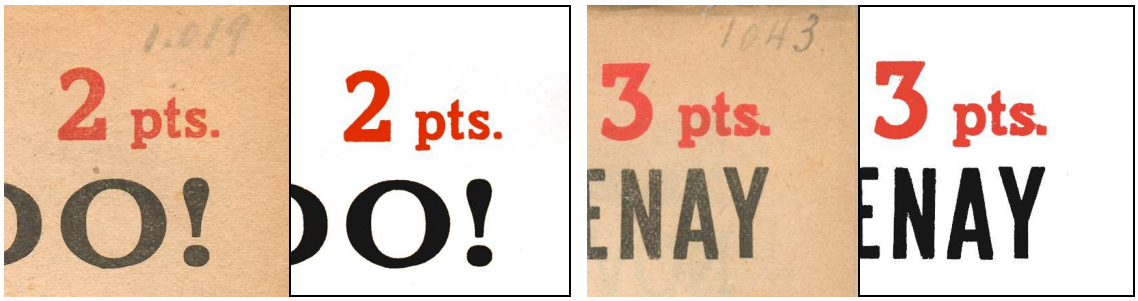
Merecen una categoría aparte en nuestra clasificación las alteraciones que han sufrido las portadas de manera explícitamente voluntaria, ya que los accidentes materiales –roturas, dobleces del papel, etc.- los hemos incluido en la categoría "Estado de conservación del soporte".

En esta categoría, y siempre desde la experiencia de los ejemplares que hemos cotejado, sólo hemos detectado dos alteraciones voluntarias: la escritura de los números de las portadas en su esquina superior derecha, y la reencuadernación agrupando varios títulos de la colección, hecho que normalmente produce el guillotinado desigual de las zonas más exteriores de la imagen. Como la encuadernación también dificulta la correcta digitalización de los ejemplares, y teniendo unidades suficientes con las que realizar nuestra edición, hemos optado por dejar fuera este último grupo de portadas al no aportar diferencias significativas a nuestro análisis.

3.1.- Escritura en las portadas.

Es posible que las portadas numeradas de esta forma hayan pertenecido al mismo coleccionista, quien, utilizando un lápiz que permitiera borrar posteriormente la inscripción en caso de necesitarlo, ha numerado cada uno de sus ejemplares utilizando la información que se encuentra en el reverso de las portadas, tal y como hemos comentado a propósito de los criterios editoriales.

Su restitución también resulta sencilla en el entorno digital, pues al encontrarse en una zona de fondo, basta con su eliminación en el momento devolverle el color blanco al mismo.



Sobre estas líneas los ejemplos de *¡Olvidado!* –número 1.019- y *La novia de Fontenay* –número 1.043- en los que la inscripción es claramente visible. Otros casos están señalados en el apartado de Procedimientos específicos de intervención.

4.- Errores en el proceso de digitalización de las portadas.

El proceso de digitalización consiste, recordemos, en la traducción de la información analógica en binaria, y en esta transformación suelen introducirse errores derivados o bien de la herramienta que lleva a cabo dicha traducción –generalmente el escáner- o bien de algunos de los principios matemáticos que rigen el proceso.

En este apartado vamos a introducir de manera simultánea tanto los errores más comunes que se suelen producir en el momento de la digitalización, como los criterios técnicos que se han utilizado para prevenir algunos de ellos.

4.1.- Resolución y profundidad del color.

Un error común es no indicarle al escáner la resolución adecuada (esto es, el número de píxeles asignados vertical y horizontalmente a la representación digital de una imagen) o la profundidad de bits necesaria (número de tonos que se pueden representar en cada uno de los píxeles) para el original a digitalizar. En muchas ocasiones, los defectos producidos por la determinación de unos parámetros inadecuados son perfectamente visibles en la imagen resultante, como en los ejemplos que proponemos a continuación en la que la misma imagen se ha digitalizado a 75, 150 y 300 píxeles por pulgada respectivamente, en la que la resolución en el primer caso es insuficiente para reproducir con exactitud las palabras del resumen.

Ejemplos extraídos de *El destino de Mary*, número 1.247. Nótese la representación de la trama negra del fondo de la imagen, el texto, e incluso la reproducción del color.

A mayor resolución la imagen tendrá más precisión en la representación de los detalles y ocupará mayor espacio, siempre teniendo en cuenta que una resolución de 300 píxeles por pulgada nos permite una calidad de impresión profesional, por lo que en esta cifra encontraremos un compromiso entre calidad y espacio más que aceptable.

Por su parte, una elección errónea en la profundidad del color puede constituir un problema en la representación de las portadas –a pesar de su simplicidad cromática original- ya que la precisión en la elección de los tonos oportunos –el tipo concreto de "verde", por ejemplo- puede disminuir si utilizamos un rango de color reducido. En la actualidad se utiliza normalmente una profundidad de color de 24 bits, lo que quiere decir que se utilizan 8 bits por cada uno de los colores primarios luz –esto es, el rojo el verde y el azul-. Estos 8 bits permiten una escala de 256 tonos distintos con los que representar cada color primario, por lo que la combinación de colores entre sí nos permite un total de más de 16 millones de colores posibles. Ésta es la cantidad mínima de bits que se asocian a una imagen "a todo color" en la actualidad.
Hay que tener en cuenta, no obstante, que una imagen de 24 bits al ser intervenida sucesivamente con los ajustes propios de un programa de edición digital de imágenes puede ir perdiendo calidad cromática –añadiendo ruido por los redondeos matemáticos de los algoritmos que se emplean en los procesos- mientras que una imagen de 48 bits –16 bits por color- de las que se utilizan en el entorno profesional es mucho más estable frente a estos problemas –ya que la cantidad redondeada afecta proporcionalmente de una manera menor-. La contrapartida es que una imagen de 48 bits ocupa un espacio mucho mayor, y los procesos informáticos consumen más recursos –en memoria y tiempo- a los ordenadores.

Hemos querido reunir ambas categorías –la resolución y la profundidad de color- porque la elección adecuada no implica sólo no cometer imprecisiones en la digitalización de las imágenes, sino que, además, es importante tener en cuenta las inmediatas intervenciones que vamos a realizar sobre las mismas, y cuyos procesos matemáticos necesitan de una cantidad suficiente de información para ser efectivas y funcionales. Con otras palabras, en primer lugar hay que traducir *toda* la información analógica a información digital, y en segundo lugar, y teniendo en cuenta que los algoritmos empleados por los programas de edición digital de imágenes serán más eficaces si el número de píxeles y de bits por píxel es mayor, encontrar un equilibrio entre el tamaño

del fichero y las posibilidades de manipulación que nos ofrece (el margen de error y de precisión que ofreceremos a las herramientas digitales).

Es por todo esto por lo que hemos decidido utilizar para la digitalización y tratamiento digital de las portadas una resolución de 600 píxeles por pulgada (el doble de la resolución con la que finalmente las llevaremos a impresión sobre papel) de manera que las herramientas de selección de gamas de color y de perfeccionamiento de contornos –que tendremos la oportunidad de describir seguidamente- tengan un margen mayor con el que proceder, y previendo que los ligeros errores propios de los redondeos a los que acabamos de hacer referencia, pasarán inadvertidos en su resolución final de impresión. En cambio, hemos considerado más que adecuada la utilización de una profundidad de color de 24 bits porque son suficientes tanto para capturar los tonos del original como para reproducir los colores que hayamos determinado utilizar en nuestra paleta para las *Novelas y Cuentos*.

4.2.- Errores en la reproducción del color

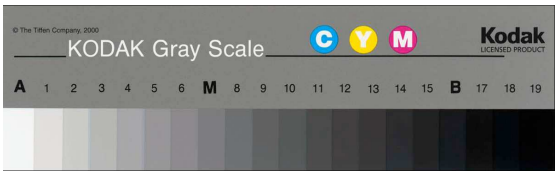
La siguiente dificultad en el proceso de digitalización lo constituye la adecuación entre el color original y su correspondiente digital, ya que la iluminación de los escáneres –o las características de la iluminación exterior, natural o artificial, en el caso de la digitalización mediante cámaras fotográficas- sumada a las limitaciones de los CCDs –los elementos que realizan la transformación de las ondas continuas de luz a la información binaria en los dispositivos digitales- no siempre permiten una traducción fiable en todo el espectro cromático.

A este respecto queremos comentar que generalmente se tiene en cuenta de antemano un determinado porcentaje de desvío entre el color original y el digitalizado, y se suele recurrir a los programas de edición digital de imágenes para devolver al color digital la vibración cromática específica del original. Para ello se suele recurrir a una carta de colores estándar, como la que mostramos en la imagen de la página siguiente, para incluirla al elemento a digitalizar en el momento de su captura. Como estas cartas de color tienen unos valores predeterminados que relacionan el color original con los valores de los colores que deberían obtenerse en la digitalización, basta con calcular el grado de desvío en esos colores seleccionados y aplicarlo a toda la imagen para recuperar la representación más fiel posible de los colores originales.

Como en la digitalización se dividen los colores del original en sus proporciones respectivas de rojo, verde y azul, los errores en la reproducción del color normalmente

se relacionan con la predominancia o el virado de la imagen hacia alguna gama en concreto. Por supuesto, para una óptima percepción del color digital es imprescindible que tanto el escáner como el monitor en el que se van a realizar las comprobaciones se calibren regularmente.

A continuación mostramos la carta de colores que hemos utilizado en la captura digital de las portadas de *Novelas y Cuentos*, en la que como puede apreciarse aparecen los colores primarios tanto de la luz (rojo, verde y azul) como de la materia (cian, magenta y amarillo).



Vamos a ver un ejemplo digitalizado mediante un escáner de uso doméstico, el Agfa Snapscan 1212, ya que sus limitaciones respecto al escáner profesional con el que se registraron las portadas nos permitirá ejemplificar mejor el tipo de problemas que tienen lugar en el registro del color. Se trata de la portada *El zapatero y el rey*, número 1.062 de la colección. El efecto en las imágenes está ligeramente sobredimensionado para que resulte más evidente, si bien tenemos que advertir que estos defectos son mucho más sencillos de apreciar sobre un monitor y no sobre una imagen impresa, por el mayor rango cromático de aquellos. Además queremos llamar la atención sobre el hecho de que estas dominancias cromáticas se aprecian mejor al comparar unas imágenes con otras, es decir, por contraste directo, por lo que es importante el recurso a las cartas de color para comprobar objetivamente estos desvíos.

La primera de las tres imágenes está ligeramente desequilibrada hacia la gama de los colores amarillos/verdes, lo que se pone especialmente de relieve en general en el blanco del papel y en particular en el contraste entre éste y la trama roja con la que se ha representado la mano. El color amarillo del mango del hacha pierde también rotundidad y el zapato rojo presenta una tonalidad más anaranjada que en la imagen original.

Por su parte, la siguiente imagen tiene una predominancia magenta, lo que parece acentuar el contraste de la imagen en general (nótese en el título y resumen, por ejemplo). La bota parece bien representada, con un color rojo adecuado. El problema es que la portada original no conserva esta saturación tan elevada, por lo que en términos

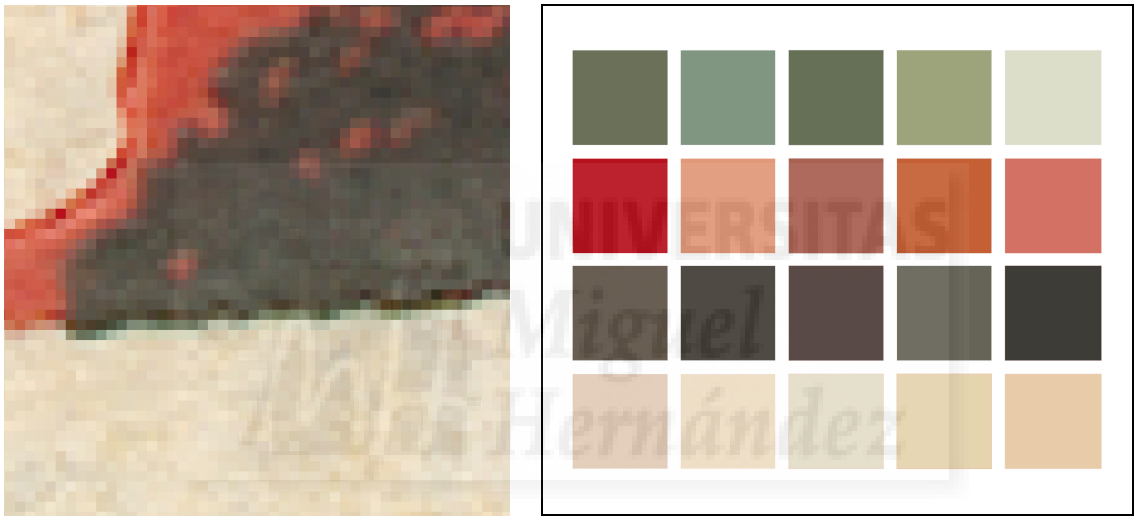
de fidelidad en la traducción, estaríamos alejándonos de nuestros propósitos con estos ajustes de color. Esta predominancia magenta no perjudica en la misma medida que la anterior la lectura general de la imagen, y podría pasar por correcta sin la utilización de la carta de colores. Gracias a su uso, y siempre teniendo al alcance la portada original impresa, podemos mediante el *software* devolver el color de fondo a su matiz original, tal y como se muestra en la tercera de las imágenes expuestas a continuación.

Debajo de las portadas hemos seleccionado, en la fila superior, una muestra de los colores amarillo, rojo y de fondo de cada una de las portadas, y en la fila inferior, los valores de los colores primarios, rojo, verde y azul, en cada una de las capturas, con la intención de que los diferentes matices sean apreciables incluso parcialmente.

Otro problema derivado de la representación del color relaciona el hecho que acabamos de describir con la naturaleza discontinua de la imagen digital, creada a partir de una retícula de píxeles cada uno con un valor de color. En ocasiones, la lectura que realizan los CCDs interpreta los colores como la suma de distintos valores cromáticos que juntos, mediante la mezcla óptica que se produce en la retina, generan la respuesta de un único color homogéneo. De alguna manera, se puede decir que la reproducción digital del color reproduce el “efecto” perceptivo en lugar de reproducir la “causa” del mismo.

O con otras palabras: que lo que en el original es producto de una única tinta –con sus variaciones de opacidad y saturación, pero en esencia un único pigmento- se reproduce como una malla de colores distintos que, recompuestos en la escala a la que será percibida la imagen, repiten en el espectador el estímulo que ha percibido el escáner.

Desde un punto de vista teórico, la aberración mayor que se introduce en el paso de analógico a digital de las imágenes lo constituye este principio, por lo que en nuestra intervención intentaremos seleccionar la estructura de la mancha, el color que debería representarla de manera general, y se llevará acabo su reintegración, para que la imagen resultante genere nuevamente la causa perceptiva, y por lo tanto el efecto general resoltante sea más similar al previsto por el autor. Lo vemos con un ejemplo:



La imagen es un ampliación de detalle de *El tutor* (nº 1.171) con una resolución de 300 píxeles por pulgada, en la que se puede comprobar cómo en la zona de transición entre la trama negra y el fondo aparecen unos píxeles de color verde que por supuesto no se pueden percibir con una ampliación con métodos analógicos, porque sencillamente no se encuentran en la portada original y son producto del proceso de digitalización. En la paleta de la derecha hemos reproducido una selección de píxeles obtenidos de la imagen de detalle, en la que puede comprobarse cómo la imagen digital representa las valoraciones tonales también como valoraciones cromáticas, que si bien pueden resultar adecuadas para el color y textura del papel, no lo son para los colores rojos en los que aparecen matices más anaranjados o quebrados (con una saturación reducida) que tampoco se encuentran en el original, ya que el croma de la tinta es homogéneo, variando sólo la mayor o menor proporción de éste respecto al papel.

Este mismo defecto se puede localizar en la traducción digital de las tramas y líneas que componen las portadas, en las que las transiciones entre las zonas en las que hay mayor proporción de tinta y las que prácticamente se funden con el fondo es constante la aparición de estos píxeles creados por la traducción "óptica" y no "física" que realizan los escáneres. A la corrección de este defecto hay que añadir los propios de la restitución de tramas y líneas que se encuentran debilitadas, como ya hemos apuntado en el apartado anterior, por lo que la dificultad estriba en muchos casos en determinar qué píxeles son significativos para el diseño y cuáles no. Introducimos un detalle extraído de *La voluntad de Dios*, portada número 1.051.

Por último en este apartado queremos dejar claro que la restitución de la gama cromática original mediante la edición digital de las imágenes debería de ser una parte natural del proceso de digitalización de cualquier tipología de imágenes, por las evidentes mejoras que aporta en su representación, y no sólo en casos académicos como el nuestro. Este proceso, junto con el que pasamos a describir a continuación, deberían estar presentes en un proceso de digitalización que pretendiera ofrecer un mínimo de fidelidad aceptable.

4.3.- Defectos de iluminación y contraste.

De la misma manera que suelen producirse desvíos en la reproducción del color en la traducción digital, es común que el contraste entre los valores tonales de los elementos más oscuros, intermedios y claros de la imagen tampoco se reproduzca con fidelidad sin su análisis y restitución digital. Para ayudarnos en esta tarea también podemos recurrir a las cartas de color en escala de grises que hemos mostrado más arriba, pues bastará comprobar los valores que ofrece la imagen digitalizada en tres o cuatro muestras que elijamos de la carta (normalmente, un color oscuro, dos medios y uno claro) para comprobar el porcentaje del desvío.

Sobre estas líneas tres ejemplos obtenidos de *La casa misteriosa* –número 1.263-. En la primera de las imágenes los tonos medios tienen demasiada presencia, lo que provoca que el ocre del edificio se muestre con demasiada rotundidad. La captura está demasiado contrastada, como se puede comprobar en el color de fondo y el negro de las letras, y especialmente en la excesiva saturación del fondo, en la que el blanco del papel se muestra excesivamente vibrante.

La segunda imagen es un poco más fiel a la portada original, pero los colores luminosos se han acentuado demasiado, y el ocre del edificio se encuentra más blanquecino de lo que debería.

La última imagen, en cambio, preserva los contrastes entre elementos de una manera más parecida a la portada original, con una valoración tonal menos exagerada y con una progresión entre los oscuros y los claros de una manera más progresiva y continua.

4.4.- Orientación y centrado.

No es un defecto propiamente dicho del proceso de digitalización, pero tenemos que tener presente cómo posicionar los originales en el momento del escaneado para no tener que recurrir a la corrección de su orientación mediante el *software*, ya que, además de un paso añadido en el proceso, constituye un innecesario consumo de la integridad de los píxeles.

4.5.- Ajustes automáticos del *software* del escáner

Por último, como posibilidad de introducción de errores o "ruido" en el proceso de digitalización, tenemos que llamar la atención sobre la necesidad de desactivar todos los ajustes automáticos del *software* propio del escáner en el momento de la captura, ya que sólo son necesarios en la digitalización de imágenes en los que la relación entre el ruido que incorporan y la resolución de problemas para los que han sido previstos, sea menos exigente que en el caso que nos ocupa.

Así, por citar los más comunes, la "Máscara de enfoque" que devuelve a la imagen digital parte del desenfoque que se genera al ser escaneada, es sensiblemente inferior a la que ofrecen programas profesionales como el *Adobe Photoshop*, además de que el enfoque puede recuperarse mediante algunos de los tratamientos que describiremos más adelante, como los ajustes de niveles o de color.

Por su parte, otras opciones comunes como "Destramar" (*de-screening*) sólo resultan adecuadas para la digitalización de imágenes impresas mediante cuatricromía o similar, a costa de colaborar en el desenfoque de la muestra, por lo que también debemos obviarlas.

Finalmente, el ajuste automático de curvas o niveles no puede utilizarse con el mismo grado de éxito en cada ejemplar del conjunto de una serie como la que pretendemos digitalizar, por lo que debemos de contar con nuestros propios criterios, y aplicarlos en cada caso en concreto, a la hora de realizar estos ajustes en estadios posteriores del proyecto.

4.3.1.2.- HERRAMIENTAS PARA LA EDICIÓN.

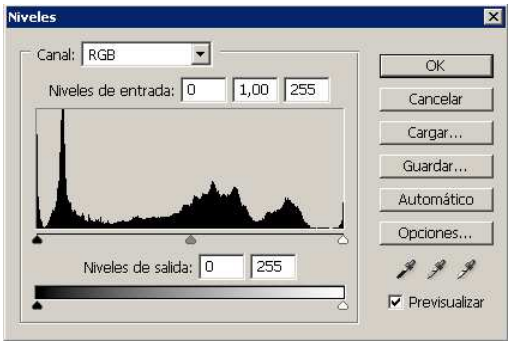
En este apartado nos disponemos a enumerar las herramientas y comandos más comunes que utilizaremos durante nuestra edición digital de las *Novelas y Cuentos*. La distinción que realizamos entre unos y otros es que las "herramientas" te permiten actuar sobre una zona específica de la imagen (normalmente mediante un puntero especial que desplazamos mediante el ratón o la tableta gráfica) mientras que los "comandos" o "ajustes" actúan o bien sobre la imagen entera o bien sobre la zona seleccionada en ese momento.

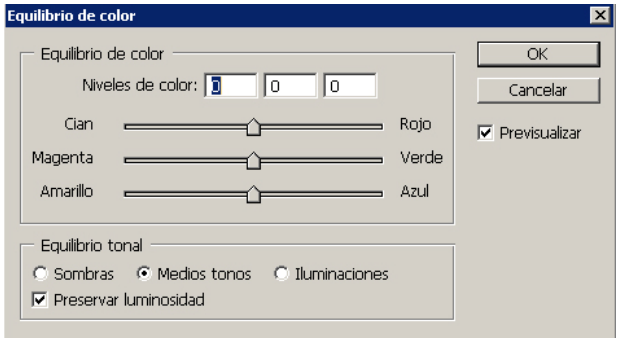
El objetivo de este apartado no es tanto profundizar en las posibilidades del software *Adobe Photoshop* en el tratamiento digital de imágenes como identificar cada herramienta de las siguientes con su utilización concreta en nuestro proyecto de edición, para evitar redundancias posteriores cuando describamos tanto los procedimientos generales de intervención como los procedimientos específicos de cada portada.

1.- Comandos:

Niveles y curvas.- Mediante la primera opción seleccionamos los puntos *blanco, gris medio* y *negro* de la imagen que estamos editando, con lo que podemos modificar su contraste tomando como referencia la carta de colores que hemos digitalizado junto a la portada.

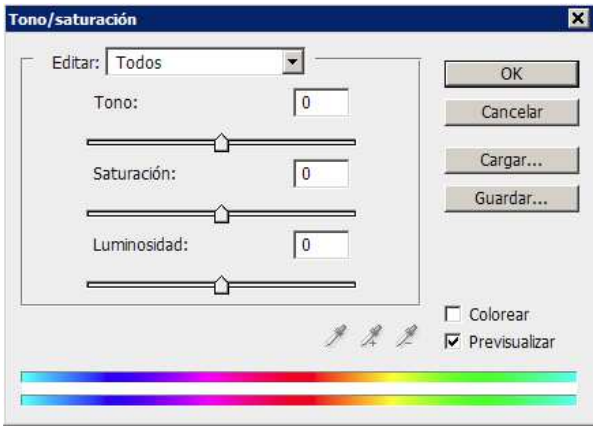
La representación gráfica de los niveles de entrada y de salida recibe el nombre de *histograma*, y pueden ajustarse tanto de todos los colores simultáneamente como de cada uno de los canales por separado –Rojo, Verde o Azul-. Las curvas también constituyen una representación de la gama tonal de la imagen, pero en lugar de los tres ajustes que permiten los niveles, nos permiten un total de 16 nodos distintos.

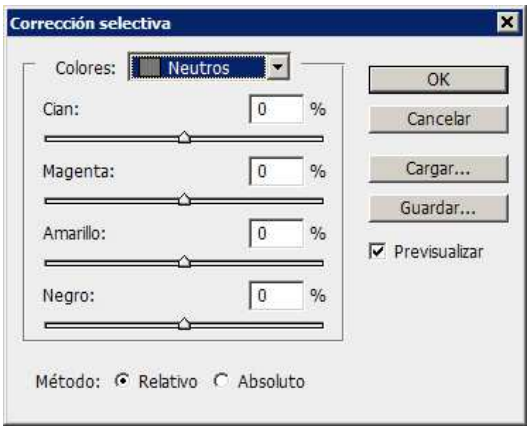




Equilibrio de color.- Nos permite corregir predominancias de color mediante el aumento o disminución de la proporción de colores primarios y sus complementarios de la imagen –rojo, verde y azul por oposición a cian, magenta y amarillo-. Por defecto usamos el ajuste prestablecido "medios tonos" a menos que la predominancia sea especialmente evidente en las iluminaciones o sombras, y siempre teniendo en cuenta los desvíos evidenciables mediante la carta de colores.

Tono/saturación.- Nos permite corregir los parámetros *tono*, *saturación* o *luminosidad* tanto del conjunto de la imagen como de cada color específicamente. Nos resultará útil en aquellos casos en los que encontremos dificultades a la hora de corregir una predominancia de color mediante el aumento de la presencia de su complementario, ya que nos permite modificar el matiz de cada color de una manera más global.





Corrección selectiva.- Con esta opción podemos aumentar o disminuir el porcentaje de CMYK –cian, magenta, amarillo y negro- del color que seleccionemos en el menú desplegable. Si queremos utilizar esta herramienta para corregir predominancias generales en la imagen (ya que lo que modificamos son los *colores materia*, esto es, los propios de la pintura y de los medios de impresión) bastará con seleccionar "Neutros" en el menú desplegable.

Uso de los comandos.-

Como norma general utilizaremos los *Niveles* para corregir el contraste general de la imagen y *Equilibrio de color* para las predominancias de color más evidentes que afecten a toda la portada.

En el caso de que sólo uno de los colores presentara una modificación notable de su supuesto estado original –como los casos de pérdida de saturación de los colores rojos a los que hemos hecho referencia durante la fase de cotejo-, nuestra opción sería seleccionar esos planos de color mediante las herramientas de selección de las que hablaremos más adelante, y aplicar o bien *Tono/saturación* o bien *Corrección selectiva*, en función de las dificultades concretas de ese color en particular.

Para soluciones pormenorizadas en pequeños fragmentos de la imagen, necesitaremos acudir al tratamiento localizado mediante herramientas que ofrece el programa, que pasamos a describir en el siguiente apartado.

2.- Herramientas más comunes.

1.- Marco rectangular. Esta herramienta nos permite *seleccionar* una zona de la imagen, de manera que nuestras intervenciones sólo afecten a esa zona. Además de mediante esta herramienta, podemos utilizar las opciones *Selección por gama de colores*, o *Varita mágica.*

2.- Mover. Esta herramienta nos permite desplazar el elemento seleccionado para situarlo en una posición distinta de la imagen.

3.- Varita mágica. Selecciona los píxeles contiguos de colores similares a aquél sobre el que la empleemos, con un grado de semejanza definido por un valor llamado *tolerancia***.**

4.- Pincel. Con un tamaño y dureza variable por el usuario, esta herramienta cubre la imagen con el *color frontal*, o color seleccionado en ese momento, visible en la zona correspondiente al número 11 (blanco, en nuestro ejemplo).

5.- Tampón de clonar. Esta herramienta nos permite seleccionar los valores de una zona de la imagen para después reproducir dicha muestra en otra zona, duplicando la información original. Útil para rellenar zonas en las que falte información obtenible de otra parte de la portada, por ejemplo una zona de trama que puede restituirse duplicando una trama similar.

6.- Borrador. Eliminar la información sobre la que se aplique esta herramienta, permitiendo ver la capa inferior si se está trabajando con varias capas.

7.- Cubo de pintura.- Cubre con el color frontal la zona sobre la que intervenga esta herramienta, definida mediante un umbral de tolerancia escogido por el usuario.

8.- Cuentagotas.- Toma una muestra del valor cromático de los píxeles.

9.- Mano.- Nos permite movernos sobre las distintas zonas de la imagen cuando utilicemos un grado de ampliación tal que impida ver la imagen en su conjunto.

10.- Lupa.- Amplía o disminuye la imagen.

11.- Color frontal/Color de fondo.- Este gráfico nos indica qué dos colores se encuentran activos como color frontal y de fondo, respectivamente.

12.- Máscara rápida.- Con esta acción entramos en el modo de selección de *Máscara*, que nos permite añadir píxeles a nuestra selección *pintándolos* con el *color frontal* o eliminarlos de la misma utilizando el *color de fondo*. Se trata de realizar una selección "a mano alzada" en aquellos casos en los que la *Varita mágica* o bien otros procedimientos para realizar selecciones no resulten útiles.

4.3.1.3.- LA PALETA DE COLOR DE LAS *NOVELAS Y CUENTOS.*

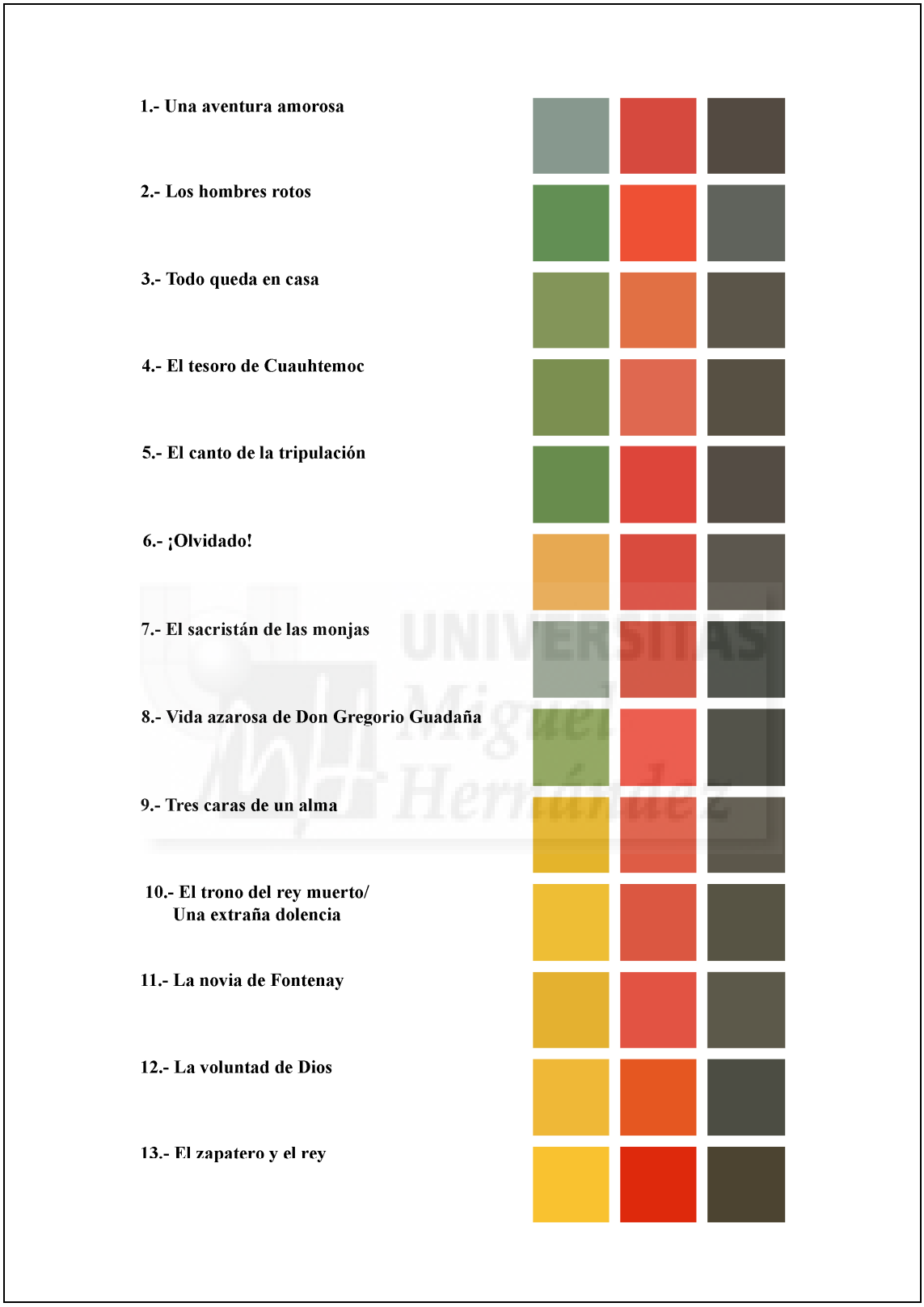
Como se ha comentado anteriormente, las *Novelas y Cuentos* se imprimieron utilizando una paleta cromática de dos colores más el negro. Con el negro se imprime, además de parte de la imagen, el título de la novela y el resumen, mientras que uno de los dos colores adicionales suele ser el rojo, con el que se imprime el autor de la obra y el precio del ejemplar –encontramos pocas excepciones, en las que éste es sustituido por un verde-. Como tercer color encontramos el amarillo, el azul, el verde, el ocre y en menos ocasiones –sólo en un caso de las portadas que hemos editado- un marrón, en la novela *Lily, actriz y mujer* –número 1.094-. Estos colores serían prácticamente idénticos en sus impresiones originales, pues es de suponer que se utilizarían las mismas tintas. Como nuestro objetivo es darle una unidad de conjunto a las portadas, hemos determinado restituir lo que entendemos pudieran ser valores próximos a los previstos en los diseños originales.

Para ello hemos querido reunir en este apartado las muestras de los tres colores con los que se ha resuelto cada portada, siguiendo un criterio cronológico, para lo cual hemos recurrido a la utilización de la herramienta *Cuentagotas*. Como los planos de color no son perfectamente homogéneos, y hemos visto cómo los valores de píxel pueden variar de unas zonas a otras debido a las particularidades del proceso de digitalización, hemos utilizado los siguientes criterios para la selección de las muestras que presentamos en las siguientes páginas:

Para empezar, hemos seleccionado la mancha de color de entre las que fueran más grandes, de manera que la tinta fuera lo más homogénea posible, y el escáner pudiera ofrecer valores más precisos, al no encontrarse próximos otros colores que pudieran contaminar su lectura. Asímismo, hemos obtenido la muestra de planos que estuvieran directamente impresos sobre el papel –es decir, no sobre otro plano de color, en cuyo caso el plano superpuesto suele resultar mucho más opaco y denso-. De esta manera intentamos recuperar la saturación original de la tinta sin la intervención de otras mezclas físicas u ópticas –como en algunos casos en los que el negro, impreso sobre otro color, obtiene un aspecto mucho más contundente y mate-.

Por último, hemos utilizado la opción “promedio de 5x5 píxeles” de la herramienta Cuentagotas de *Adobe Photoshop* para que el programa nos ofreciera el valor aproximado más común en esa zona, sin que el valor fuera estrictamente el del píxel que seleccionáramos, ya que, como hemos visto, pueden presentarse diferencias más que considerables. Tras realizar varias muestras entre zonas distintas de la imagen, se ha seleccionado aquélla que desde nuestra perspectiva más se aproxima a la media entre todas las muestras seleccionadas.

Una vez expuestas todas las muestras, las hemos reagrupado en función de sus colores –en el caso del rojo y el negro hemos seleccionado las muestras más contrastadas, en el resto de colores, las hemos incluido todas de manera cronológica- para que se pueda comprobar las diferencias de matices y de conservación que se han dado entre las portadas.



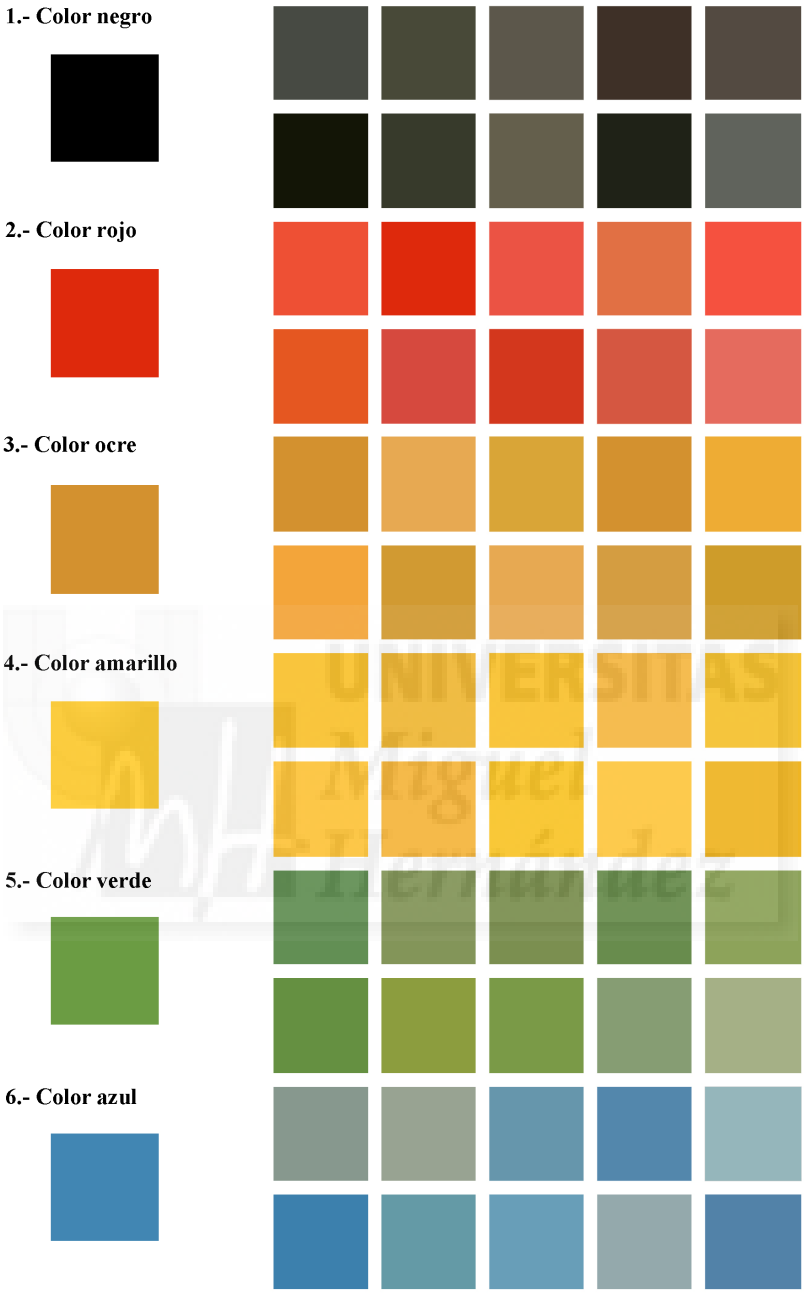
Muestras de color seleccionadas de las portadas nº 1-13

Muestras de color seleccionadas de las portadas nº 14-26

Muestras de color seleccionadas de las portadas nº 27-39

Muestras de color seleccionadas de las portadas nº 40-50

+



Ejemplo de contraste máximo entre distintas tintas utilizadas en las portadas, y una última muestra a modo de media general, con la que intentar reconstruir una hipotética tinta utilizada en todas ellas.

4.3.2.- *Dispositio formæ*

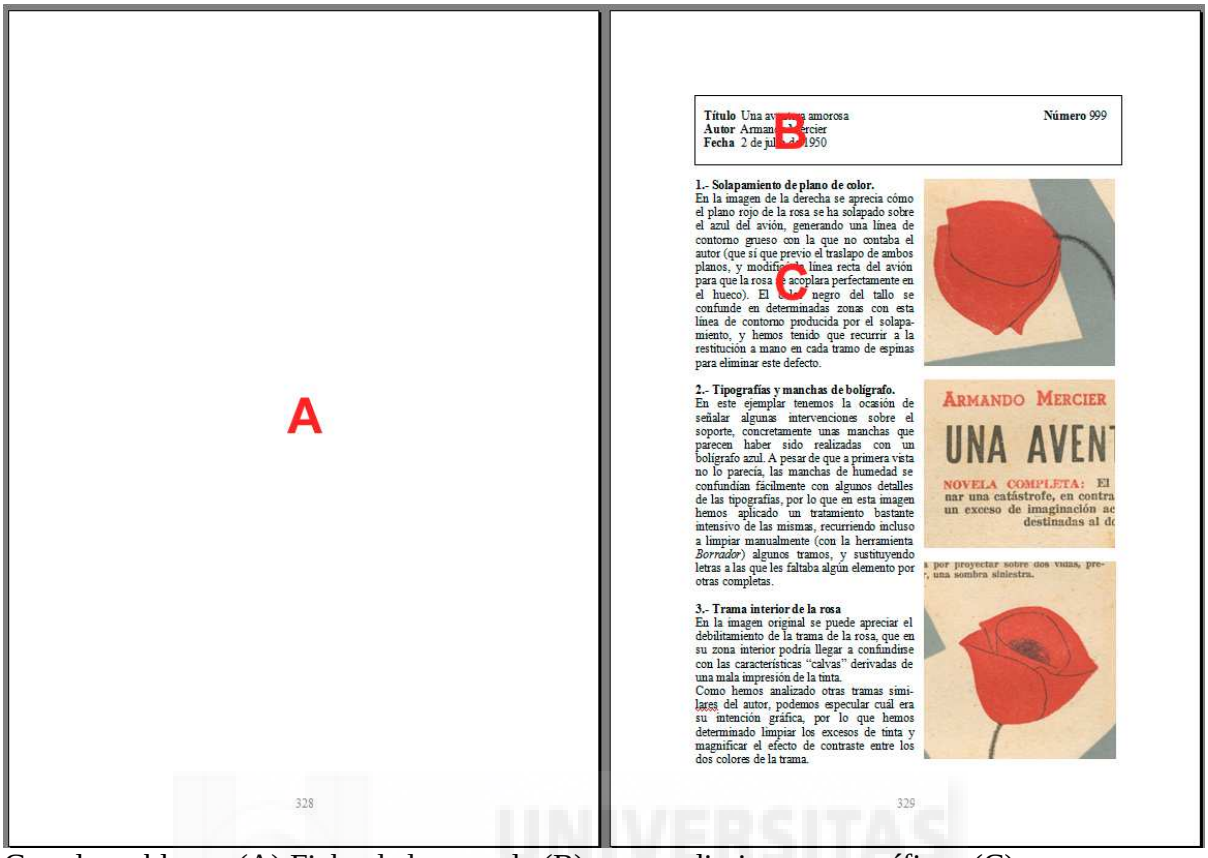
4.3.2.1.- PRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA EDICIÓN CRÍTICA

Una de las decisiones más relevantes que debe realizar el editor crítico de imágenes consiste en determinar la manera óptima de presentar el resultado de su edición a los usuarios de la misma. Después de valorar otras opciones –en las que se señalaban las intervenciones directamente sobre la imagen editada- nos hemos decidido por la siguiente configuración, teniendo en cuenta las limitaciones de una tesis doctoral en cuanto a su tamaño y soporte físico.

La presentación de cada ejemplar consta de dos partes diferenciadas: el *aparato crítico,* por una parte, y la reproducción tanto del original específico del que se ha partido para realizar la edición, como del resultado de nuestra intervención.

El aparato crítico, que, recordemos, comprende toda la información sobre las decisiones adoptadas por el editor y la justificación de las mismas, está a su vez dividido en dos secciones. En primer lugar exponemos una pequeña ficha con los datos de la portada: título, autor –tal y como aparece en la portada original, respetando abreviaturas o traducciones del nombre original a nuestro idioma- fecha de publicación y número de la colección. A continuación la descripción de los procedimientos específicos, a doble columna y con imágenes de detalle que ayudan a contextualizar cada intervención, al seleccionar la zona de la portada en la que es más evidente el efecto que se describe. Para evitar redundancias hemos optado por sólo enumerar –sin describir- aquellos procesos que se han desarrollado anteriormente en los procedimientos generales y/o alternativos, y señalarlos mediante una cursiva, de manera que se pueda deducir que el procedimiento señalado de esta manera ha sido descrito anteriormente en esta cuarta parte. Por último, hemos enfrentado la portada original digitalizada, a la izquierda, a tamaño real y con las únicas correcciones propias del *facsímil corregido*; con la portada editada críticamente, a la derecha, en la que se puede comprobar el resultado de nuestro trabajo.

Hemos ordenado las portadas cronológicamente, según su fecha de publicación. En la página 376 se encuentra un índice que enuncia la numeración de cada portada en esta selección, su numeración original, fecha de publicación, y página en la que puede consultarse los procedimientos específicos que hemos utilizado.



Guarda en blanco (A) Ficha de la portada (B) y procedimientos específicos (C)

Reproducción facsímil a escala 1:1 (izquierda) y resultado de la edición crítica (derecha)

4.3.3.- *Emendatio*

En esta última fase de nuestro proyecto vamos a exponer las metodologías de tratamiento digital de imagen que hemos empleado en la edición crítica de las portadas. Hemos dividido estas metodologías en tres categorías: procedimientos generales, procedimientos alternativos y procedimientos específicos.

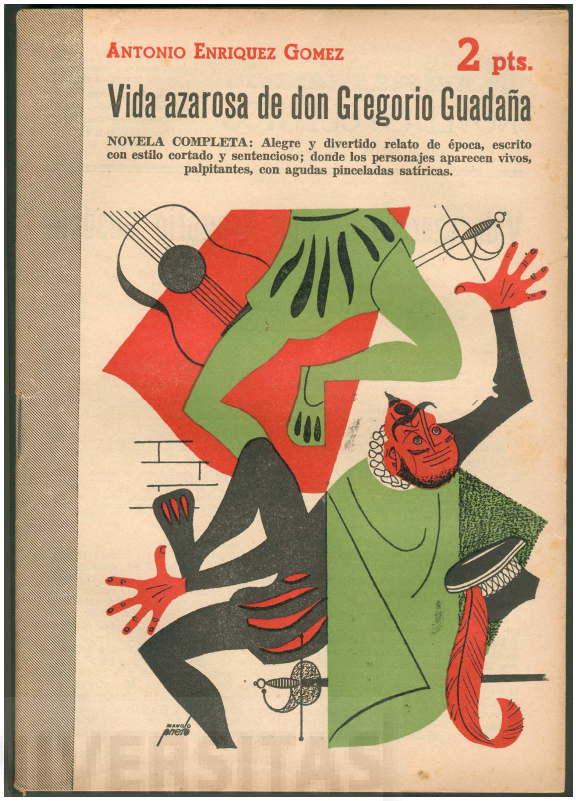
Procedimientos *generales*.- Son aquellas intervenciones comunes a todas las portadas, por lo que se han realizado en cada una de ellas, siguiendo en gran medida el orden con el que las describimos en el siguiente apartado. En él explicamos con detalle en qué consiste cada una de estas intervenciones y las herramientas de *software* utilizadas para llevarlas a cabo. Mediante estos procedimientos corregimos los errores más comunes descritos en el apartado 4.3.1.1. *Tipología de errores y propuesta de restitución*, por lo que la necesidad de su intervención se encuentra argumentada en ese apartado.

Procedimientos *específicos*.- Esta última categoría comprende aquellas intervenciones que consisten en excepciones a la norma general descrita en los procedimientos generales, o nos valemos de ellos para argumentar alguna decisión crítica adoptada por nosotros con la que hemos resuelto aquellas dificultades que no se encuentren previstas en la *Tipología de errores*.

Procedimientos *alternativos*.- En determinadas ocasiones hemos preferido optar a metodologías distintas a las expuestas en los procedimientos generales, para corregir problemas en las tipografías o en la regularización y suavizado de los contornos de determinados elementos. En este apartado describimos estos procedimientos alternativos con los que hemos preferido intervenir en algunas de las portadas, o bien por permitirnos obtener un mejor resultado al analizar el estado particular de ese ejemplar, o bien por obtenerlos en menos tiempo.
Estos procedimientos los hemos utilizado aproximadamente en la quinta parte de las portadas. De haberlos empleado en número más reducido hubieran formado parte de la siguiente categoría –la de *procedimientos* específicos- pero al no ser así hemos considerado conveniente crear una categoría donde incluirlos y describirlos con mayor atención en un apartado propio.

4.3.3.1.- FACSÍMIL EDITADO DE LAS PORTADAS.

1.- Recorte de los bordes de la imagen.



En este caso, se aprecia la superficie sobrante que se ha escaneado por seguridad y que aparece en color negro.

Puede apreciarse que la imagen no está perfectamente alineada, ya que el espacio sobrante del límite superior izquierdo de la imagen, en color negro, es más ancho que el del límite inferior izquierdo.

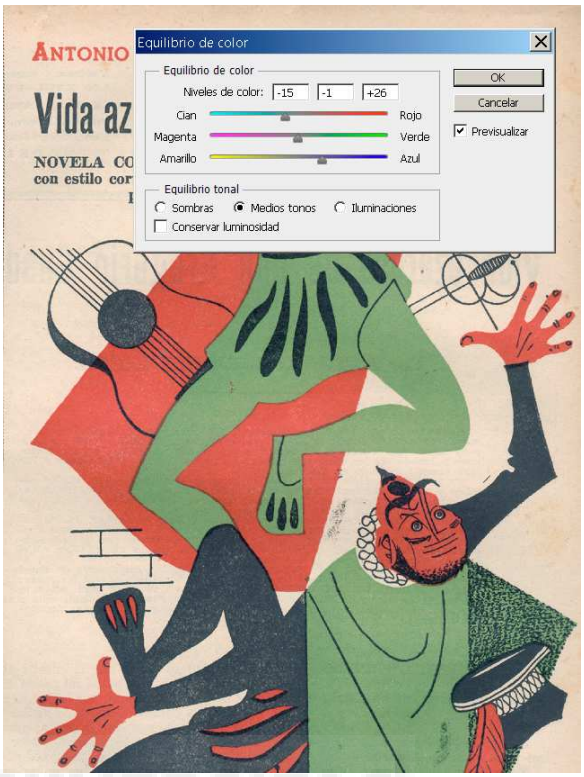
También queremos llamar la atención sobre la dominancia cromática cálida –tendencia anaranjada común a todos los colores de la imagen- que está presente en la portada, además de las distintas manchas, transparencias y solapamientos visibles a primera vista y que serán objeto de nuestras intervenciones.

2.- Corrección de la orientación de la imagen.

Para ello, lo primero es convertir la capa *Fondo* en *Capa 0* haciendo doble clic sobre ésta en el menú *Capas*. De esta manera se nos permitirá variar la orientación con la herramienta *Transformación libre*. Podemos aprovechar este momento para renombrar la capa como *Imagen original.*

Para ayudarnos en la corrección de la orientación nos servimos de las *guías* horizontales y verticales que obtenemos de las *reglas* del programa, y que se encuentran siempre a 90º entre sí.
En el caso de conflicto entre la orientación horizontal de las líneas de texto y la orientación vertical de la franja rayada, prima la línea de texto.

3.- Corrección de la predominancia cromática de la imagen.

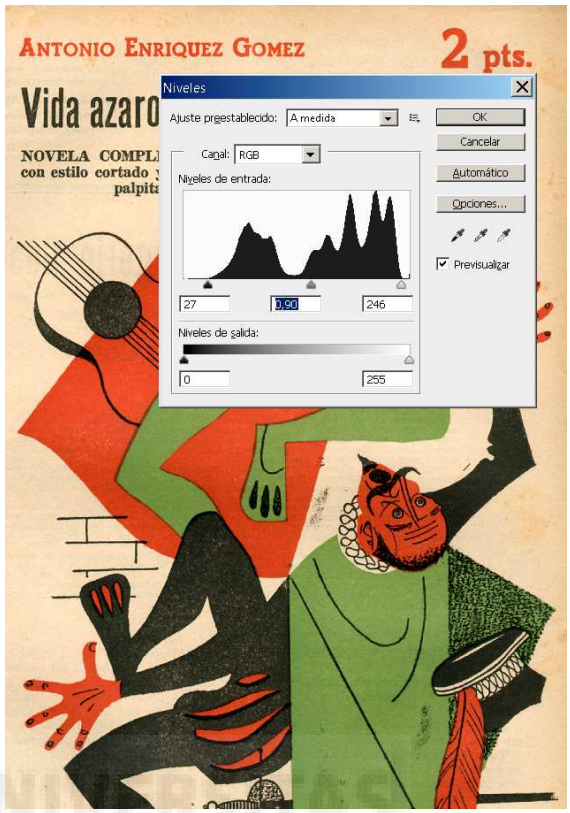


A continuación corregimos los desplazamientos de color que ha sufrido la imagen en el proceso de digitalización. Para ello resulta conveniente utilizar una carta de color como la que hemos descrito en la tercera parte de esta tesis, en el apartado dedicado al *facsímil corregido*.
Al utilizar la misma iluminación para escanear la portada y la carta de color *Kodak* podemos contrastar con objetividad qué desvío cromático introduce la iluminación del escáner, por lo que una vez determinada la predominancia cromática –en este caso bastante amarillenta y ligeramente rojiza- basta con acudir al comando *Equilibrio de color* y compensar estas desigualdades.

4.- Destramado de la imagen y eliminación de partículas.

El siguiente paso consiste en utilizar el filtro *Destramar* para corregir los pequeños *efectos moirè* que introduce el proceso de muestreo y cuantificación mediante el brazo móvil del escáner, en especial en imágenes originales impresas como las portadas.
Normalmente debemos acudir también a duplicar la imagen, y en la situada debajo de la original, aplicar el filtro *Polvo y rascaduras*. Esto provoca un ligero desenfoque de esta capa, lo que nos permite entonces utilizar, sobre la capa superior, la herramienta *Borrador* para eliminar las pequeñas partículas de polvo u otros materiales que han podido incrustarse en la portada –o el escáner- y que se hacen más evidentes en una imagen escaneada a alta resolución.

5.- Corrección de las desigualdades de iluminación y contraste.



Este apartado es el más complejo de desarrollar de manera completamente objetiva, pues en gran medida depende de la percepción de la imagen digitalizada por parte del editor y de la apariencia de la imagen original.
Consiste en corregir las desigualdades de iluminación que introduce el escáner, y que se derivan de cómo reflejan la luz los colores particulares de cada portada.
Para corregir estas pequeñas desigualdades podemos acudir a seleccionar zonas y corregirlas mediante el ajuste de *Niveles* o en aquellos casos más puntuales –como los extremos de los brazos y piernas oscuros de la imagen de ejemplo- utilizando ajustes muy sutiles de las herramientas *Subexponer* y *Sobreexponer*.

6.- Máscara de Enfoque.

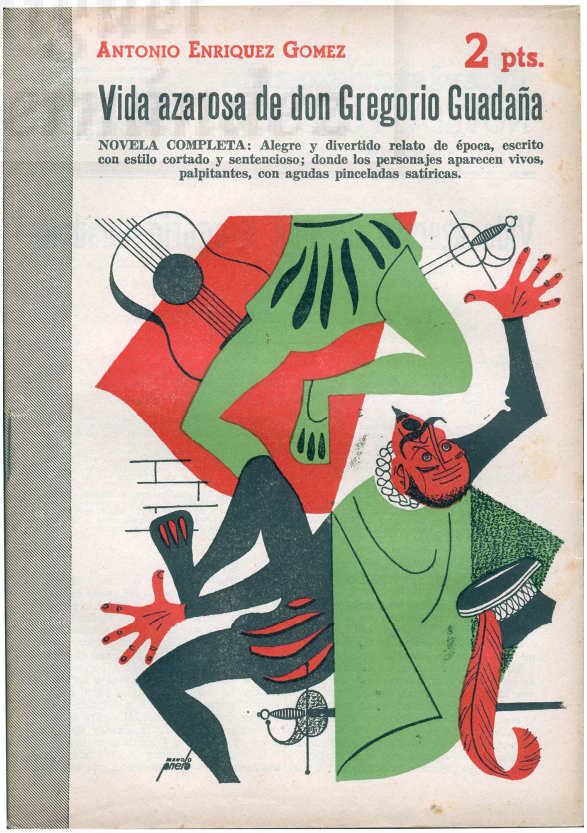
El último paso para obtener un *facsímil corregido* suele consistir en aplicar una ligera *Máscara de Enfoque* a la imagen, con la que corregir el desenfoque que introduce el proceso de digitalización mediante el escáner de brazo.
Es importante realizarlo en los últimos estadios de nuestra edición porque algunas intervenciones, como *Curvas* o *Niveles* pueden modificar posteriormente la percepción del enfoque de la imagen.
Este hecho se debe a que el enfoque digital consiste, a grandes rasgos, en el aumento del contraste entre píxeles adyacentes con distinta información cromática, lo que provoca el aumento de la sensación de nitidez, y las intervenciones reseñadas pueden afectar a la naturalidad de este efecto una vez introducido por nosotros.

4.3.3.2.- PROCEDIMIENTOS GENERALES.

1.- Duplicación de la imagen original y creación de una capa blanca intermedia.

En el menú de capas duplicamos la imagen original y renombramos la nueva capa como *Imagen editada*, de tal manera que podamos comprobar siempre con la imagen original el progreso de nuestras intervenciones.
Creamos una nueva capa, la coloreamos con color blanco y la situamos entre la imagen original y la editada –que se sitúa arriba-.
Por último, desactivamos la visibilidad de la imagen original y seleccionamos como capa activa la capa *Imagen editada.*

2.- Corrección general de niveles.



Realizamos ahora una corrección general de niveles mediante una capa de ajuste, ya que muchas de las intervenciones y selecciones posteriores pueden beneficiarse del aumento del contraste entre las distintas zonas de la imagen que se derivan de este recurso.
Como la información original de los niveles está incluida en la *imagen original*, tenemos la oportunidad de comparar nuestras modificaciones en todo momento, además de poder desactivar la propia capa de ajuste.
Nuestro objetivo general consiste en reducir los matices de negro, homogeneizar los planos de color, devolverles parte de su saturación original y reducir la dominancia cromática cálida que se obtiene a partir del escaneado.
El algoritmo *Mejorar contraste por canal* del menú *Opciones de corrección de color automática* en la mayoría de los casos es un buen punto de partida

3.- Obtención de una muestra de color del papel del fondo, y selección por gama de colores.

Con la herramienta *Cuentagotas* configurada para obtener tamaños de muestra promediados de 5x5 píxeles, obtenemos muestras del blanco del papel del fondo, comprobando en la ventana *Color* los resultados de nuestros muestreos. Una vez hayamos obtenido valores similares en puntos distintos de toda la superficie del papel, ejecutamos la herramienta *Gama de colores* del menú *Selección* y comprobamos que en el menú desplegable aparezca la opción *Muestreados*, de forma que el último dato de los que hayamos obtenido mediante el cuentagotas le sirva al programa para calcular el rango de píxeles a seleccionar.

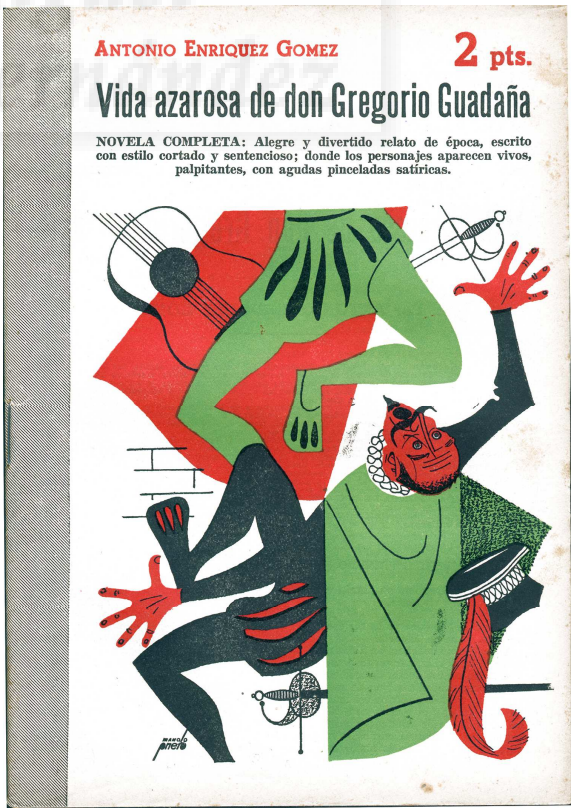
El valor de tolerancia sirve como el umbral de semejanza al color muestreado que los píxeles deben superar para entrar a formar parte de la selección. Cuanto más alto sea este valor, mayor número de píxeles distintos a los que nos sirvieron de muestra serán seleccionados.

4.- Comprobación de la selección y eliminación de la superficie seleccionada.

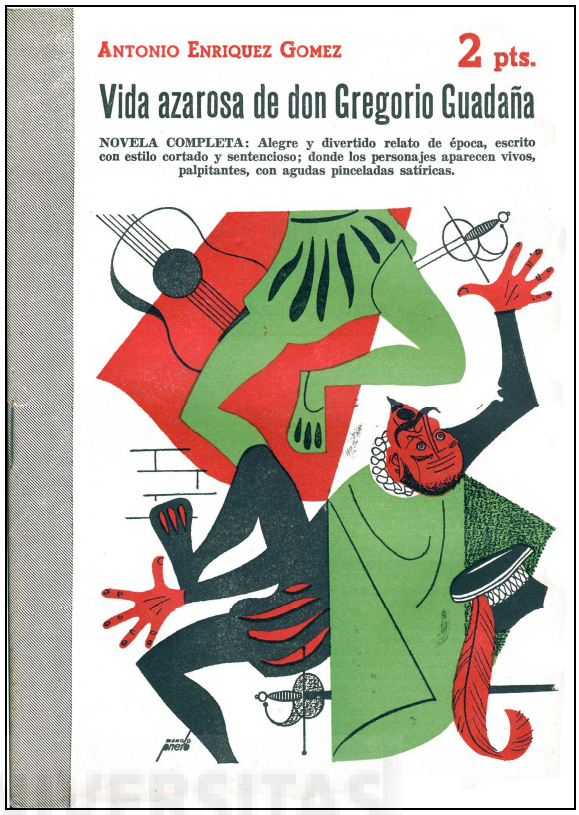
Una vez nos hemos decidido por un valor de tolerancia, comprobamos mediante la selección que aparecerá que efectivamente no se ha seleccionado nada en la imagen que no sea el blanco de color de fondo y las manchas de humedad menos oscuras.

Una vez comprobado *escondemos la selección* (con el comando ctrl.+H) y oprimimos la tecla *Suprimir* para hacer desaparecer sólo aquellas zonas de la imagen que queremos limpiar.

Como la capa inmediatamente inferior a la que estamos eliminando es completamente blanca, el resultado es que todas aquellas zonas seleccionadas han sido sustituidas por el color blanco.

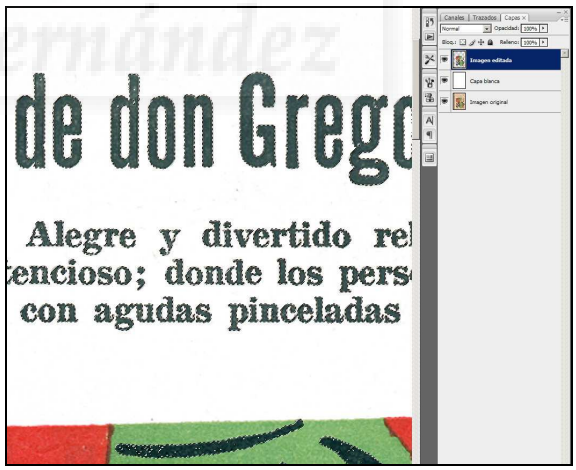


5.- Eliminación general manual de manchas de humedad y otros defectos de la imagen.



Aquellas manchas de humedad y otros defectos de la imagen provocadas por el deterioro del soporte deben ser eliminados ahora mediante la herramienta *Borrador*.
Si queremos agilizar la eliminación de amplias zonas de la imagen en la que no hay información relevante, como los márgenes exteriores, podemos utilizar la herramienta de selección *Marco rectangular* unida a la tecla *Suprimir* que como hemos comprobado elimina la zona seleccionada de la imagen. Para ello deberemos *Deseleccionar* la anterior selección obtenida mediante *Gama de colores.* La herramienta *Zoom* es útil para ampliar el rango de nuestro trabajo y evitar errores en aquellas zonas de la imagen en la que se mezcle información gráfica con manchas de humedad o deterioro.

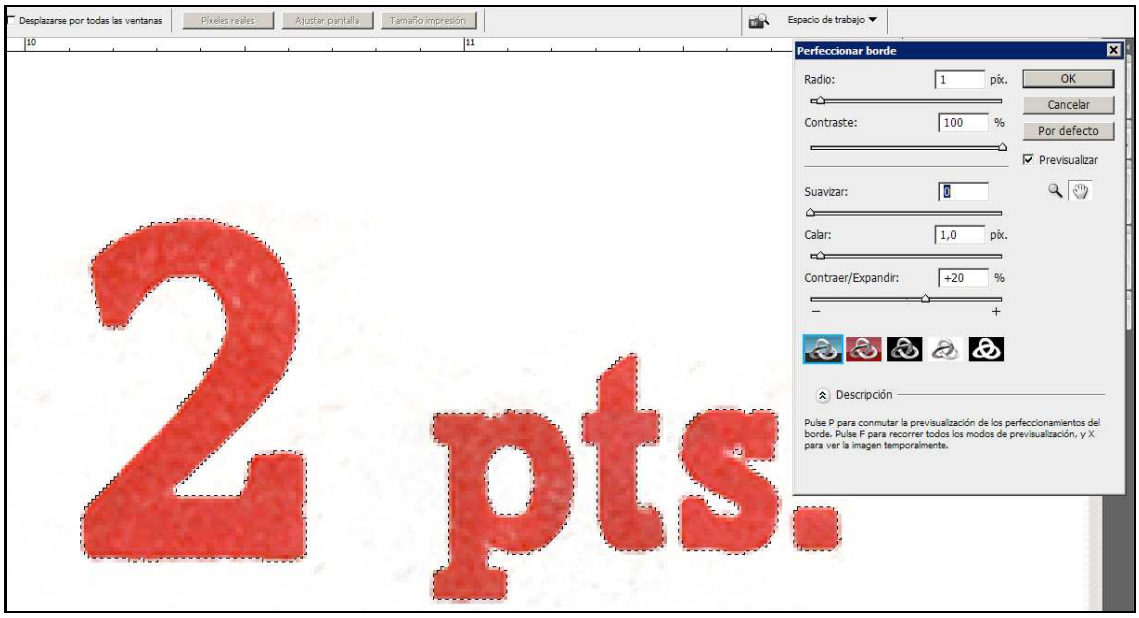
6.- Utilización de *Invertir selección* para la limpieza de zonas complicadas.



En aquellas zonas de difícil acceso, como los espacios entre letras, podemos recurrir a cualquier herramienta de selección –como *Gama de colores*, o bien *Varita mágica* en el caso de ser un plano homogéneo- para seleccionar la zona que queramos preservar –ya que suele ser más uniforme que la zona a limpiar- para posteriormente *Invertir selección* en el menú *Selección* (o bien Ctrl.+Mays+I).
De esta manera la herramienta *Borrador* sólo actuará en la zona seleccionada, por lo que podremos seleccionar un tamaño de herramienta mayor para agilizar la tarea, siempre con la garantía de que no eliminaremos por error la información que hayamos querido preservar.

En este ejemplo podemos seleccionar mediante *Gama de colores* todos los negros de la imagen , para, después de invertir la selección, borrar mediante una sola pasada del *Borrador* los píxeles no significativos de esta zona.

7.- Restitución general de tipografías.



Aunque el estado de las tipografías cambie notablemente de un caso a otro podemos incluir aquí un método general para restituirlas. Consiste en seleccionar las tipografías mediante cualquiera de los métodos comentados, para posteriormente utilizar la opción *Perfeccionar bor-de*, lo que nos permite suavizar, calar, contrastar y expandir/contraer nuestra selección.

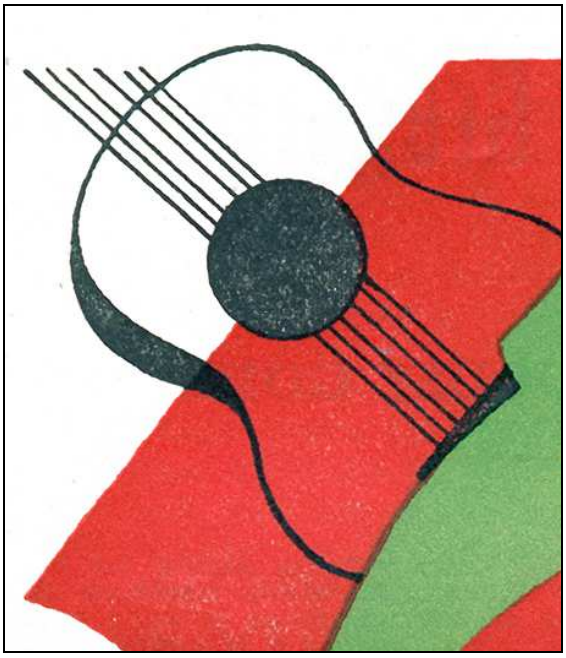
El criterio general es "resumir" el valor en píxeles de la selección, quitando las irregularidades exteriores y suavizando el contorno.

De esta forma, podemos redondear las tipografías y eliminar las imperfecciones tanto de impresión como de conservación y devolver a las letras su aspecto óptimo, además de permitirnos invertir la selección y borrar la información contigua sobrante.

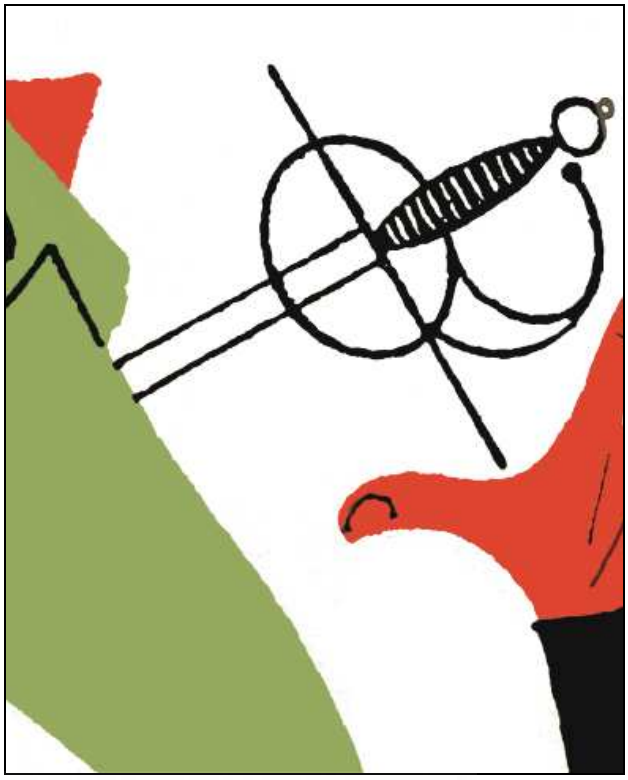
8.- Restitución de plano de color.

En el caso de que se hayan producido "calvas" en la impresión de un plano de color, y éste no se presente de forma homogénea (por ejemplo, en el hueco de la guitarra) el procedimiento más sencillo consiste en seleccionar la zona a recuperar utilizando las herramientas *Varita mágica* o *Selección rápida* y utilizar la el *Pincel* sobre la selección con el color adecuado para ello.

El color se obtendrá a partir de la media de las muestras promediadas de ese color presente en la imagen, y una vez obtenido se añadirá a la *Paleta de muestras* del programa para utilizarlo más adelante en otras portadas en las que también se encuentre presente.



9.- Restitución de línea.



Para la restitución de las líneas de dibujo el procedimiento es similar al del plano de color, con la particularidad de que en algunas ocasiones el tipo de estampación ha provocado la saturación de tinta en determinados puntos de la imagen –la unión entre las dos líneas que definen el guarda-mano de la espada-. En el caso de las líneas, las tipologías suelen ser similares a lo que hemos comentado a propósito de las letras, por lo que deberíamos recurrir al sistema que de restitución y adelgazamiento de las tipografías que hemos comentado en el anterior apartado 9.

10.- Restitución de trama.

La restitución de trama exige un grado aún mayor de precisión si pretendemos utilizar la metodología que estamos describiendo, basada en selecciones parciales de la imagen: por una parte hay que determinar qué partes de la trama corresponden a la imagen original y qué partes de la trama son producto del deterioro del soporte (por ejemplo: la mancha a la izquierda del sombrero) y por otra parte hay que intentar resumir la información de píxel (que nos ofrece muchos matices cromáticos intermedios producto del proceso de digitalización) para adecuarla lo máximo posible al procedimiento original: un plano de color homogéneo sobre el que se estampa la trama de color, normalmente negro, con la intención de generar la trama.

Para ello debemos seleccionar con bastante exactitud uno de los dos colores participantes en la trama (el más luminoso suele generar menos dificultades porque los distintos matices se perciben con más claridad) y ajustar mediante el comando *Perfeccionar borde* el contraste adecuado y grado de calado correcto para intervenir sólo sobre los píxeles significativos de ese color. Una vez determinada la selección, procedemos mediante el *Pincel* a rellenar los grados intermedios. De esta manera, lo que digitalmente se nos ofrecía como una mezcla "óptica" de color –cada píxel con su grado concreto de luminosidad- vuelve a convertirse en una mezcla "física".

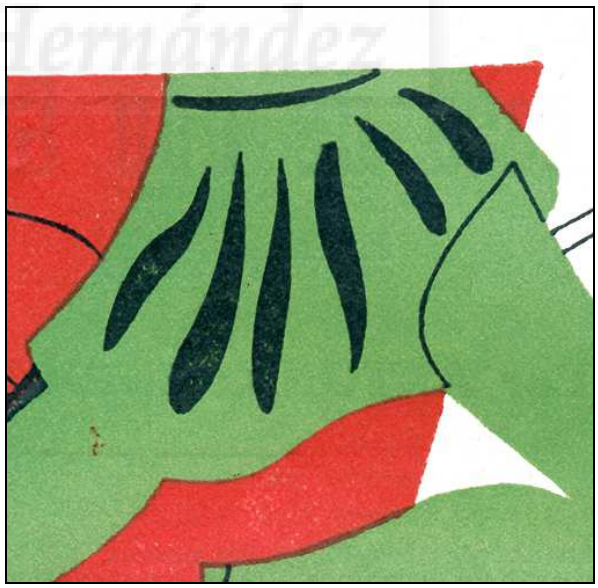
11.- Corrección de desplazamientos de plano de color.

En este ejemplo se percibe claramente cómo el plano de color rojo se ha desplazado durante la impresión de la portada, por lo que ha invadido el blanco de los ojos y del cuello del personaje. En el caso de que el desplazamiento del plano de color no provoca solapamiento de dos tintas, la solución es sencilla: se selecciona la superficie a reservar –en este caso el negro de los ojos y del cuello-; se invierte la selección y se elimina el desplazamiento con la herramienta *Borrador*.

En el caso menos probable de que el desplazamiento del plano de color, además de la intrusión en zonas blancas o de otros colores, supusiera que en determinada zona de la imagen falta de manera evidente parte del color que ha sido desplazado, la solución es un poco más complicada: consistiría en repetir el contorno del plano de color sobre la zona faltante, de modo que ampliáramos el tamaño del plano en la zona en la que falta.

La descripción de este tipo de soluciones se tratarán en los procedimientos específicos de intervención, por lo que no nos extendemos más aquí sobre esta cuestión.

12- Corrección de solapamientos de plano de color.



En el caso de que dos tintas se solapen, como en el ejemplo de la derecha, y este solapamiento no tenga una función gráfica concreta (no represente una mezcla física de dos colores) hemos procedido de la siguiente manera:

En primer lugar hemos localizado el plano de color cuya plancha se haya desplazado, para interpretar este plano como el invasor del espacio previsto para el otro color.

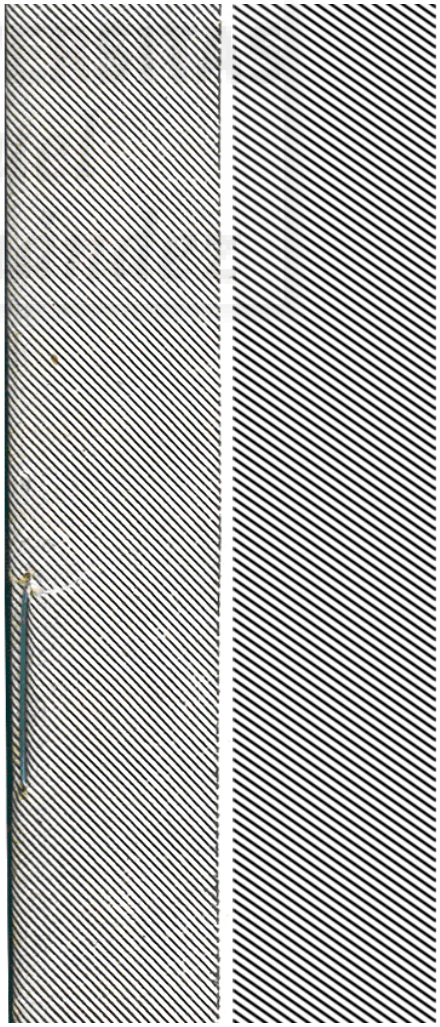
Una vez decidido esto, seleccionamos la parte a reservar, para invertir la selección e impedir que nuestra intervención actúe sobre esa zona, para inmediatamente después utilizar el *Pincel* con la muestra del otro color, con el que progresivamente iremos cubriendo las zonas de solapamiento.

De esta manera, desaparecería el contorno generado por la superposición de los dos planos de color, y el contraste entre los planos de color sería más próximo al previsto en el diseño original.

13.- Eliminación de transparencias.

En la imagen de la derecha, en la que se ha exagerado el contraste para que sea más fácil apreciarse, podemos ver el efecto de las transparencias provocadas por la decantación de la tinta del reverso de la portada y de la baja calidad del papel sobre el que se imprimieron las portadas.
La eliminación de las mismas está prevista junto a la restitución de plano de color, pero hemos querido señalarla en este apartado de procedimientos generales de intervención para poner de manifiesto la necesidad de su procesamiento.

14- Sustitución de la trama lateral



Entre las distintas opciones para resolver las irregularidades de la trama lateral que adorna la mayoría de las portadas se ha optado por la solución más coherente con el planteamiento general de nuestros criterios de edición: sustituir las particularidades de impresión y estado de conservación de cada una de las portadas con una trama generada por nosotros con la proporción media de la serie *Novelas y Cuentos* sin ceñirnos ni a las condiciones en las que nos ha llegado cada ejemplar, ni al número de líneas totales que componen la trama, que varía de una portada a otra. Sólo la orientación de la trama (de abajo a arriba o viceversa) se ha mantenido de cada portada en concreto

De esta forma superponemos sobre la trama original nuestra trama generada vectorialmente con el programa de dibujo vectorial *Adobe Illustrator CS3.*

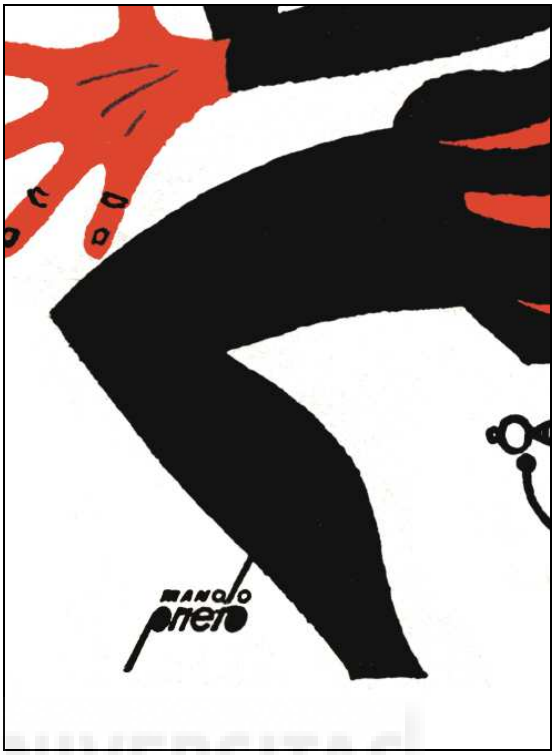
15- Corrección de contornos

En determinadas zonas, el tipo de impresión y el gramaje del papel generan que el contorno de los planos de color y de las líneas que conforman el dibujo presenten irregularidades imprevistas en el diseño original de las imágenes.
Con el fin de que la imagen resultante de nuestras intervenciones sea lo más próxima posible a la presunta voluntad original del autor nos disponemos a corregir los contornos para simplificarlos, mediante la opción *Suavizar* de la acción *Perfeccionar borde* del menú *Selección* y posteriormente rellenando el contorno con su color apropiado mediante la herramienta *Pincel*.

16- Eliminación o adelgazamiento de saturación de tinta

De la misma manera que se ha comentado que la intersección de dos líneas puede provocar saturación de tinta, se suele dar el caso de que el tamaño de la superficie a cubrir por la plancha de color no es demasiado grande, y la tinta desborde el trazado original antes de estar completamente seca durante el proceso de impresión.
En esos casos se puede proceder de dos maneras: si el embotamiento es exterior (no contacta con otro plano de color) se puede reducir manualmente con la herramienta *Borrador*.
Si por el contrario es interior, y afecta a otro plano de color (como en la uña del dedo corazón en la imagen a la derecha) podemos aplicar seleccionar la zona con la *Varita* y una tolerancia adecuada al contraste entre los dos planos de color, para luego optar por la opción *Contraer selección* para eliminar de la selección aquellos píxeles que no deben aparecer en ese plano de color en concreto. Por último, bastará invertir la selección y con el *Pincel* procederemos a aplicar el color del plano sobre el que se extiende el embotamiento. Nuestra selección impedirá que el *Pincel* cubra la zona que hayamos decidido incluir en nuestra reserva.

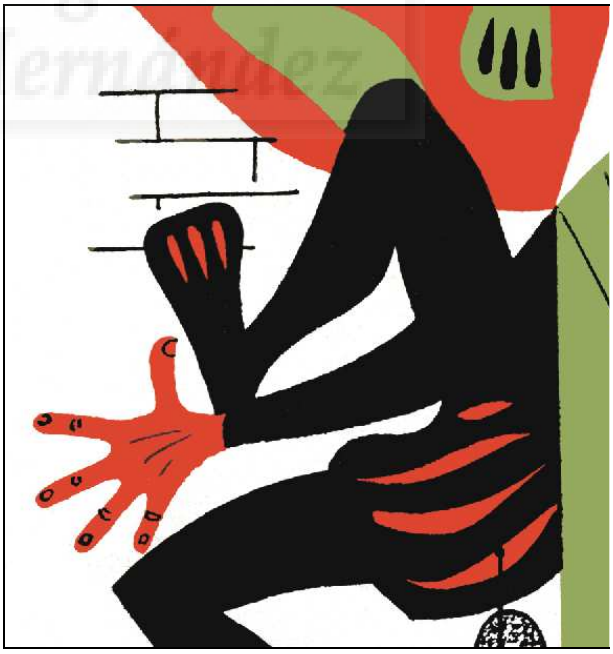
17- Sustitución/recuperación de la firma de Manolo Prieto



En el caso de que la firma impresa de Manolo Prieto no se encontrara muy deteriorada se llevaría a cabo su restitución, de manera similar al procedimiento que se ha descrito en relación al resto de tipografías.

Si, por el contrario, la restitución fuera imposible porque la saturación de tinta no lo permitiera, se sustituiría por una en mejor estado obtenida de otro ejemplar de *Novelas y cuentos,* y se situaría en el lugar exacto en el que se encontrara la original para preservar el conjunto diseñado por el autor.

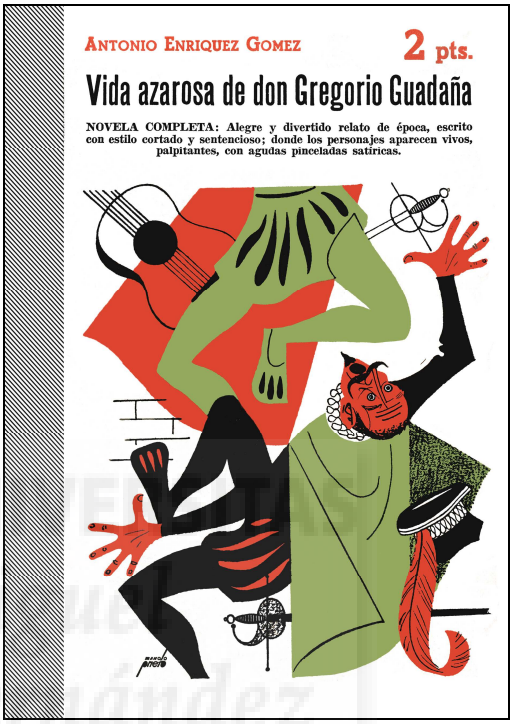
18- Procedimientos específicos de intervención



Una vez llevados a término lo que hemos llamado *Procedimientos generales* se analizarán las características particulares del ejemplar en concreto que se esté editando y se realizarán las intervenciones que se consideren oportunas. La especificidad de cada portada hace necesario reseñar cada uno de estos procedimientos por separado en el apartado 4.3.3.4.
En el caso de la portada que hemos utilizado de ejemplo, podemos comentar que al no poder estar seguros de si el desplazamiento de los ladrillos de la pared es una decisión de diseño o un problema de impresión, hemos optado por no intervenir.

19- Comparación con la imagen digitalizada y evaluación de resultados.

La última parte del proceso consiste en volver a hacer visible la capa *Imagen original*, y ocultar la capa *Capa blanca* en el menú de capas para así contrastar los resultados de nuestra edición con la portada original.



En el caso de detectar algún error o imprecisión producida durante nuestra intervención tendremos la oportunidad de volver sobre nuestros pasos para realizar la corrección, gracias a la ventana *Historia* del menú de *Adobe Photoshop*.

Puede suceder, no obstante, que para corregir este defecto tengamos que dar por perdido parte de nuestro trabajo –ya que el programa nos lleva directamente al momento en el que se cometió el error, obviando todo lo sucedido desde ese momento- por lo que en ocasiones la mejor manera de resolver esta situación consiste en utilizar un "parche" extraído de la imagen original, y que se conserva en su propia capa aparte.

Si, por ejemplo en este caso nos diéramos cuenta de que por error hemos eliminado las líneas negras de las manos, podríamos seleccionar estas zonas con la herramienta *Marco rectangular* desde la capa *Imagen original* para inmediatamente después cortar y pegar estas selecciones en su misma situación, pero en la capa *Imagen editada*, generando un parche superpuesto con el que cubrir la zona a corregir.

Una vez hecho esto sólo tenemos que editar las zonas en cuestión sin necesidad de repetir cualquier otra intervención realizada entre el momento del error y el momento en el que nos percatamos del mismo. Este procedimiento también es útil en el caso de que sean más de uno los errores a corregir, y se hayan producido en estadios distintos de nuestra edición.

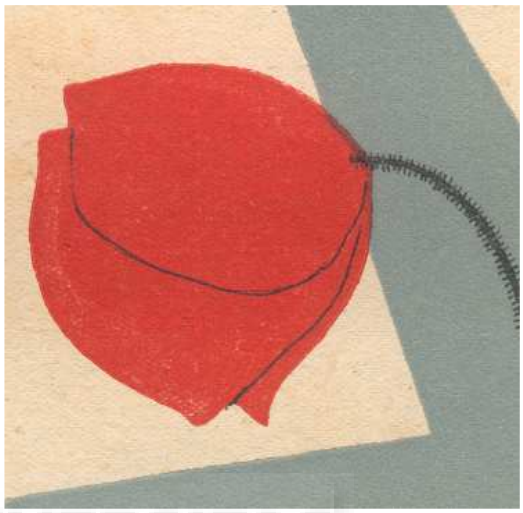
4.3.3.3.- ÍNDICE CRONOLÓGICO DE PORTADAS

1.	Una aventura amorosa	(nº 999, 2 de julio de 1950)	**377**
2.	Los hombres rotos	(nº 1.001, 16 de julio de 1950)	**381**
3.	Todo queda en casa	(nº 1.002, 23 de julio de 1950)	**385**
4.	El tesoro de Cuauhtemoc	(nº 1.010, 17 de septiembre de 1950)	**389**
5.	El canto de la tripulación	(nº 1.016, 29 de octubre de 1950)	**393**
6.	¡Olvidado!	(nº 1.019, 19 de noviembre de 1950)	**397**
7.	El sacristán de las monjas	(nº 1.021, 3 de diciembre de 1950)	**401**
8.	Vida azarosa de D. Gregorio Guadaña	(nº 1.034, 4 de marzo de 1951)	**405**
9.	Tres caras de un alma	(nº 1.038, 1 de abril de 1951)	**409**
10.	El trono del rey muerto	(nº 1.040, 15 de abril de 1951)	**413**
11.	La novia de Fontenay	(nº 1.044, 13 de mayo de 1951)	**417**
12.	La voluntad de Dios	(nº 1.051, 1 de julio de 1951)	**421**
13.	El zapatero y el rey	(nº 1.062, 16 de septiembre de 1951)	**425**
14.	Los cazadores de jirafas	(nº 1.065, 7 de octubre de 1951)	**429**
15.	Morriña	(nº 1.071, 18 de noviembre de 1951)	**433**
16.	Tom Sawyer a través del mundo	(nº 1.073, 2 de diciembre de 1951)	**437**
17.	Monina	(nº 1.074, 9 de diciembre de 1951)	**441**
18.	Lily, actriz y mujer	(nº 1.094, 27 de abril de 1952)	**445**
19.	Más fuerte que el amor	(nº 1.095, 4 de mayo de 1952)	**449**
20.	El crimen del molino de Usor	(nº 1.106, 20 de julio de 1952)	**453**
21.	Los habitantes de la casa deshabitada	(nº 1.108, 3 de agosto de 1952)	**457**
22.	Mosquita en palacio	(nº 1.121, 2 de noviembre de 1952)	**461**
23.	El duelo	(nº 1.157, 12 de julio de 1953)	**465**
24.	El triunfo en la huida	(nº 1.159, 26 de julio de 1953)	**469**
25.	La venganza del Doctor Mohr	(nº 1.166, 13 de septiembre de 1953)	**473**
26.	El justiciero	(nº 1.170, 11 de octubre de 1953)	**477**
27.	El tutor	(nº 1.171, 18 de octubre de 1953)	**481**
28.	El perro «Robinson» y su amo	(nº 1.172, 25 de octubre de 1953)	**485**
29.	La niña de Luzmela	(nº 1.176, 22 de noviembre de 1953)	**489**
30.	El dragón rojo	(nº 1.191, 7 de marzo de 1954)	**493**
31.	La playa de Falesa	(nº 1.196, 11 de abril de 1954)	**497**
32.	A bordo de la “Harpy”	(nº 1.287, 27 de junio de 1954)	**501**
33.	Tenía que suceder	(nº 1.227, 14 de noviembre de 1954)	**505**
34.	Caza de dotes	(nº 1.229, 28 de noviembre de 1954)	**509**
35.	Los hermanos Zemganno	(nº 1.235, 9 de enero de 1955)	**513**
36.	El destino de Mary	(nº 1.247, 3 de abril de 1955)	**517**
37.	Un hombrecillo	(nº 1.253, 15 de mayo de 1955)	**521**
38.	La honradez de la cerradura	(nº 1.255, 29 de mayo de 1955)	**525**
39.	La casa misteriosa	(nº 1.263, 24 de julio de 1955)	**529**
40.	La última hora	(nº 1.269, 4 de septiembre de 1955)	**533**
41.	El abanico	(nº 1.277, 30 de octubre de 1955)	**537**
42.	Pedro el Negro	(nº 1.301, 15 de abril de 1956)	**541**
43.	El amor asesinado	(nº 1.314, 15 de julio de 1956)	**545**
44.	Solitaña y Amor y pedagogía	(nº 1.319, 19 de agosto de 1956)	**549**
45.	El hombre que no era nadie	(nº 1.333, 25 de noviembre de 1956)	**553**
46.	Los robinsones de tierra firme	(nº 1.335, 9 de diciembre de 1956)	**557**
47.	Abderramán III	(nº 1.341, 20 de enero de 1957)	**561**
48.	Antonio y Cleopatra	(nº 1.342, 27 de enero de 1957)	**565**
49.	Bula Matari	(nº 1.343, 3 de febrero de 1957)	**569**
50.	El secreto de la isla Railler	(nº 1.481, 27 de septiembre de 1959)	**571**

4.3.3.4.- PROCEDIMIENTOS ESPECÍFICOS

Título Una aventura amorosa **Número** 999
Autor Armando Mercier
Fecha 2 de julio de 1950

1.- Solapamiento de plano de color.
En la imagen de la derecha se aprecia cómo el plano rojo de la rosa se ha solapado sobre el azul del avión, generando una línea de contorno grueso con la que no contaba el autor (que sí que previo el traslapo de ambos planos, y modificó la línea recta del avión para que la rosa se acoplara perfectamente en el hueco). El color negro del tallo se confunde en determinadas zonas con esta línea de contorno producida por el solapamiento, y hemos tenido que recurrir a la restitución a mano en cada tramo de espinas para eliminar este defecto.



2.- Tipografías y manchas de bolígrafo.
En este ejemplar tenemos la ocasión de señalar algunas intervenciones sobre el soporte, concretamente unas manchas que parecen haber sido realizadas con un bolígrafo azul. A pesar de que a primera vista no lo parecía, las manchas de humedad se confundían fácilmente con algunos detalles de las tipografías, por lo que en esta imagen hemos aplicado un tratamiento bastante intensivo de las mismas, recurriendo incluso a limpiar manualmente (con la herramienta *Borrador*) algunos tramos, y sustituyendo letras a las que les faltaba algún elemento por otras completas.

3.- Trama interior de la rosa
En la imagen original se puede apreciar el debilitamiento de la trama de la rosa, que en su zona interior podría llegar a confundirse con las características “calvas” derivadas de una mala impresión de la tinta.
Como hemos analizado otras tramas similares del autor, podemos especular cuál era su intención gráfica, por lo que hemos limpiado los excesos de tinta y magnificado el efecto de contraste entre ambos colores.

ARMANDO MERCIER

2 pts.

UNA AVENTURA AMOROSA

NOVELA COMPLETA: El gesto más caballeresco puede desencadenar una catástrofe, en contra de su voluntad. Caso doloroso en el cual un exceso de imaginación acaba por proyectar sobre dos vidas, predestinadas al dolor, una sombra siniestra.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

ARMANDO MERCIER

2 pts.

UNA AVENTURA AMOROSA

NOVELA COMPLETA: El gesto más caballeresco puede desencadenar una catastrofe, en contra de su voluntad. Caso doloroso en el cual un exceso de imaginación acaba por proyectar sobre dos vidas, predestinadas al dolor, una sombra siniestra.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Los hombres rotos **Número** 1.001
Autor Val Gielgud
Fecha 16 de julio de 1950

1.- Sobreimpresión de tintas alrededor de los ojos y determinación del color negro.

Podemos determinar que la mezcla física de colores superpuestos alrededor de la forma de los ojos de los gatos estaba prevista en el diseño original, ya que el tamaño de las manchas de color hace imposible que no suceda el solapamiento.

Esta mezcla física hace que el color negro resulte menos oscuro que el color obtenido de la mezcla entre el negro y el verde, como puede apreciarse en la imagen de la derecha, en las zonas resaltadas mediante círculos rojos. Hemos determinado aumentar, ligeramente la luminosidad del color negro en esta portada en concreto para mantener esta particularidad.

En ocasiones ha sido necesario utilizar la herramienta *Pincel* a mano alzada para perfilar los planos de color, para lo cual hemos acudido al procedimiento alternativo de regularización de contornos.

2.- Corrección del virado de la trama.

La trama presenta una ligera dominancia cromática hacia tonos cálidos, por lo que decidimos devolver su dominante al negro neutro de la plancha, como ocurre en el resto de ejemplares.

3.- Eliminación de la mancha del gato.

La trama de la mancha del gato es irregular, y como el resto de gatos no presenta ninguna, podemos deducir que no obedece a ninguna necesidad gráfica.

Es por esto por lo que hemos considerado que se puede tratar de un error de impresión y hemos decidido eliminarla durante el proceso de restitución del plano de color verde.

VAL GIELGUD

2 pts.

Los hombres rotos

NOVELA COMPLETA: Una gran aventura policial, tratada con ágil humorismo. Una trama realmente ingeniosa y un estilo cuyo aparente dramatismo revela intención burlesca que ofrece singular interés.

VAL GIELGUD

2 pts.

Los hombres rotos

NOVELA COMPLETA: Una gran aventura policial, tratada con ágil humorismo. Una trama realmente ingeniosa y un estilo cuyo aparente dramatismo revela intención burlesca que ofrece singular interés.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Todo queda en casa
Autor Margaret Millar
Fecha 23 de julio de 1950

Número 1.002

1.- Calvas en el color negro, debilidad del contorno verde del lazo y manchas.
El color negro del pelo del personaje no es homogéneo por toda su superficie, por lo que se pueden detectar calvas en algunos tramos, como en el fragmento que mostramos a la derecha. Para solucionar este problema basta con rellenar con el color general la zona en cuestión, una vez se ha seleccionado el plano entero con la herramienta *Gama de colores*.
También se puede comprobar cómo algunos contornos aparecen debilitados, de manera que se pueden apreciar contornos dobles como en las cintas de los lazos verdes, por lo que se ha procedido a su regularización mediante el comando *Perfeccionar borde.*

2.- Manchas y desplazamiento de los planos de color rojo y verde.
Algunas manchas ajenas al diseño de la imagen original se pueden comprobar en esta portada, como el trazo a lápiz entre el autor y el título. Además presenta algunos desplazamientos en los planos de color rojo y verde, cuya reintegración ha resultado sencilla. Nótese también la superposición del color verde del lacrimal en el rojo de la cara

3.- Salpicaduras de color verde y regularización de los perfiles de color.
Esta portada también presenta algunas manchas provocadas por el proceso de reproducción, como las salpicaduras de tinta verde situadas sobre la figura, que posiblemente se produjeron cuando la tinta aún no estaba suficientemente seca. La eliminación de estas manchas, así como la regularización de los perfiles irregulares (en esta ocasión los lazos superiores) se ha llevado a cabo sin dificultad puesto que la zona sobre la que intervenían corresponde al fondo de la portada, no otro plano de color.

MARGARET MILLAR

3 pts.

Todo queda en casa

NOVELA COMPLETA: Delicioso relato que destaca la figura de una niña turbulenta, fantástica, aventurera, la cual resulta catastrófica a menudo. La historia de sus travesuras constituye algo maravillosamente divertido, encantando sus inesperadas ocurrencias.

MARGARET MILLAR

3 pts.

Todo queda en casa

NOVELA COMPLETA: Delicioso relato que destaca la figura de una niña turbulenta, fantástica, aventurera, la cual resulta catastrófica a menudo. La historia de sus travesuras constituye algo maravillosamente divertido, encantando sus inesperadas ocurrencias.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El tesoro de Cuauhtemoc **Número** 1.010
Autor Luis de Oteyza
Fecha 17 de septiembre de 1950

1.- Desplazamiento del color verde.

El color verde con el que se representa el cactus presenta una ligera desviación respecto a su previsible lugar correcto, que si bien no compromete la apariencia general de la portada, sí que provoca la duplicación de algunas espinas del cactus que deberían haberse superpuesto, como en la mayor parte de las que podemos apreciar en la imagen de detalle. El desplazamiento se ha corregido eliminando el exceso que se puede ver en la zona de la derecha, y en aquellos casos en los que la duplicación de las espinas resultaba más evidente, se ha procedido también a la eliminación de las mismas.

2.- Calvas y trama.

En toda la zona central de los cactus se puede comprobar cómo se han producido calvas que se han corregido rellenando con el color negro sobre la superficie debilitada.
Para distinguir entre las “calvas” en sí y los espacios en blanco previstos en la trama en la zona inferior derecha de la imagen hemos tenido que recurrir a una ampliación muy elevada de esa zona imagen, y para su restitución hemos utilizado alternativamente las herramientas *Borrador* y *Pincel*.

3.- Salpicaduras

La impresión del plano de color rojo ha provocado algunas salpicaduras en los perfiles exteriores del fondo. Como no podemos atribuir estas manchas pequeñas a la representación de ningún elemento específico de la imagen, hemos determinado eliminarlas mediante la herramienta *Borrador*, para lo cual hemos reservado mediante la *selección inversa* las zonas correctas para prevenir su eliminación.

LUIS DE OTEYZA

4 pts.

EL TESORO DE CUAUHTEMOC

NOVELA COMPLETA: Emocionante relato que describe una América desconocida, un mundo primitivo, donde florece la aventura, con almas y paisajes singulares. Extraños episodios ante un templo milenario, junto a la selva virgen, bajo un sol abrasador.

LUIS DE OTEYZA

4 pts.

EL TESORO DE CUAUHTEMOC

NOVELA COMPLETA: Emocionante relato que describe una América desconocida, un mundo primitivo, donde florece la aventura, con almas y paisajes singulares. Extraños episodios ante un templo milenario, junto a la selva virgen, bajo un sol abrasador.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El canto de la tripulación **Número** 1.016
Autor Pierre Mac-Orlan
Fecha 29 de octubre de 1950

1.- Manchas de humedad y tipografías.
En el ejemplar que hemos seleccionado las manchas de humedad en el papel dificultan la restitución de las tipografías mediante el método que hemos descrito en los procedimientos generales, por lo que se ha decidido ir eliminando poco a poco cada una de las manchas de humedad mediante selección directa (herramienta *Varita mágica* con distintos grados de tolerancia en función de la mancha) y la herramienta *Borrador*; También hemos seleccionado letras sueltas y hemos invertido la selección para reservar la información tipográfica y eliminar únicamente las manchas de humedad en sí.

2.- Información ajena a la portada.
En algunos ejemplares podemos encontrar datos a lápiz o a bolígrafo pertenecientes a inventarios, precios, etc. que son removidos junto con las manchas del soporte. En muchos casos consiste en la numeración a lápiz del ejemplar, información que se encuentra impresa en el reverso de la portada.

3.- Calvas en los planos de color negro.
En la imagen de la derecha se pueden apreciar las calvas que se han derivado del proceso de impresión, normalmente provocadas por el gran tamaño de estos planos y a la insuficiente presión o cantidad de tinta en el momento de imprimir.

4.- Modelo de firma.
La calidad de impresión y conservación de la firma en este ejemplar nos ha permitido utilizarla como referente en aquellos ejemplares en los que la restitución de la misma suponga demasiadas dificultades y decidamos optar por su sustitución.

PIERRE MAC-ORLAN

3 pts.

EL CANTO DE LA TRIPULACION

NOVELA COMPLETA: El cuaderno del pirata. La bailarina cubana. Escuela de verdugos. Un tesoro que se esfuma... ¿Novela de aventuras? ¿Relato humorístico? ¿Lección de filosofía? ¿Realidad de una quimera?... Todo ello se encuentra en esta obra.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

PIERRE MAC-ORLAN

3 pts.

EL CANTO DE LA TRIPULACION

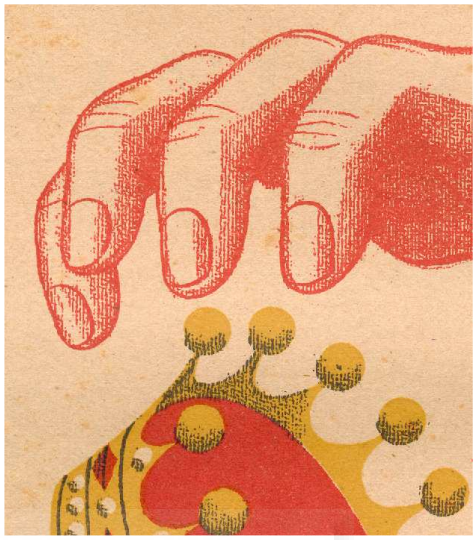
NOVELA COMPLETA: El cuaderno del pirata. La bailarina cubana. Escuela de verdugos. Un tesoro que se esfuma... ¿Novela de aventuras? ¿Relato humorístico? ¿Lección de filosofía? ¿Realidad de una quimera?... Todo ello se encuentra en esta obra.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

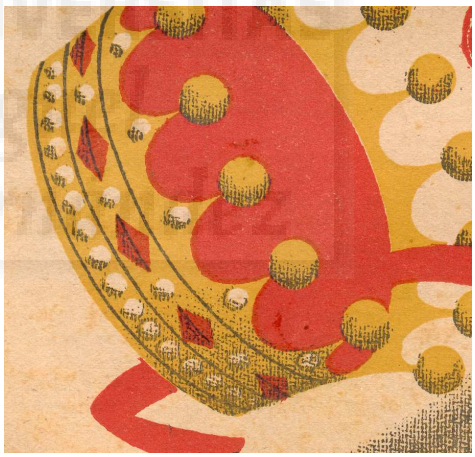
UNIVERSITAS Miguel Hernández

Título ¡Olvidado! **Número** 1.019
Autor Pierre Benoit
Fecha 19 de noviembre de 1950

1.- Mano representada con color rojo.
Esta portada ha resultado más compleja de editar que la media del resto de portadas, en parte por el hecho de que la mano esté resuelta con color rojo en lugar de color negro, lo que hace que en ocasiones sea más difícil distinguir algunos píxeles que parecen confundirse con los colores del fondo. Además, en algunas zonas la representación de la mano se realiza mediante línea y en otras mediante trama, con la consiguiente dificultad añadida en aquellas secciones que mezclen ambos recursos gráficos y tengamos que decidirnos por potenciar un efecto u otro. Hay además algunos pequeños puntos de color rojo por toda la superficie de la mano que hemos decidido no eliminar al no poder estar seguros, en su contexto, de que sean salpicaduras producidas durante el proceso de impresión.



2.- Superposiciones y manchas.
En la zona de la corona encontramos tanto algunas manchas negras sobre el plano de color rojo, y que entendemos que no estaban presentes en el diseño original debido a la restricción de tres tintas de las portadas, como ligeras superposiciones entre los distintos planos de color y la trama negra, que se han eliminado.



3.- Regularización de perfiles.
Por último hemos recurrido al comando *Perfeccionar borde* para suavizar los perfiles de aquellos planos de color que presentaban algunas irregularidades, como el plano de las piernas de la corona que mostramos a la derecha, o algunos contornos de las joyas que la decoran. Se selecciona el plano, y se procede como se ha explicado en los procedimientos generales de intervención.

PIERRE BENOIT
(Gran Premio de la Academia Francesa)

2 pts.

¡OLVIDADO!

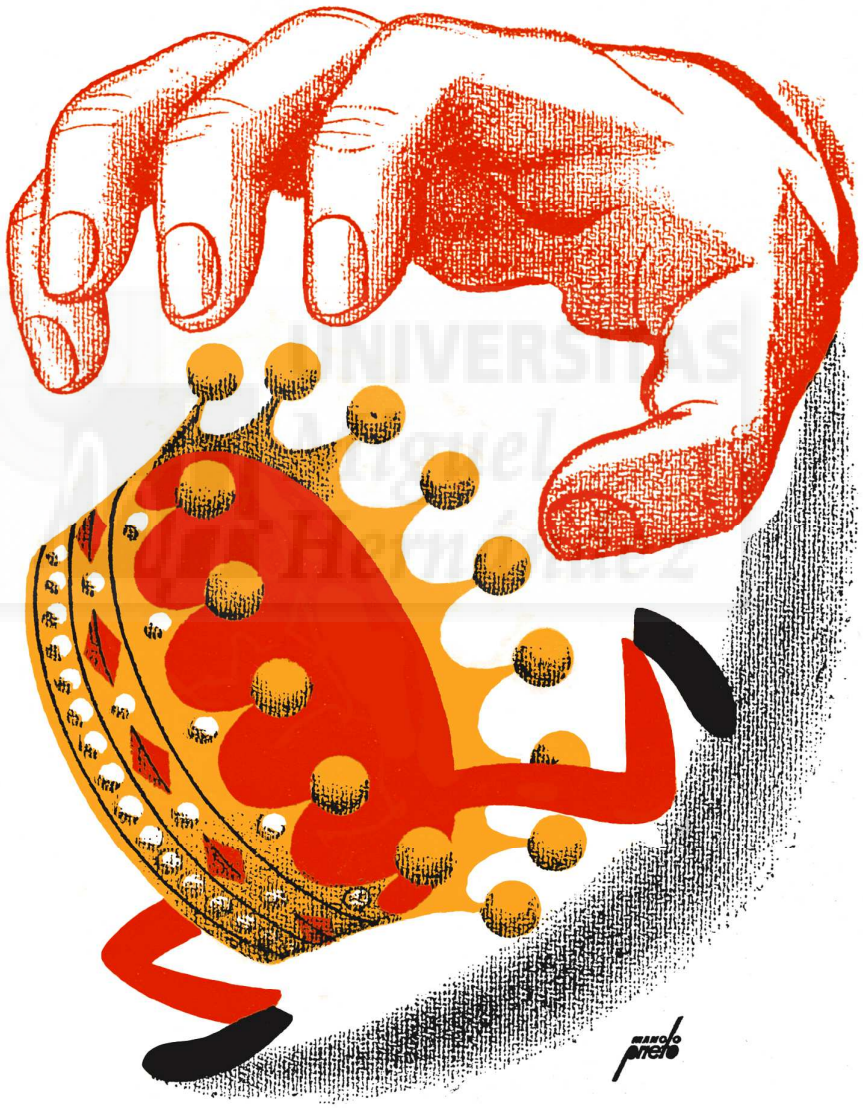
NOVELA COMPLETA: Dechado de fina ironía y gracia muy mundana. Aventuras de un cabo furriel que cae prisionero en cierto exótico país contagiado de bolchevismo, donde su galantería le hace correr graves peligros.

PIERRE BENOIT
(Gran Premio de la Academia Francesa)

2 pts.

¡OLVIDADO!

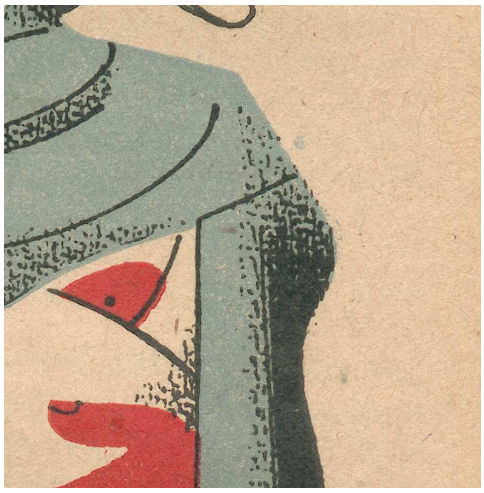
NOVELA COMPLETA: Dechado de fina ironía y gracia muy mundana. Aventuras de un cabo furriel que cae prisionero en cierto exótico país contagiado de bolchevismo, donde su galantería le hace correr graves peligros.



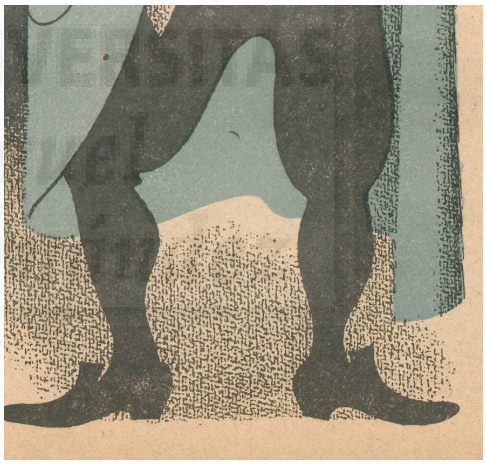
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El sacristán de las monjas **Número** 1.021
Autor Pedro Escamilla
Fecha 3 de diciembre de 1950

1.- Exceso de rojo y salpicaduras.
La cara del bebé ha invadido la zona del blanco del papel que se correspondería con la tela que lo envuelve, por lo que hemos decidido eliminar el exceso mediante la *selección* del color negro de la línea, la *inversión* de la selección y la herramienta *Borrador*. También son apreciables en este detalle las pequeñas salpicaduras de color azul a la derecha de la capa del protagonista, que se han eliminado durante la limpieza del fondo.



2.- Calvas y solapamiento.
Los planos de color negro en esta imagen nos ofrecen una nueva oportunidad para comprobar los efectos de las calvas de impresión. Se han solucionado seleccionando por *Gama de color* y *ampliando* la selección hasta abarcar la totalidad de píxeles a recuperar, y se han rellenando con el color negro. En este proceso también se han corregido los ligeros solapamientos entre el color negro y el azul en las intersecciones de la capa con los pantalones.



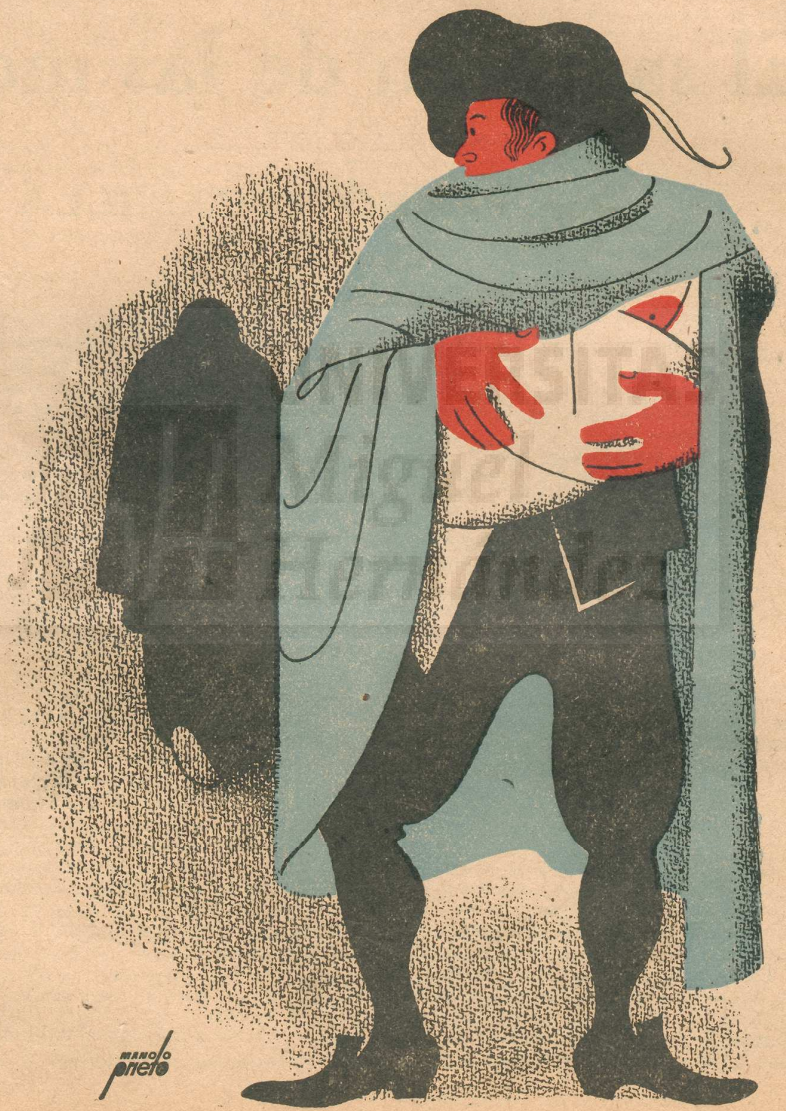
3.- Elementos propios o ajenos.
En el detalle se aprecian lo que iconográficamente parecen dos manchas sin sentido en la gran tinta plana compuesta por la mancha azul. El cotejo con otro ejemplar de esta portada nos permite suponer que la mancha de la izquierda es ajena a la composición original, y por lo tanto se ha eliminado, mientras que la línea a la derecha aparece en ambas portadas –aunque no en la prueba de impresión- y, a pesar de no ser tan grande como el resto de líneas que definen la forma de la capa, puede corresponderse a un pliegue en la misma y se ha conservado.

PEDRO ESCAMILLA

2 pts.

EL SACRISTAN DE LAS MONJAS

NOVELA COMPLETA: La niña que una desconocida puso en manos de un pobre sacristán, aquella noche de invierno, era nada menos que la hija de un rey... Relato emocionante, cuyos episodios se desarrollan hace siglos en el marco todavía vivo del Madrid histórico.



PEDRO ESCAMILLA

2 pts.

EL SACRISTAN DE LAS MONJAS

NOVELA COMPLETA: La niña que una desconocida puso en manos de un pobre sacristán, aquella noche de invierno, era nada menos que la hija de un rey... Relato emocionante, cuyos episodios se desarrollan hace siglos en el marco todavía vivo del Madrid histórico.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Vida azarosa de Don Gregorio Guadaña **Número** 1.034
Autor Antonio Enríquez Gómez
Fecha 4 de marzo de 1951

Aunque esta portada ha servido para ejemplificar los procedimientos generales, la incluimos aquí tanto para situarla en el contexto de la producción de las portadas como para señalar sus problemas específicos:

1.- Traslapo de la capa sobre los ladrillos.
En esta portada encontramos lo que parece una incoherencia en la verosimilitud de la representación de los elementos, ya que el plano de la capa no cubre lo que parecen ser unos ladrillos en el fondo. Esto podría deberse a una licencia artística del autor, o a un desplazamiento bastante agresivo del plano de color negro que a su vez debería haber afectado a otras zonas de la imagen. Hemos optado por no intervenir al no tener suficientes elementos a favor de esta última teoría.

2.- Exceso de tinta y desplazamientos.
Esta portada presenta ejemplos bastante evidentes de excesos de tinta (o defectos en la absorción del papel) en el momento de su impresión. Se ha optado por la *regularización* de los contornos, eliminando manualmente los excesos de tinta exteriores. Se ha pretendido conservar el carácter manual del dibujo, por lo que la regularización no se ha realizado con valores demasiado elevados.

3.- Salpicaduras y manchas.
En algunas zonas de la imagen se han detectado manchas que consideramos ajenas al diseño original. Distinguimos entre las salpicaduras que se han podido producir durante el proceso de impresión (mancha roja del pantalón) de las manchas que se han producido en la vida posterior de la portada (como la que aparece en la esquina superior izquierda). Se han eliminado en la etapa de restitución de los planos de color.

ANTONIO ENRIQUEZ GOMEZ

2 pts.

Vida azarosa de don Gregorio Guadaña

NOVELA COMPLETA: Alegre y divertido relato de época, escrito con estilo cortado y sentencioso; donde los personajes aparecen vivos, palpitantes, con agudas pinceladas satíricas.

ANTONIO ENRIQUEZ GOMEZ

2 pts.

Vida azarosa de don Gregorio Guadaña

NOVELA COMPLETA: Alegre y divertido relato de época, escrito con estilo cortado y sentencioso; donde los personajes aparecen vivos, palpitantes, con agudas pinceladas satíricas.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Tres caras de un alma
Autor Lucía Delarue-Mardrus
Fecha 1 de abril de 1951

Número 1.038

1.- Desplazamientos de plano de color.
En esta portada el desplazamiento del color rojo provoca varios defectos bastante evidentes, cuya restitución ha resultado sencilla. En la imagen de detalle se puede comprobar cómo el plano de color rojo excede el contorno negro del violín en la zona de la derecha. Para resolverlo recurrimos al procedimiento general: *seleccionamos* la zona de color a reservar –en este caso el negro de contorno- *invertimos* la selección y utilizamos la herramienta *Borrador*.

2.- Otras consecuencias del desplazamiento del plano de color rojo.
Debido al defecto apuntado en el apartado anterior, el brazo del atril invade el plano rojo del sofá, y el vestido negro del personaje femenino no alcanza a cubrir la zona prevista y se percibe un contorno blanco con el que el autor no podía contar en su diseño original.
Para corregir ambos defectos ha bastado con ampliar la presencia del color rojo sobre el brazo del atril y rellenar la zona de color blanco, previa reserva del negro con el procedimiento de selección/inversión al que acabamos de hacer referencia.

3.- Trama y calva en el vestido
La zona destacada en la imagen de detalle presenta el mismo problema que hemos encontrado en la portada *La playa de Falesa* (nº 1.196) en la que tenemos que decidir qué zona sufre una calva y en cuál se ha utilizado un degradado mediante la trama. La zona crítica en este caso la representa la zona en la que el lazo del vestido se confunde con éste, haciendo difícil la determinación de la forma exacta del lazo. Una ampliación mayor de esta zona nos ha permitido ser más precisos en la elección de las zonas a eliminar o restituir.

LUCÍA DELARUE-MARDRUS

3 pts.

TRES CARAS DE UN ALMA

NOVELA COMPLETA: Una pobre niña, indefensa ante el mundo, se enfrenta de improviso con la vida, que es dolor, guerra, perversidad, terminando fatalmente por la muerte; pero también hay bondad, sacrificio, ideal, que perfuman de encanto la existencia.

LUCÍA DELARUE-MARDRUS

3 pts.

TRES CARAS DE UN ALMA

NOVELA COMPLETA: Una pobre niña, indefensa ante el mundo, se enfrenta de improviso con la vida, que es dolor, guerra, perversidad, terminando fatalmente por la muerte; pero también hay bondad, sacrificio, ideal, que perfuman de encanto la existencia.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El trono del rey muerto y Una extraña dolencia **Número** 1.040
Autor J. Newson (El trono del rey muerto) y W. M. Rouse (Una extraña dolencia)
Fecha 15 de abril de 1951

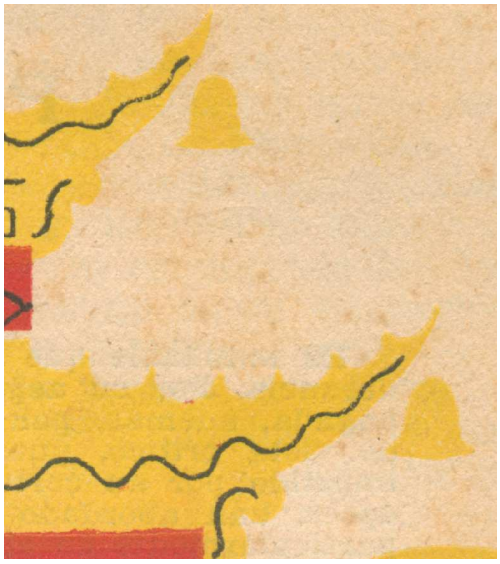
1.- Desplazamiento de la plancha roja

El defecto más apreciable en esta imagen es el pequeño desplazamiento de la plancha roja hacia arriba en el momento de impresión, lo que provoca ciertas incoherencias en la representación, como la barbilla del personaje de la derecha –que aparece parcialmente cubierta por el color rojo, para volver a aparecer a continuación- o la coleta del personaje de la izquierda, cuyo traslapo es inverosímil. Para corregir el primer defecto se ha optado por eliminar la superposición del rojo en la zona del rostro, de manera que el perfil de la figura resulte más convincente. Para ello se ha continuado la previsible silueta del personaje, se ha *seleccionado* la zona interior y se ha rellenado con color amarillo mediante la herramienta *Pincel*.

Para el segundo caso, la solución más sencilla ha consistido en rellenar de rojo la parte del hombro de la figura –la línea de fondo que se puede ver en el detalle- y cubrir ligeramente la parte de la coleta que se introduce en el plano rojo. Para ello hemos *seleccionado* un fragmento del rectángulo rojo, lo hemos duplicado mediante las opciones *Cortar* y *Pegar*, y lo hemos situado en su lugar correspondiente.

2.- Regularización de perfiles y de líneas.

Aunque el leve contraste entre el amarillo y el fondo impide apreciarlo en la portada original, cuando se ha procedido a la limpieza del fondo se ha comprobado que el plano de color amarillo presentaba sutiles irregularidades provocadas por la imposibilidad del gramaje del papel de registrar mayor detalle. Se ha regularizado tanto los perfiles amarillos de la decoración y las campanas como las líneas negras que decoran el templo, con el procedimiento ya descrito consistente en la *selección por Gama de Colores* y *Perfeccionar borde*.



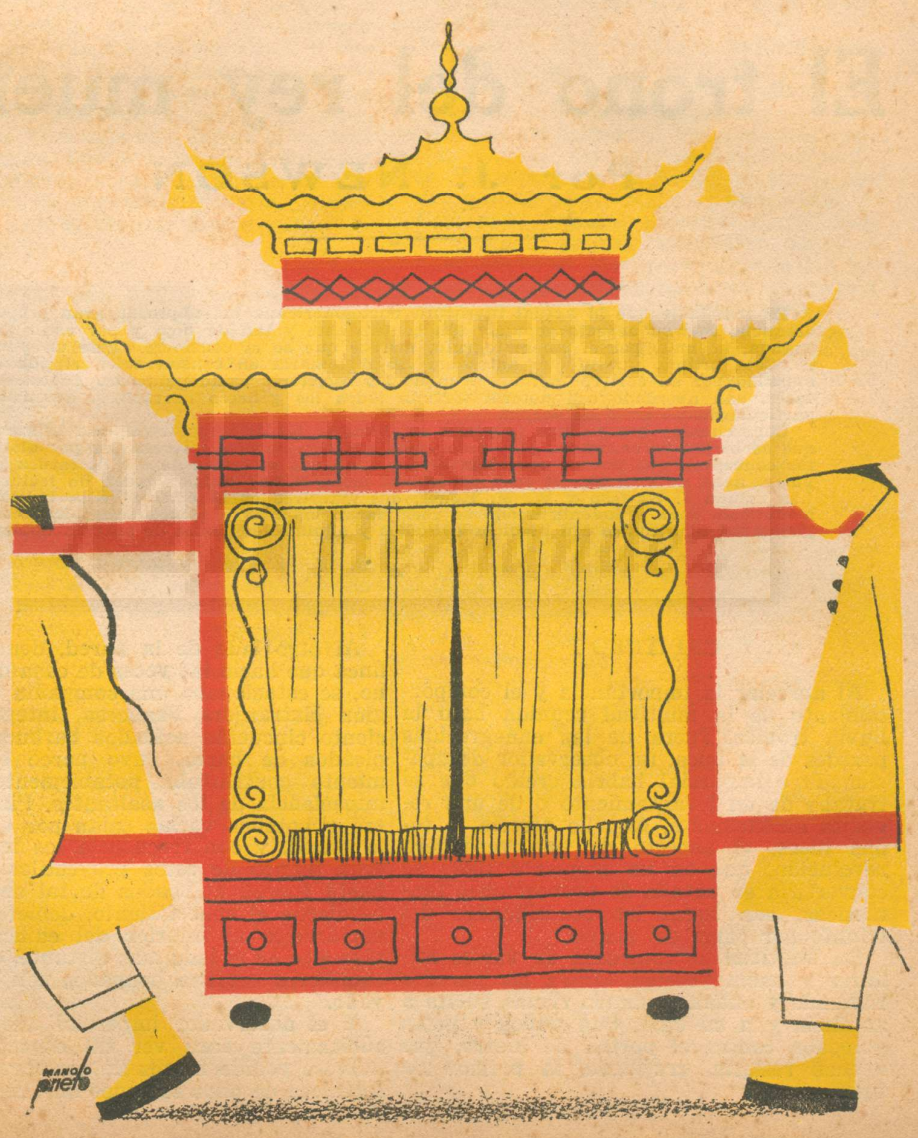
1.039

J. NEWSON Y W. M. ROUSE

2 pts.

EL TRONO DEL REY MUERTO Y UNA EXTRAÑA DOLENCIA

Dos narraciones norteamericanas muy al gusto de hoy, que ofrecen interés y emoción y que satisfacen esa sed de aventuras y proezas innata en los repliegues del corazón humano.

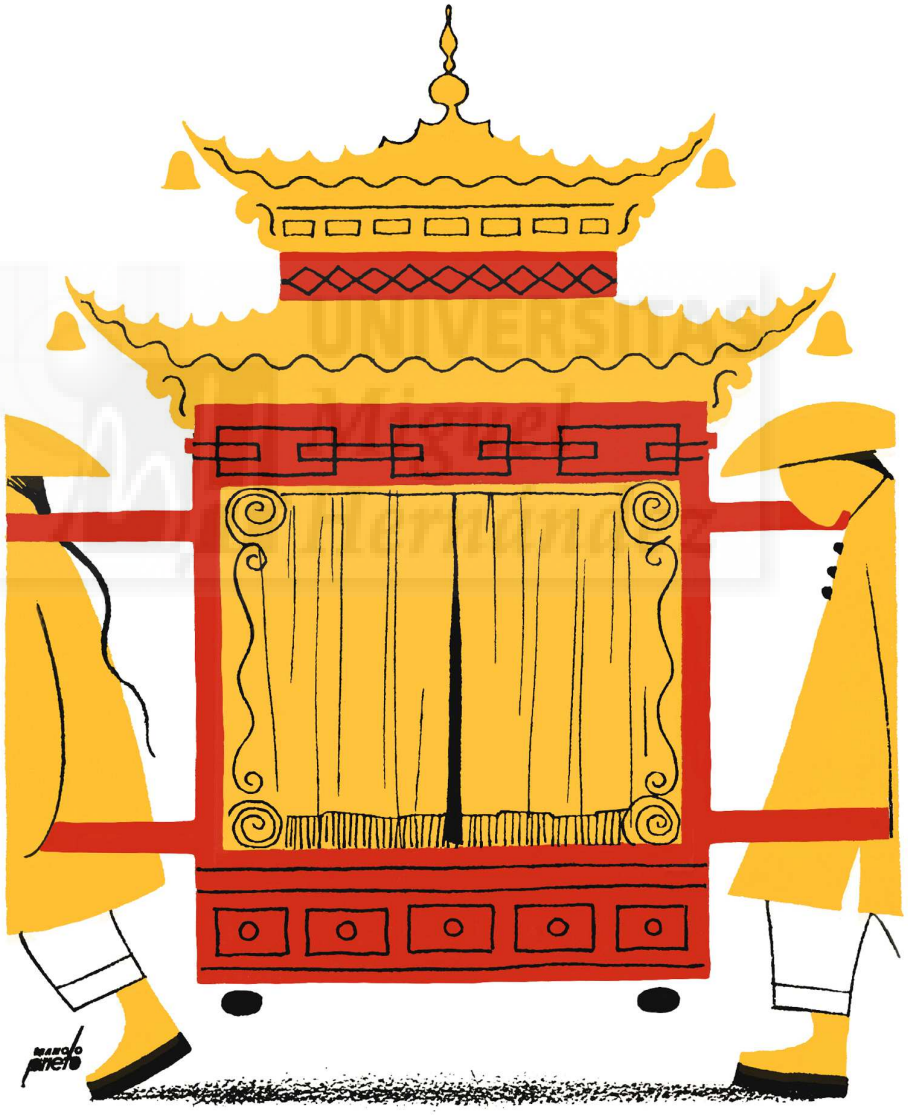


J. NEWSON Y W. M. ROUSE

2 pts.

EL TRONO DEL REY MUERTO Y UNA EXTRAÑA DOLENCIA

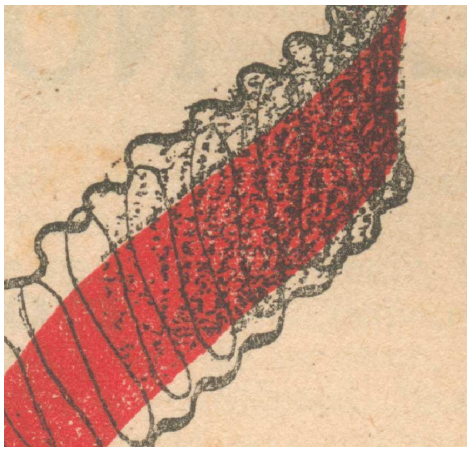
Dos narraciones norteamericanas muy al gusto de hoy, que ofrecen interés y emoción y que satisfacen esa sed de aventuras y proezas innata en los repliegues del corazón humano.



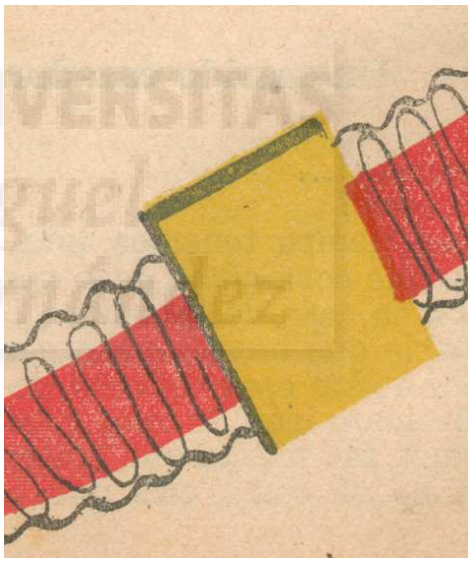
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título La novia de Fontenay **Número** 1.044
Autor Paul de Kock
Fecha 13 de mayo de 1951

1.- Trama irregular.
Las mayores dificultades en esta portada las hemos encontrado en la irregularidad de la trama de la cinta, ya que al encontrarse el color negro ligeramente debilitado, y presentar por su parte el plano rojo numerosas calvas, nos ha resultado más complicado de lo normal determinar qué píxeles se corresponden a la trama y cuáles al fondo o al rojo. El hecho de que la limpieza del fondo aumente el contraste entre el negro de la trama y el blanco del papel también ha comprometido nuestro trabajo, al obligarnos a mantener el efecto de tramado a mano a pesar de la mayor rotundidad de dicho contraste, lo que se ha conseguido con los ajustes adecuados del comando *Perfeccionar Borde*.



2.- Desplazamiento y solapamiento.
Otro defecto evidente lo constituye el plano amarillo que simultáneamente nos ofrece un desplazamiento –sobre el color negro del relieve- y un solapamiento sobre el rojo de la cinta. Tomando como modelo el otro rectángulo amarillo, hemos sintetizado la forma a su expresión más sencilla y hemos eliminado los excesos de color que han invadido el resto de la imagen.



3.- Calvas, desplazamiento y exceso de tinta en el plano de color rojo.
Por último, otra imperfección reseñable la constituye la debilidad en la impresión del color rojo, lo que provoca numerosas calvas en toda la superficie y que la tinta sobrante se sitúe en los extremos, provocando alguna salpicadura.
Asimismo, un ligero desplazamiento de este plano provoca que se invadan zonas del color de fondo.

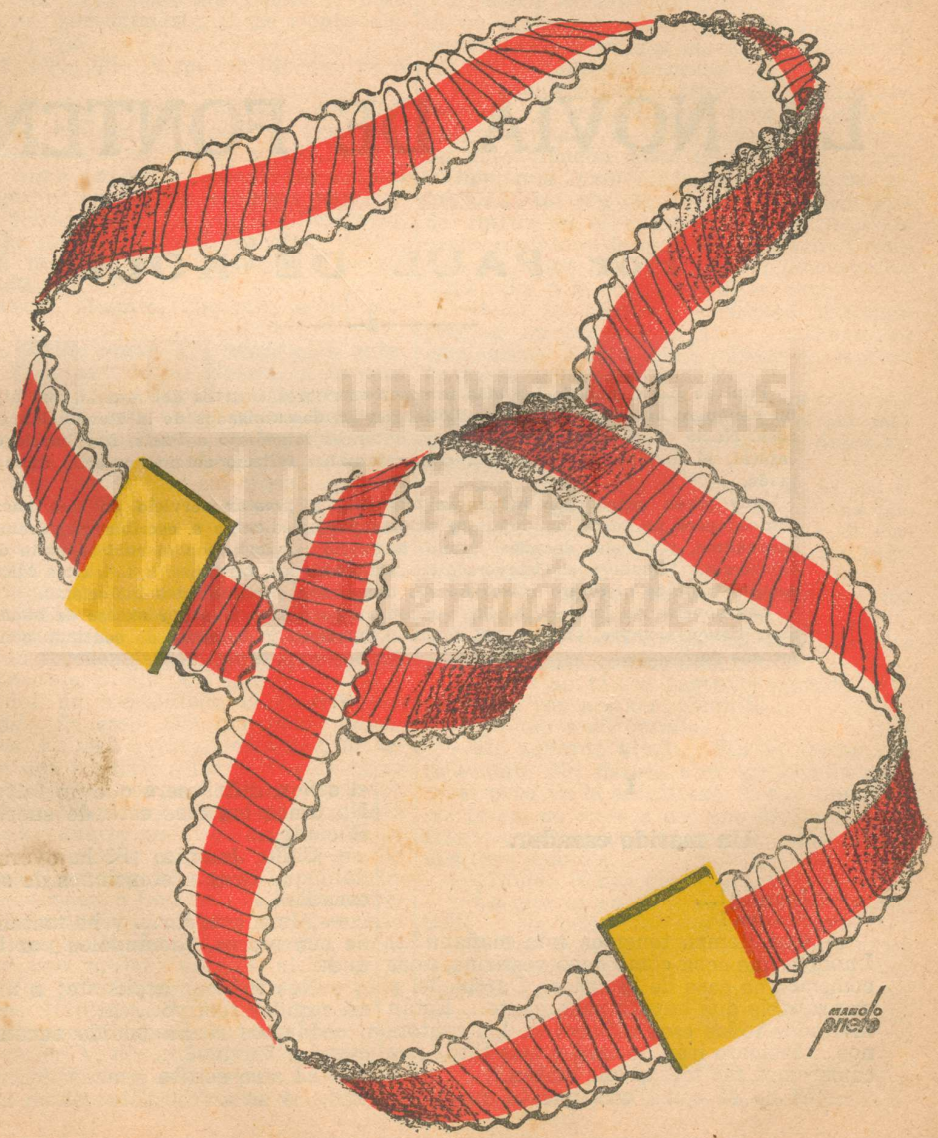
1043

PAUL DE KOCK

3 pts.

LA NOVIA DE FONTENAY

NOVELA COMPLETA: Relato festivo, impregnado de gracia y alegría, con todo un cúmulo de divertidas peripecias en torno a una accidentada boda, que hace reír de continuo y también pensar a ratos...



PAUL DE KOCK

3 pts.

LA NOVIA DE FONTENAY

NOVELA COMPLETA: Relato festivo, impregnado de gracia y alegría, con todo un cúmulo de divertidas peripecias en torno a una accidentada boda, que hace reír de continuo y también pensar a ratos...

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título La voluntad de Dios **Número** 1.051
Autor A. Hernández Catá
Fecha 1 de julio de 1951

1.- Transparencias y degradado de trama.
En la imagen de la derecha se pueden apreciar una vez más los efectos de las transparencias de las cajas de texto del reverso –la primera página- por toda la superficie de la portada, lo que hace necesario la limpieza pormenorizada de las tipografías de la cabecera.
La trama con la que el autor ha representado el humo presenta un ligero degradado entre las zonas más oscuras, las exteriores, hacia las más interiores, que se muestran con más evidencia una vez situamos el fondo blanco.

2.- Superposiciones
En esta portada encontramos también ejemplos de desplazamientos y superposiciones similares a las del resto de las mismas, por los que utilizamos el criterio general consistente en eliminar con la herramienta *Borrador* las secciones de color que no correspondan con el plano principal, como el color amarillo en la imagen de detalle de la derecha. Asimismo, algunas zonas presentan muy sutiles barridos de tinta provocados, presuntamente, durante el secado de la tinta en el proceso de impresión.

3.- Matices de rojo.
La digitalización de la portada aumenta la sensación de que se han utilizado dos matices de rojo en su impresión original: uno para el fuego y otro para el reflejo en el agua.
La posibilidad de acudir a la portada original y el conocimiento del proceso reproductivo del conjunto de las portadas hace que nos resulte apropiado igualar con un solo tono de rojo los dos matices de este color presentes en la versión digital de esta portada.

1.050

A. HERNÁNDEZ CATÁ

3 pts.

La voluntad de Dios

Tres historias de angustia y sangre, donde la vida cobra insospechado dramatismo, reflejando los extraños enigmas del corazón y las mayores amarguras del alma.

A. HERNÁNDEZ CATÁ

3 pts.

La voluntad de Dios

Tres historias de angustia y sangre, donde la vida cobra insospechado dramatismo, reflejando los extraños enigmas del corazón y las mayores amarguras del alma.

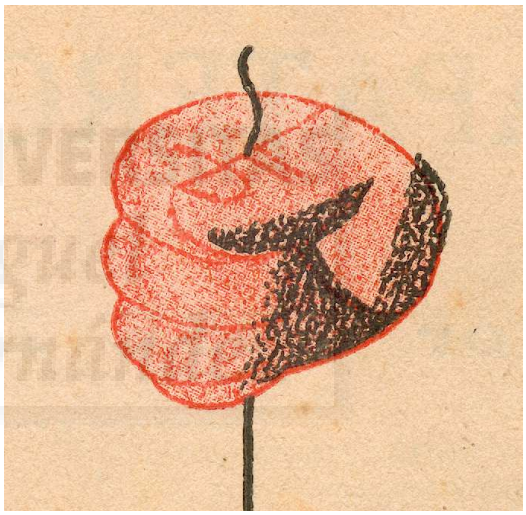
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El zapatero y el rey **Número** 1.062
Autor José Zorrilla
Fecha 16 de septiembre de 1951

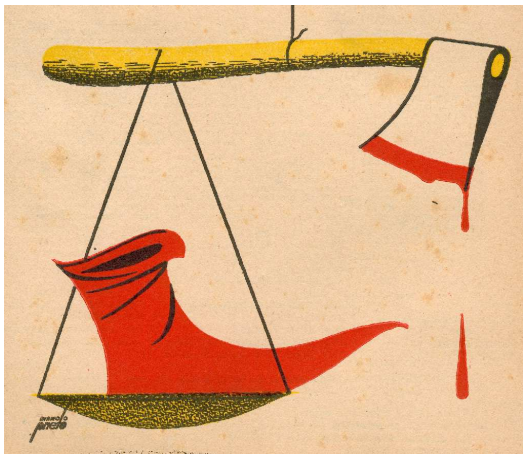
1.- Restitución de tipografías.
Aunque aparentemente el conjunto de las tipografías presenta en un buen estado de impresión, hemos detectado y corregido algunas imperfecciones en las letras. Los ejemplos más evidentes de estos defectos se pueden rastrear en la letra «e» mayúscula, en la primera «a» de "zapatero" y en el embotamiento de la letra «a» del apellido del autor. La corrección se ha realizado a mano, rellenando o completando los tipos a partir de referentes similares.

JOSÉ ZORRILLA
El zapater
OBRA COMPLETA: La vida ator
sus aventuras y desventuras, en be
poeta, con su peculiar maestría,
historia, logrando cuadros d

2.- Desplazamiento y trama.
Ésta es sin duda la zona más comprometida de la imagen, tanto por presentar un evidente desplazamiento de la trama negra sobre la mano como por el debilitamiento de la trama roja. Se ha optado por *seleccionar* la trama negra, pasar la selección a *trazado* para inmediatamente después eliminar la trama.
Una vez realizado esto se han recompuesto las zonas de trama roja utilizando como referentes aquellas conservadas. Por último se ha recuperado el trazado, se ha *desplazado* hasta la posición que hemos considerado correcta y se ha *rellenado* con el color negro frontal.



3.- Superposiciones y desplazamientos.
En última instancia se han corregido los desplazamientos –rojo de la sangre en el hacha- y varias superposiciones que contenía la portada. Comentar que en el plato amarillo de la balanza y en la zona superior de la bota se ha optado por no intervenir al entender que el exceso de color en ambos casos puede deberse a un efecto previsto por el autor.

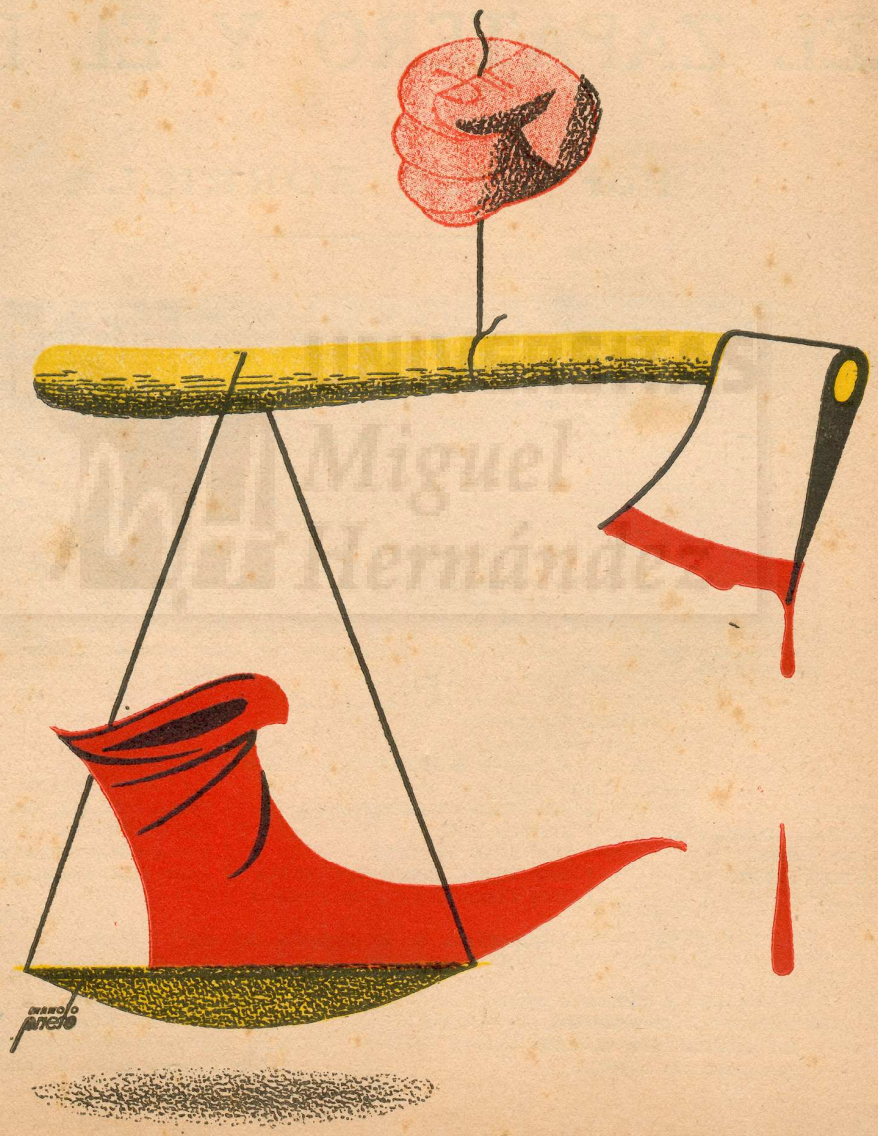


JOSÉ ZORRILLA

3 pts.

El zapatero y el rey

OBRA COMPLETA: La vida atormentada del rey Don Pedro el Cruel, sus aventuras y desventuras, en bellísimos y fogosos versos. El excelso poeta, con su peculiar maestría, enlaza y funde la leyenda con la historia, logrando cuadros de suma intensidad dramática.



JOSÉ ZORRILLA

3 pts.

El zapatero y el rey

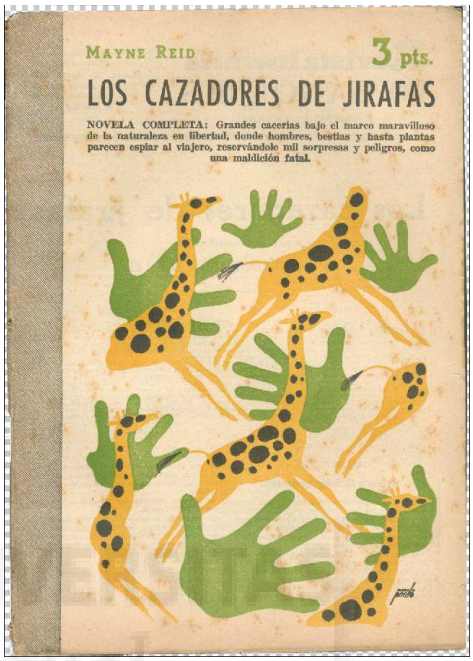
OBRA COMPLETA: La vida atormentada del rey Don Pedro el Cruel, sus aventuras y desventuras, en bellísimos y fogosos versos. El excelso poeta, con su peculiar maestría, enlaza y funde la leyenda con la historia, logrando cuadros de suma intensidad dramática.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Los cazadores de jirafas **Número** 1.065
Autor Mayne Reid
Fecha 7 de octubre de 1951

1.- Orientación y estado general de la portada.

Este es otro caso en el que la portada presenta un estado de conservación por debajo de la media. Afortunadamente, los fragmentos de papel que se hallan en peor estado pertenecen a la trama decorativa del margen y a las esquinas, por lo que no se ha perdido información gráfica o textual. Para devolver la portada a la plantilla ortogonal hemos recurrido a las *guías* de *Adobe Photoshop* CS3 para situar tanto la trama de la izquierda como las líneas rectas de las cajas de texto, y poste-riormente se ha utilizado el comando *Transformación libre* para desplazar la portada hasta su posición original.



2.- Salpicaduras e invasión de tinta.

Se aprecian también diminutas salpicaduras de color verde en las zonas del fondo, y en general, en las zonas de la imagen en los que coinciden los planos de color verde y amarillo, el primero ha invadido levemente el segundo, como puede comprobarse en el morro de la jirafa de la imagen de detalle. Como referencia a la hora de recuperar los perfiles correctamente hemos acudido a las jirafas que no presentaban estos defectos.

3.- Cola.

Una intervención específica de esta portada la ha constituido el pelo negro de la cola de esta jirafa por dos motivos: el primero de ellos es su desplazamiento respecto al sitio que previsiblemente debería ocupar, ya que se encuentra por encima del resto de la cola; el segundo motivo es que el color verde ha cubierto casi completamente al amarillo. Ya que no hay reserva en el color verde, podemos deducir la posición lógica de la cola, redibujar el contorno amarillo en su hipotético lugar correcto y rellenar de verde el espacio provocado por el desplazamiento.

MAYNE REID

3 pts.

LOS CAZADORES DE JIRAFAS

NOVELA COMPLETA: Grandes cacerías bajo el marco maravilloso de la naturaleza en libertad, donde hombres, bestias y hasta plantas parecen espiar al viajero, reservándole mil sorpresas y peligros, como una maldición fatal.

MAYNE REID

3 pts.

LOS CAZADORES DE JIRAFAS

NOVELA COMPLETA: Grandes cacerías bajo el marco maravilloso de la naturaleza en libertad, donde hombres, bestias y hasta plantas parecen espiar al viajero, reservándole mil sorpresas y peligros, como una maldición fatal.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Morriña **Número** 1.071
Autor Emilia Pardo Bazán
Fecha 18 de noviembre de 1951

1.- Diferencias de opacidad del negro y solapamientos de color.
Tenemos la oportunidad de comprobar cómo el color negro impreso directamente sobre el papel no alcanza la opacidad que ese mismo color presenta si se estampa sobre el azul o el rojo, en el que la presencia de la capa previa colabora a hacerlo más rotundo y homogéneo. En la portada corregida se han igualado en una única tinta al entender que éste era previsiblemente el efecto deseado por el autor. Además se aprecian distintos solapamientos de color, como el rojo del cuello con el azul del pañuelo o el negro del vestido con el rojo de la mano. Se ha optado por la restitución de la imagen optando por la posibilidad que más simplificara la portada, es decir, eliminando el exceso de información provocado por los solapamientos, como en la línea roja que solapa el lazo azul en su parte izquierda que convierte una forma geométricamente simple en una más compleja y quebrada.

2.- Calva del tren y vías.
El tren presenta lo que consideramos una ligera calva, pues podemos intuir que el efecto que buscaba el autor era el de una silueta en una tinta plana. Además hemos optado por regularizar el perfil tanto del tren como de las vías, aunque para estas últimas hemos conservado las asimetrías de su diseño para preservar la apariencia de trazo a mano de la portada original.

3.- Firma invertida.
Como particularidad de esta portada, aunque no haya representado ningún problema que hayamos tenido que corregir, la firma de Manolo Prieto se ha representado invertida mediante el contraste entre el blanco de papel sin cubrir y el contorno del plano de color negro de la ropa.

EMILIA PARDO BAZÁN

3 pts.

MORRIÑA

NOVELA COMPLETA: Pocas heroínas de dramas amorosos consiguen emocionarnos como la protagonista de éste; la vemos abismarse en su tragedia, con sencillez apasionada y dulce resignación, obedeciendo a un presentimiento fatalista.

EMILIA PARDO BAZÁN

3 pts.

MORRIÑA

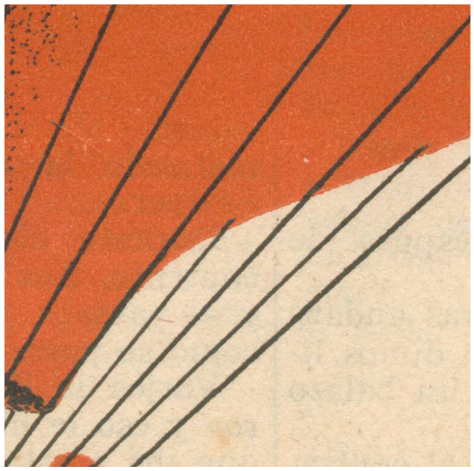
NOVELA COMPLETA: Pocas heroínas de dramas amorosos consiguen emocionarnos como la protagonista de éste; la vemos abismarse en su tragedia, con sencillez apasionada y dulce resignación, obedeciendo a un presentimiento fatalista.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Tom Sawyer a través del mundo **Número** 1.073
Autor Mark Twain
Fecha 2 de diciembre de 1951

1.- Cuerdas del globo.
En este caso las líneas rectas presentaban una homogeneidad adecuada y no han precisado de ninguna regularización de sus perfiles, ni de su rediseño vectorial.
La única intervención reseñable ha consistido en la eliminación de los extremos de las líneas en aquellos casos en los que se perjudicaba la representación del traslapo, como en el ejemplo que hemos seleccionado a la derecha, en la que las cuerdas deberían estar por detrás del globo, y han sido recortadas ligeramente.



2.- Eliminación de manchas.
Esta portada presenta en su zona central tanto las características manchas de humedad que hemos localizado en la mayoría de las portadas como algunas manchas provocadas posiblemente por la tinta húmeda en el proceso reproductivo original. Su eliminación ha resultado muy sencilla, pues a diferencia de casos anteriores, tanto las manchas de humedad como las de tinta se encontraban en zonas amplias del fondo y ha bastado con la selección general de esa zona y el comando *Suprimir*.

3.- Simplificación de las manchas.
En los personajes del globo, las limitaciones del método de impresión para reproducir con fidelidad pequeños detalles hace que algunos de los planos presenten tanto pequeñas invasiones de tinta como solapamientos o salpicaduras.
La manera general de corregir estos problemas ha consistido en la simplificación de las manchas a sus previsibles formas geométricas, eliminando las irregularidades visibles y devolviendo la simplicidad del diseño original a la imagen.

MARK TWAIN

2 pts.

Tom Sawyer a través del mundo

OBRA COMPLETA: Graciosos episodios en esta ingeniosa parodia de novela de aventuras, en la cual el insigne humorista refleja maravillosamente su espíritu burlón, tomando la vida en broma.

MARK TWAIN

2 pts.

Tom Sawyer a través del mundo

OBRA COMPLETA: Graciosos episodios en esta ingeniosa parodia de novela de aventuras, en la cual el insigne humorista refleja maravillosamente su espíritu burlón, tomando la vida en broma.

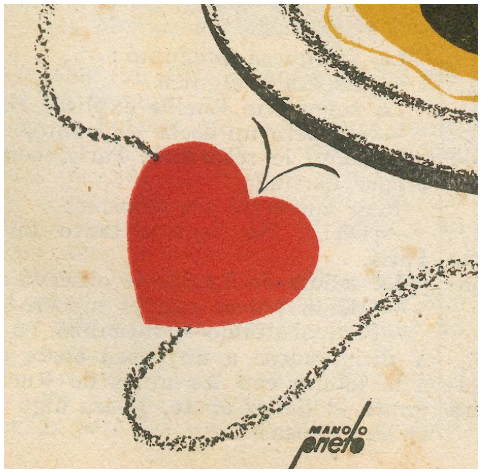
UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Monina **Número** 1.074
Autor Gyp
Fecha 9 de diciembre de 1951

1.- Desplazamiento de la trama negra.
Podemos estimar que la trama negra con la que se pretende describir la sombra de la guinda del pastel se ha desplazado de su previsible posición, situada un poco más a su izquierda. Para corregir este defecto hemos *seleccionado* la trama negra y la hemos convertido en *trazado* de manera que podamos guardar la selección. Inmediatamente a continuación hemos eliminado por completo la trama, y redibujado la guinda y la línea ocre del pastel completamente. Por último, hemos recuperado el trazado, lo hemos situado en su posición a nuestro juicio correcta, lo hemos transformado en selcción, y hemos rellenado la misma mediante la herramienta *Pincel*.
El desplazamiento de la trama a la derecha del pastel se ha eliminado parcialmente, para acomodarlo al resto de la imagen.

2.- Superposición de colores.
En la superposición del color rojo sobre el negro del corazón podemos comprobar el elevado grado de desplazamiento que ha sufrido la plancha de color negro en la impresión de esta portada. La solución en este caso en concreto ha consistido en la regularización del color negro en el momento de restituir el corazón.



3.- Vástagos de las manzanas-corazones.
Otra consecuencia del desplazamiento de la plancha de color negro es que los vástagos de las manzanas-corazones no se encuentran en su centro, como sería de esperar. Su restitución se ha podido realizar sin dificultades al no entrar en contacto con otros planos de color: ha bastado con su *selección* y su desplazamiento mediante la herramienta *Mover*.

GYP

3 pts.

MONINA

NOVELA COMPLETA: Una coqueta y bella muchacha, mezcla de ingenuidad y perversión, valiéndose de su hermosura y gracia, causa verdaderos conflictos y dramas amorosos.

UNIVERSITAS

GYP

3 pts.

MONINA

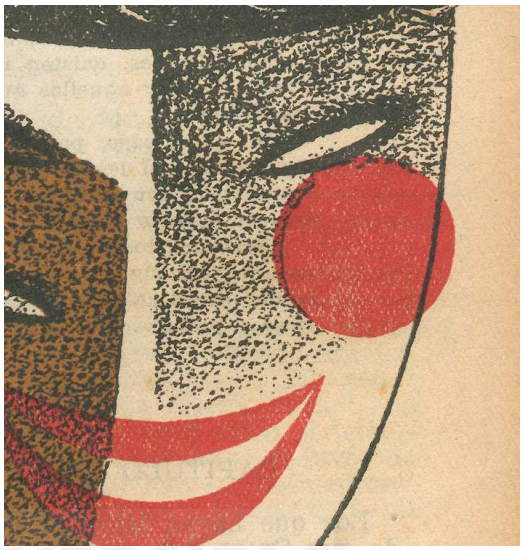
NOVELA COMPLETA: Una coqueta y bella muchacha, mezcla de ingenuidad y perversión, valiéndose de su hermosura y gracia, causa verdaderos conflictos y dramas amorosos.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

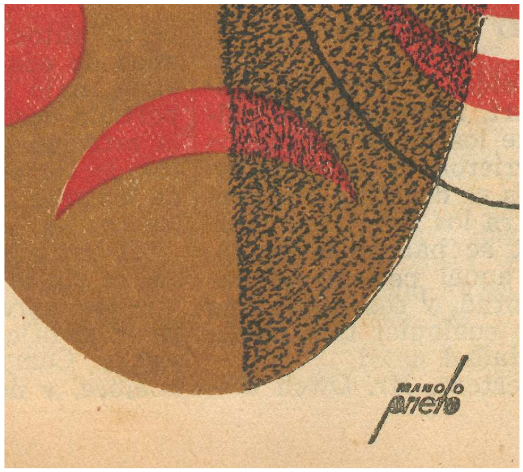
Título Lily, actriz y mujer **Número** 1.094
Autor Booth Tarkington
Fecha 27 de abril de 1952

1.- Desplazamiento del color rojo.
Podemos apreciar cómo el círculo rojo que representa la mejilla de la figura ha sobrepasado el espacio reservado en la trama. Hemos redibujado el círculo en su posición previsiblemente correcta –y corroborada al ver la prueba de impresión original-. Para ello hemos seleccionado el círculo y desplazado la selección hacia la zona de destino, la hemos coloreado y por último hemos eliminado el exceso de color rojo en la zona de la trama mediante la reserva de color negro –selección por *Gama de colores*, *inversión* y su eliminación con el *Borrador*-.



2.- Solapamiento y rediseño del pelo.
La zona de unión entre la cara y el pelo presenta una superposición que hace que el color obtenido de la mezcla se perciba más oscuro que el negro de la imagen. Se ha solucionado devolviendo a esa zona el valor tonal del negro.
Además hemos tenido que rediseñar algunos fragmentos del pelo en los que la debilidad de la tinta ha causado que se pierda detalle en el trazado de alguno de los cabellos. En algunos casos hemos tenido que recurrir a la ampliación para redibujar mediante la herramienta *Pincel* las zonas más debilitadas.

3.- Pequeñas calvas y desplazamientos.
El resto de defectos de la portada son corregidos mediante los procedimientos generales descritos con anterioridad. El principal de ellos lo constituyen las calvas de los colores rojo y marrón, especialmente en sus zonas centrales en las que al ser planos de cierto tamaño el método de impresión es menos preciso. También hemos corregido el hueco en la zona izquierda del labio y las pequeñas sobreimpresiones debidas a los desplazamientos de los planos de color.



BOOTH TARKINGTON

4 pts.

Lily, actriz y mujer

NOVELA COMPLETA: Un alma de mujer, con sus complicaciones y contradicciones; alma de artista que confunde la vida con la escena, resultando en la escena y en la vida una criatura encantadora. Se aunan el interés novelístico y la finura en el análisis psicológico.

BOOTH TARKINGTON

4 pts.

Lily, actriz y mujer

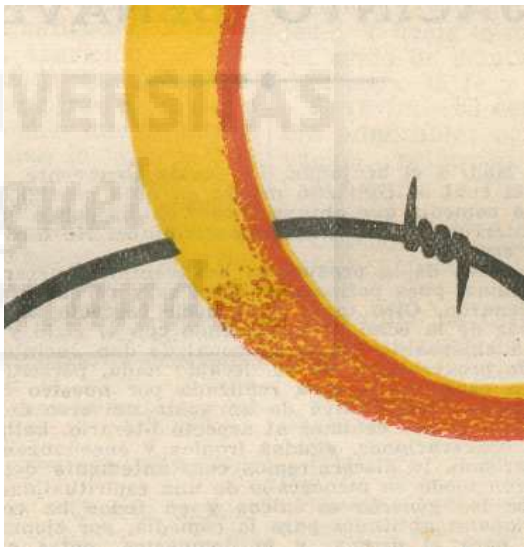
NOVELA COMPLETA: Un alma de mujer, con sus complicaciones y contradicciones; alma de artista que confunde la vida con la escena, resultando en la escena y en la vida una criatura encantadora. Se aunan el interés novelístico y la finura en el análisis psicológico.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

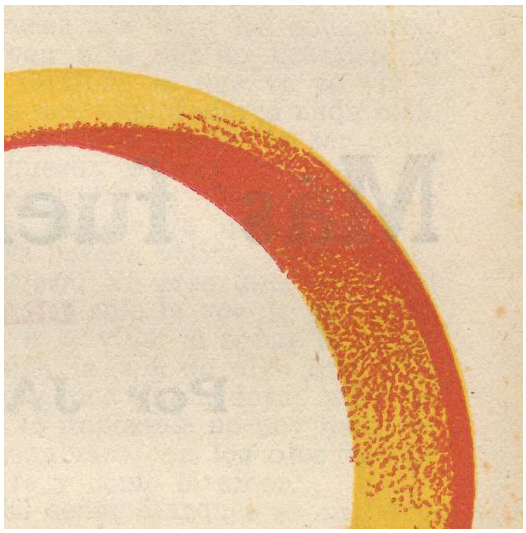
Título Más fuerte que el amor **Número** 1.095
Autor Jacinto Benavente
Fecha 4 de mayo de 1952

1.- Restitución de tipografías.
Para resolver la saturación de tinta de las «a» en «Premio Nobel de Literatura» se ha optado por *clonar* la tipografía del nombre del autor y sustituir las tipografías embotadas.
El resto de defectos de las tipografías no presentaban dificultades reseñables más allá de algunas restituciones a mano que se han realizado con las herramientas *Pincel* y *Borrador* una vez suavizado los contornos con el procedimiento descrito anteriormente.

2.- Superposición de planos.
Aunque en este caso no podemos afirmar que la superposición de planos se deba a un desplazamiento de una de las planchas de impresión, ya que la superposición del color negro se presenta a ambos lados del anillo, hemos decidido restaurar el contorno eliminando el dibujo sobrante para representar convenientemente el traslapo.
En esta imagen se puede apreciar, además de la transparencia del papel que permite leer el reverso de la hoja, las constantes “calvas” de tinta que se han provocado en los planos de color negro.



3.- Mantenimiento del perfil exterior del anillo.
Como se puede comprobar en la imagen de detalle que exponemos junto a estas palabras, la zona derecha del anillo presenta un perfil amarillo.
Si bien puede deberse a un desplazamiento de la plancha de color rojizo, no podemos garantizar que Manolo Prieto no hubiera previsto este efecto con la intención de generar una ilusión volumétrica.
Por lo tanto hemos preferido mantenerlo tal y como está en la portada original, y no realizar intervención alguna para eliminar este perfil.



JACINTO BENAVENTE
PREMIO NOBEL DE LITERATURA

2 pts.

MAS FUERTE QUE EL AMOR

OBRA COMPLETA: Drama de honda intensidad, donde surge un conflicto de corazón adentro que conturba y enternece; pero a los gritos del instinto y al crepitar de las pasiones se impone otro sentimiento más sublime.

JACINTO BENAVENTE
PREMIO NOBEL DE LITERATURA

2 pts.

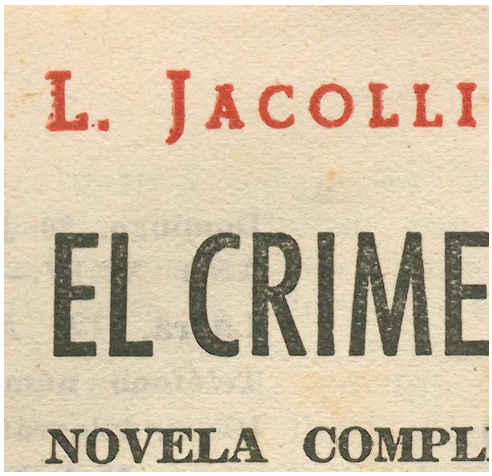
MAS FUERTE QUE EL AMOR

OBRA COMPLETA: Drama de honda intensidad, donde surge un conflicto de corazón adentro que conturba y enternece; pero a los gritos del instinto y al crepitar de las pasiones se impone otro sentimiento más sublime.

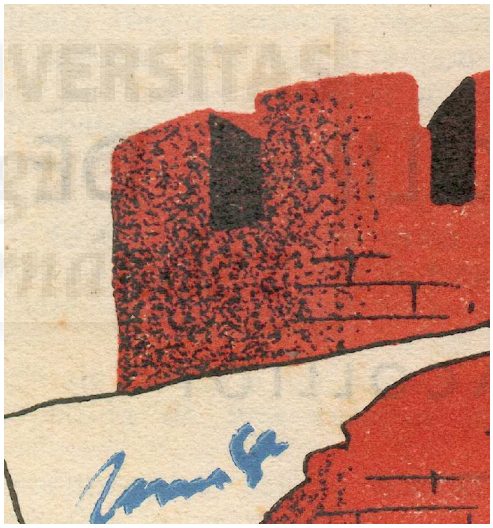
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El crimen del molino de Usor **Número** 1.106
Autor L. Jacolliot
Fecha 20 de julio de 1952

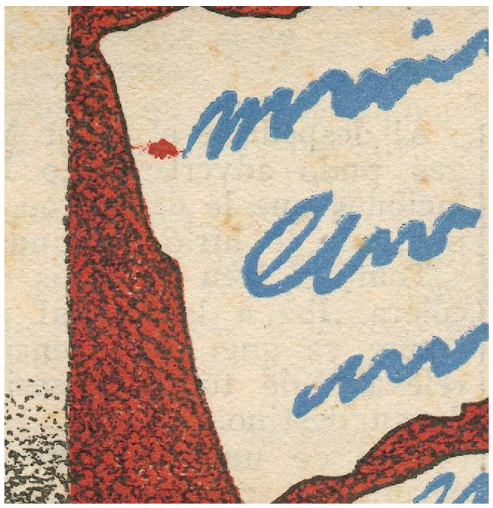
1.- Tipografías y posición del título.
Esta portada tiene el título situado de manera más próxima a la parte superior que la media de portadas, quizás debido a un error en el guillotinado del papel. Se ha decidido situar el título en la portada intervenida de manera que se muestre como en el resto.
Además, podemos distinguir en la imagen de la derecha que la tinta roja con la que se ha impreso el nombre del autor presenta unas salpicaduras, a modo de doble contorno, que han necesitado ser eliminadas y suavizadas.



2.- Almenas de la torre.
En las almenas de la torre se puede comprobar cómo el color rojo cubre la zona que previsiblemente se debería corresponder con un espacio vacío. No nos ha sido posible determinar si se debe a un desplazamiento del plano rojo o si el impresor no tuvo en cuenta esta cuestión, ya que el mismo defecto es apreciable en la prueba de impresión. En cualquier caso, hemos optado por eliminar esta franja para que la representación espacial resultara más coherente con el resto de la imagen. Podemos ver también aquí el doble contorno que aparece en las letras de papel, sobre todo en las letras más grandes.



3.- Manchas de tinta y desplazamiento.
A pesar de que se puede pensar en un primer momento que la mancha de color rojo podría corresponder temáticamente a una mancha de sangre, el sentido general de la imagen nos hace concluir que se trataría más bien de una salpicadura de tinta, por lo que hemos decidido eliminarla. También apreciamos el ligero desplazamiento del color rojo que invade en determinadas zonas el blanco del papel, y que se ha eliminado mediante la *selección* del color negro, la *inversión* de la selección, y la herramienta *Borrador*.



L. JACOLLIOT

3 pts.

EL CRIMEN DEL MOLINO DE USOR

NOVELA COMPLETA: Un crimen tenebroso, indescifrable, en un marco de montañas y ruinas, a orillas de una laguna que guarda el enigmático secreto. Pero, ¿puede asegurarse que hubo semejante crimen?...

L. JACOLLIOT

3 pts.

EL CRIMEN DEL MOLINO DE USOR

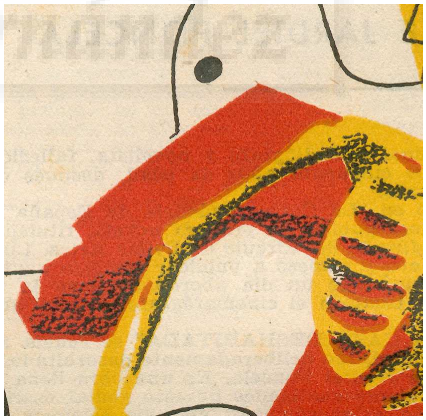
NOVELA COMPLETA: Un crimen tenebroso, indescifrable, en un marco de montañas y ruinas, a orillas de una laguna que guarda el enigmático secreto. Pero, ¿puede asegurarse que hubo semejante crimen?...

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Los habitantes de la casa deshabitada **Número** 1.108
Autor E. Jardiel Poncela
Fecha 3 de agosto de 1952

1.- Tipografías.
En el título y resumen de esta portada algunas de las tipografías presentan pequeñas calvas provocadas, aparentemente, por la insuficiencia de tinta en la impresión original. En la imagen superior se puede apreciar, además, que la segunda «a» de la palabra «casa» está desalineada –se encuentra ligeramente por debajo del resto-.
En la siguiente imagen mostramos un estadio del proceso de reintegración de las tipografías –nótense las letras «b» e «i» de la palabra "deshabitada" que ya han sido completamente restauradas-, y el contraste con la letra «a» inmediatamente anterior, en la que su estado de conservación es perfectamente apreciable una vez hemos realizado la limpieza del fondo.

2.- Desplazamiento del plano de color rojo.
En esta ocasión podemos comprobar cómo el plano de color rojo parece sutilmente desplazado hacia abajo, así lo parece insinuar el contorno del fantasma y el hecho de que la trama de color negro con la que se representa el volumen de la figura central no alcance a cubrir la parte inferior del mismo. Como la portada no parece resentirse de este ligero desplazamiento, y no podemos afirmar con rotundidad que el efecto de la trama no estuviera previsto por el autor, hemos optado por no intervenir y conservar esta zona de la imagen como en el ejemplar conservado.



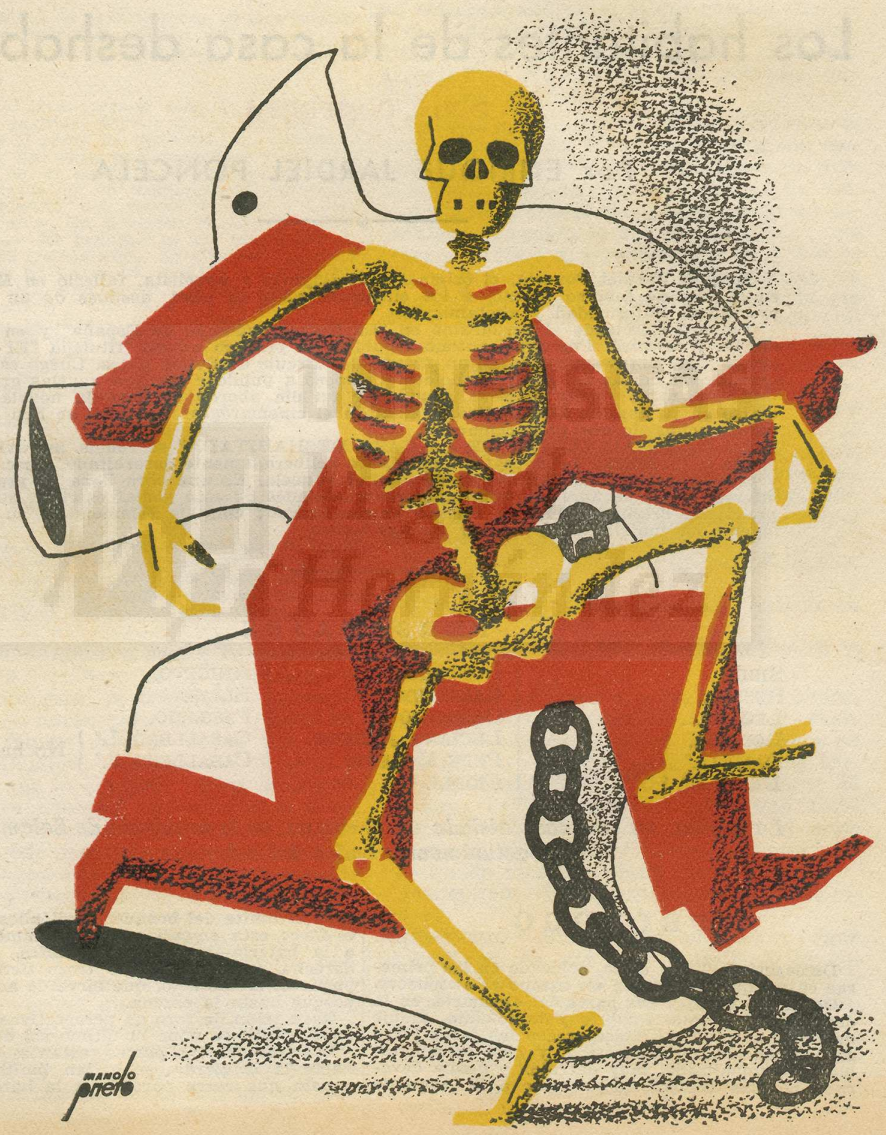
3.- Invasión de tinta en la cadera
En cambio, se ha decidido corregir la invasión de color rojo en la cadera del esqueleto, ya que la trama realizada en negro presenta una reserva de espacio que parece indicar que a la cadera le correspondería cubrir ese hueco, de igual manera que en su parte derecha. Entendemos que de esta manera mejora el aspecto de la portada.

E. JARDIEL PONCELA

2 pts.

Los habitantes de la casa deshabitada

OBRA COMPLETA: La más sutil y divertida parodia de un drama policíaco y de misterio. Todos los grandes resortes de la risa, el miedo, las situaciones equívocas y lo desconcertante, son maravillosamente manejados, y a un ritmo rápido y creciente.



E. JARDIEL PONCELA

2 pts.

Los habitantes de la casa deshabitada

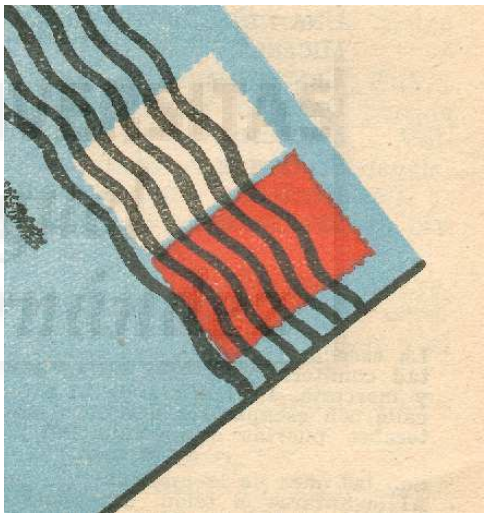
OBRA COMPLETA: La más sutil y divertida parodia de un drama policíaco y de misterio. Todos los grandes resortes de la risa, el miedo, las situaciones equívocas y lo desconcertante, son maravillosamente manejados, y a un ritmo rápido y creciente.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

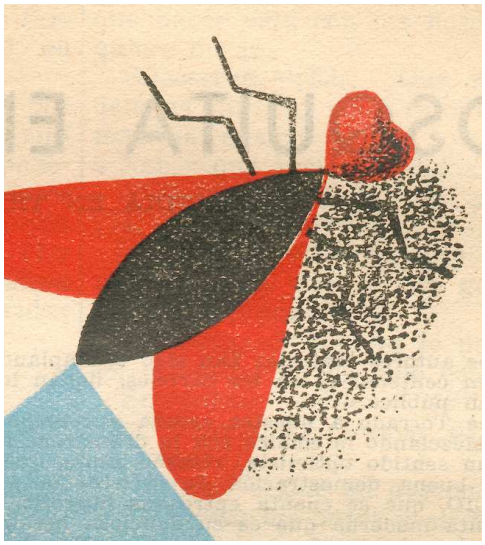
Título Mosquita en palacio **Número** 1.121
Autor Alfredo Torrado
Fecha 2 de noviembre de 1952

1.- Mancha de tinta y transparencias.
Una vez más podemos apreciar los efectos de la transparencia del papel en la legibilidad del título y del resumen de a novela. También encontramos una mancha con forma de línea vertical entre las letras «a» y «c» de la palabra «palacio» que hemos eliminado en el proceso de limpieza de fondos descrito en los procedimientos generales.
En cambio podemos decir que esta portada apenas presenta defectos producidos por la humedad y que el papel se ha conservado en buen estado a pesar de un par de dobleces apreciables en las esquinas del lado derecho.

2.- Solapamiento o exceso de tinta del color azul sobre el color rojo del sello.
Podemos ver cómo el color rojo y el color azul se encuentran ligeramente superpuestos en el contorno del sello rojo.
Podíamos mantener la superposición o eliminar uno de ellos. Teniendo en cuenta el tamaño del sello blanco, y la posibilidad de que al solapamiento se le hubiera sumado un ligero embotamiento de tinta hemos optado por intervenir reduciendo el color rojo y haciendo los dos sellos de tamaño equivalente.



3.- Debilidad de color y desplazamiento.
Por último, podemos comprobar la debilidad de la impresión, que si bien es apreciable en toda la portada, es más fácil de percibir en las calvas de las zonas negra y roja de la mosca. En los planos de color el problema no es tan complejo de solucionar como en el caso de la trama, en la que hay que realizar un aumento de la imagen lo suficientemente acusado como para poder distinguir qué zonas debe cubrir el negro y cuáles no. Se ha corregido el desplazamiento del negro en el cuerpo de la mosca, rediseñando su ala roja.



ADOLFO TORRADO

2 pts.

Mosquita en palacio

OBRA COMPLETA: Una comedia de éxito resonante y un derroche de gracia, que patentiza el anhelo conmovedor de una pobre muchacha.

ADOLFO TORRADO

2 pts.

Mosquita en palacio

OBRA COMPLETA: Una comedia de éxito resonante y un derroche de gracia, que patentiza el anhelo conmovedor de una pobre muchacha.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

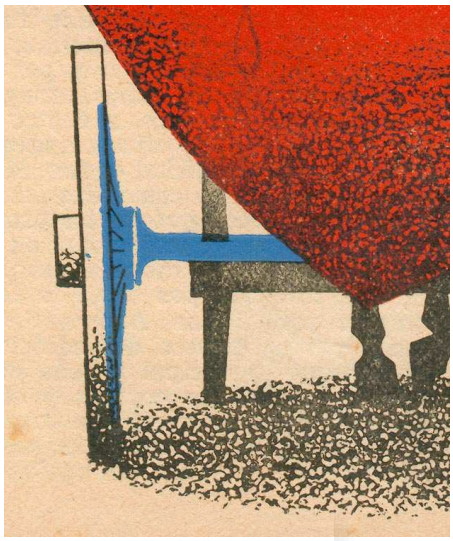
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El duelo **Número** 1.157
Autor Carlos Dickens
Fecha 12 de julio de 1953

1.- Desplazamientos de plano de color

En la imagen de detalle se pone de relieve el desplazamiento del plano de color azul del eje del carruaje, y una pequeña salpicadura en medio de la rueda. Para la restitución del desplazamiento hemos recurrido a la rueda derecha como referente, por lo que se ha seleccionado el exceso de color azul y lo hemos eliminado mediante el *Borrador*.

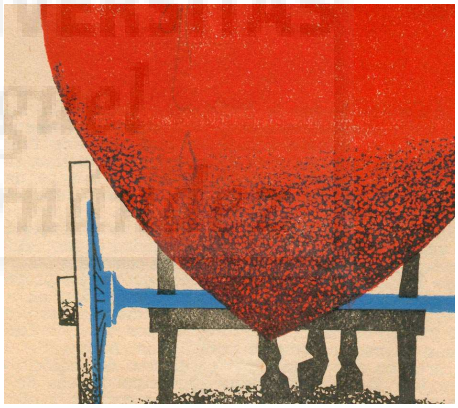
También hemos adelgazado el plano azul que se superpone al color negro del carruaje, siguiendo el mismo referente anterior. Nótese, además, la poca presión del color negro en toda la superficie del carromato, por lo que no se ha llegado a conseguir el efecto propio de una tinta plana.



2.- Debilitamiento de la trama.

En toda la zona del corazón podemos encontrar cómo un defecto posiblemente de presión ha impedido registrar adecuadamente la trama negra superpuesta sobre el color rojo que da forma al corazón, de manera que la trama se percibe de manera muy irregular, en algunos casos desapareciendo casi completamente y siendo difícil establecer su forma.

Este defecto impide obtener el mismo tono de negro que se ha obtenido en la impresión del título.



3.- Restitución de la flecha y de las gotas de sangre.

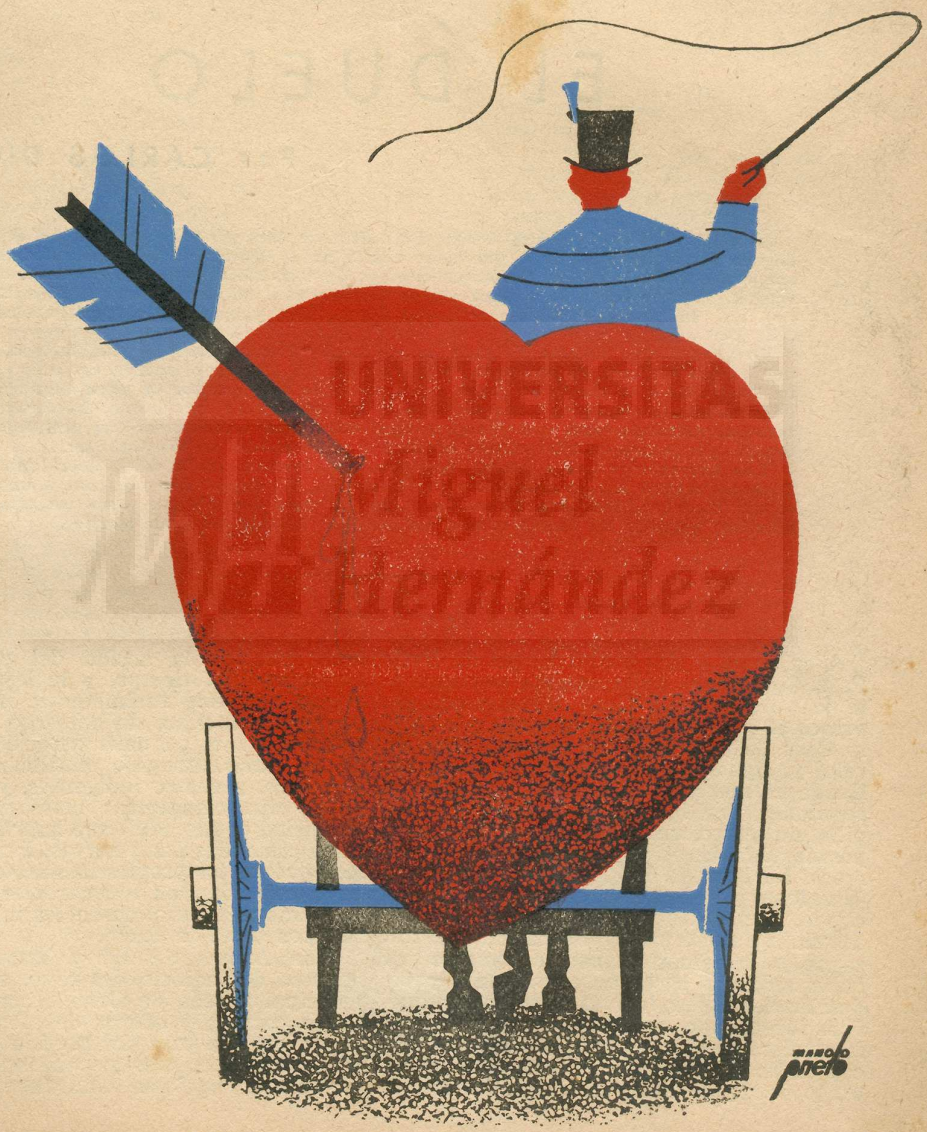
En la portada original se intuye la presencia de unas gotas de sangre que manan de la flecha. Hemos decidido restituirlas mediante la ampliación extrema y la utilización de la herramienta *Pincel* con el color negro propio de la paleta del autor.

CARLOS DICKENS

2 pts.

EL DUELO

Ironía fustigadora, humorismo que rezuma espiritualidad, ternura matizada con una gran emoción; un mundo palpitante y atractivo, en interesantes relatos del más admirable de los novelistas ingleses.



UNIVERSITAS Miguel Hernández

CARLOS DICKENS

2 pts.

EL DUELO

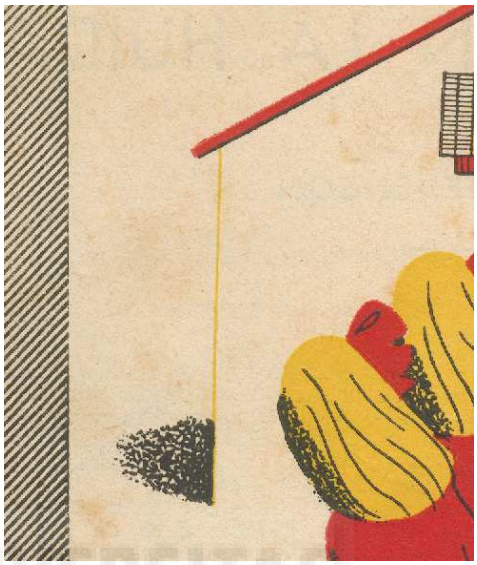
Ironía fustigadora, humorismo que rezuma espiritualidad, ternura matizada con una gran emoción; un mundo palpitante y atractivo, en interesantes relatos del más admirable de los novelistas ingleses.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

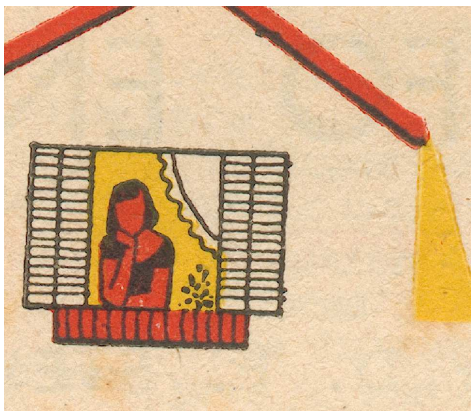
Título El triunfo en la huida **Número** 1.159
Autor D.E. Stevenson
Fecha 26 de julio de 1953

1.- Desplazamiento del eje de la portada.
Si prestamos atención a la línea amarilla del edificio del fondo podemos intuir que la imagen de la portada presenta un desplazamiento respecto a la vertical que nos lleva a pensar que puede deberse a un error en la impresión. Inmediatamente comprobamos con ayudad de las *guía* de *Adobe Photoshop CS3* que las cajas de texto del título, autor y resumen sí que se encuentran ortogonales respecto a los límites del formato, y puesto que el título y la portada se imprimen, presumiblemente, de manera simultánea desestimamos la necesidad de corregir este punto, al entender que se trata de una decisión de diseño consciente del autor.



2.- Exceso de tinta y ligeras calvas.
En el ribete de la falda se comprueba que la tinta roja ha cubierto parte del fondo, por lo que se ha eliminado el exceso en esa zona.
También podemos apreciar en la imagen de detalle el efecto de la superposición del rojo y el negro en las zonas en las que entran en contacto, puesto que en los contornos de la zona de la falda con el ornamento se percibe un color negro más oscuro y sólido que el propio negro de la imagen. Este efecto se ha corregido en el momento de homogeneizar el negro original en la falda, que también presenta calvas en su extremo inferior.

3.- Desplazamientos varios.
Si bien en el efecto general no es apreciable, el aumento de la imagen nos invita a corregir los desplazamientos de color amarillo en la reja de la ventana y la cortina, y el exceso de rojo debajo de la línea de contorno negra del tejado y de la figura. El amarillo de la zona derecha del tejado también sugiere un doble contorno que ha sido regularizado en este estadio.



D. E. STEVENSON

4 pts.

EL TRIUNFO EN LA HUIDA

Novela moderna, pletórica de interés y emoción dramática. Gentes socialmente "respetables" luchan apasionadamente contra una familia arrojada al margen de la "respetabilidad", pero cuyos miembros son mucho más estimables, valerosos y humanos.

D. E. STEVENSON

4 pts.

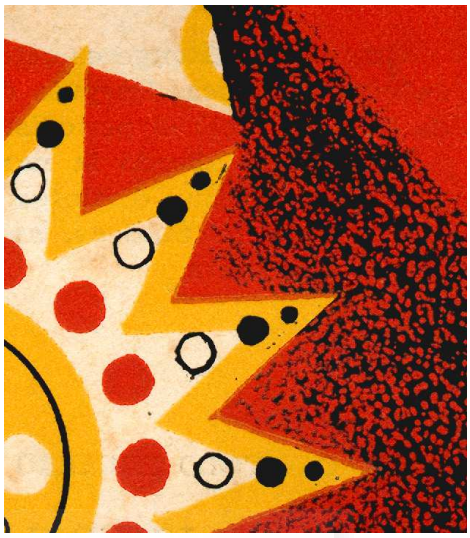
EL TRIUNFO EN LA HUIDA

Novela moderna, pletórica de interés y emoción dramática. Gentes socialmente "respetables" luchan apasionadamente contra una familia arrojada al margen de la "respetabilidad", pero cuyos miembros son mucho más estimables, valerosos y humanos.

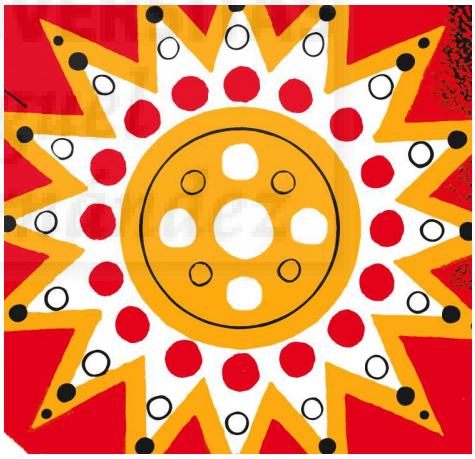
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

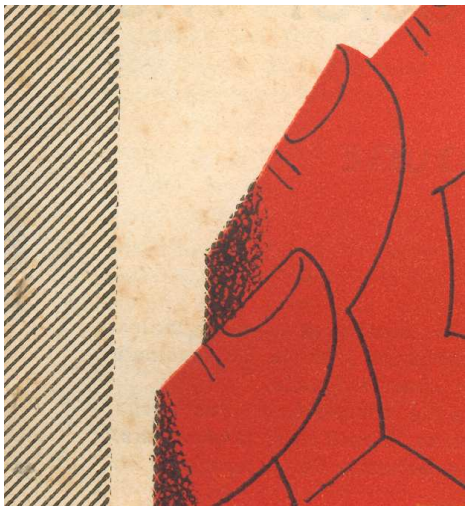
Título La venganza del Doctor Mohr **Número** 1.166
Autor Gustavo Le Rouge
Fecha 13 de septiembre de 1953

1.- Superposiciones y salpicaduras.
El color rojo de la mano se superpone en determinadas zonas de la imagen al amarillo del medallón, creando por mezcla física un color naranja. Hemos eliminado esta mezcla, devolviendo la presencia del color rojo en esas zonas intermedias. La simetría del medallón parece apuntar a que es el tono amarillo el que genera este exceso.
Podemos atender también a las salpicaduras de tinta que gobiernan esta zona de la imagen, y al exceso de tinta en uno de los círculos negros del medallón que ha provocado un pequeño derrame, solucionado con el criterio que proponemos en el siguiente apartado.



2.- Recomposición del medallón.
Al aumentar la imagen pueden apreciarse diversos errores de ejecución en el medallón, dada su naturaleza geométrica y el hecho de estar trazado prácticamente en su totalidad a mano alzada. Los defectos más significativos se derivan del exceso de tinta o de la deformación de las figuras geométricas, y se ha optado por su eliminación en el primer caso, y por la opción *Selección* y posterior comando *Perfeccionar borde* de cada uno de los elementos que lo componen, en el segundo. En la imagen de detalle puede verse el resultado del proceso: los círculos y circunferencias no son perfectos geométricamente pero sus perfiles son equivalentes, sin irregularidades, y los contornos son más suaves y homogéneos.





3.- Desplazamiento de la trama y líneas
Si bien hay un ligero desplazamiento en los elementos destacados, se ha optado por no intervenir al no poder estar seguros de que este efecto no estaba previsto por el autor, y porque el impacto sobre el conjunto de la portada no es significativo.

GUSTAVO LE ROUGE

2 pts.

LA VENGANZA DEL DOCTOR MOHR

NOVELA COMPLETA: Una de las joyas más célebres del tesoro imperial azteca, buscada vanamente durante siglos, constituye el medio de llegar al corazón de una muchacha encantadora y el de posesionarse de una considerable fortuna.

GUSTAVO LE ROUGE

2 pts.

LA VENGANZA DEL DOCTOR MOHR

NOVELA COMPLETA: Una de las joyas más célebres del tesoro imperial azteca, buscada vanamente durante siglos, constituye el medio de llegar al corazón de una muchacha encantadora y el de posesionarse de una considerable fortuna.

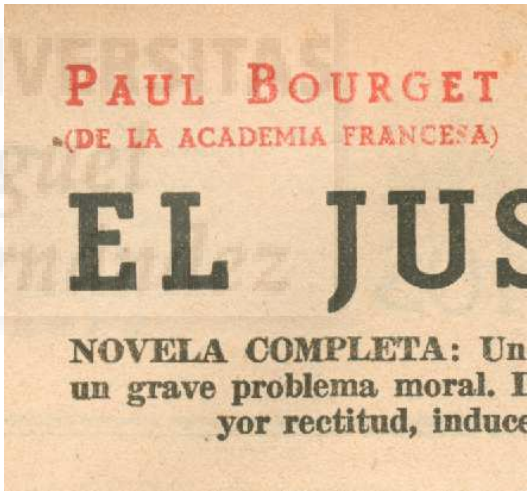
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El justiciero **Número** 1.170
Autor Paul Bourget
Fecha 11 de octubre de 1953

1.- Perfiles irregulares y solapamiento de tintas.

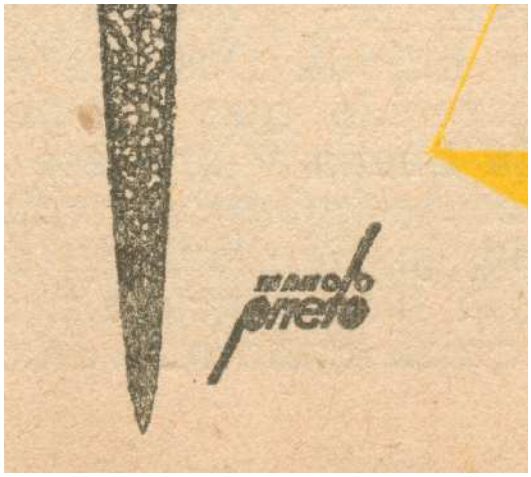
Algunos de los elementos que intervienen en esta portada, presentan perfiles levemente irregulares, en parte por el gramaje del papel y en parte por el exceso de tinta en la impresión. Hemos decidido homogeneizar estos perfiles mediante la selección de los planos de color implicados y la *suavización* de sus contornos con la correspondiente opción en el menú *Perfeccionar Borde*.
Algunos solapamientos de color amarillo y rojo generan fronteras naranjas en las zonas de contacto entre planos, como en el mango del puñal. También se aprecia en el primer detalle que incluimos el exceso de tinta negra en la pupila del personaje.

2.- Restitución de tipografías.



La falta de presión parece la responsable de la debilidad de impresión de las tipografías rojas del autor de la novela, en especial en la palabra «francesa» donde la «s» prácticamente ha desparecido y hemos tenido que recurrir a una muestra de otra portada para restituir este carácter en concreto.

3.- Trama de la hoja del puñal y firma.



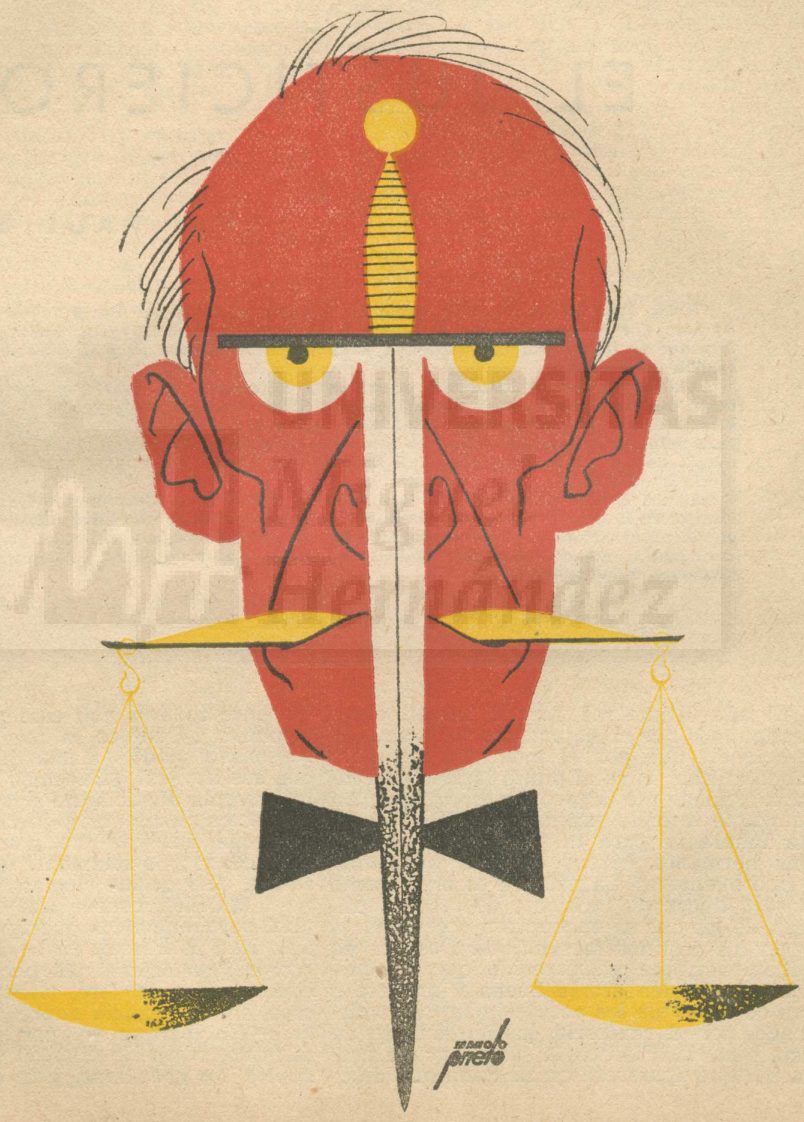
Como hemos comprobado en otras portadas, la presión de la tinta puede hacer surgir “calvas” en las tintas planas, y esto es especialmente notable en los planos amplios de color negro. En este caso podría pensarse que la punta de la hoja del puñal habría sido diseñada con un color negro opaco, exento de trama, ya que también la firma presenta leves calvas en su superficie.
Hemos optado por no cubrir completamente la punta de la hoja de negro, al entender que el autor ha podido recurrir a una trama irregular como recurso estético.

PAUL BOURGET
(DE LA ACADEMIA FRANCESA)

2 pts.

EL JUSTICIERO

NOVELA COMPLETA: Un complejo caso de conciencia que implica un grave problema moral. La severidad más rígida, dentro de la mayor rectitud, induce a veces a errores lamentables...

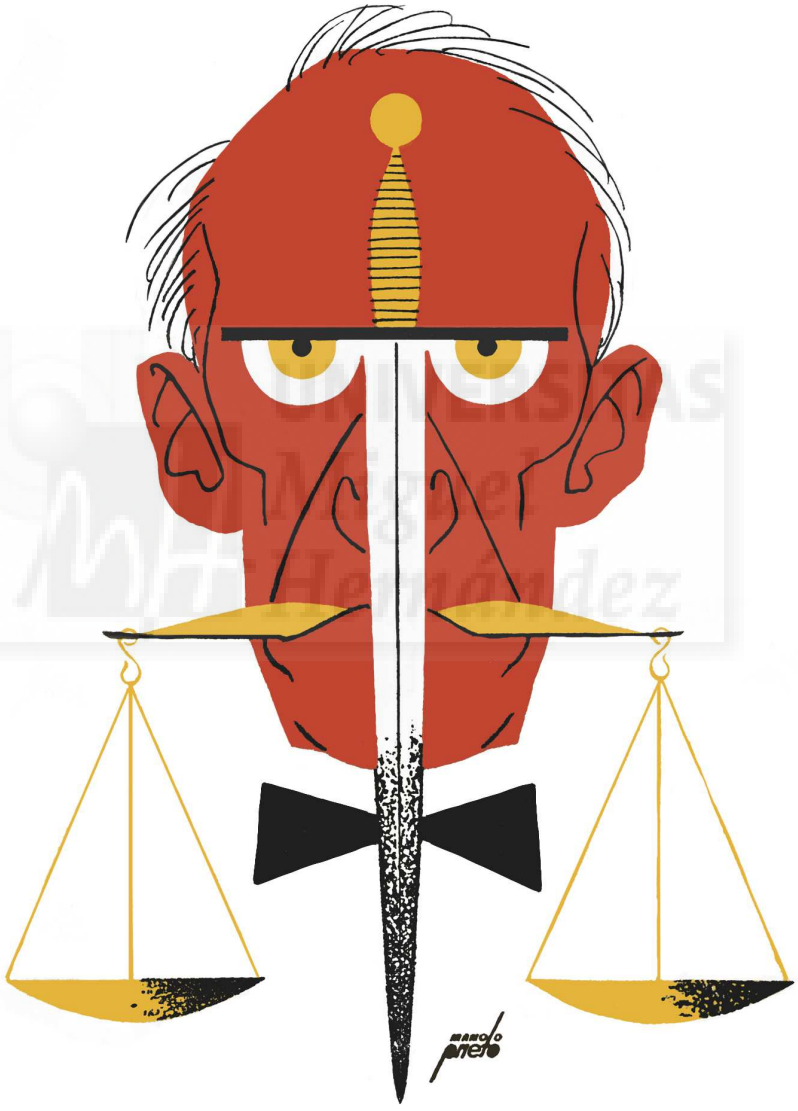


PAUL BOURGET
(DE LA ACADEMIA FRANCESA)

2 pts.

EL JUSTICIERO

NOVELA COMPLETA: Un complejo caso de conciencia que implica un grave problema moral. La severidad más rígida, dentro de la mayor rectitud, induce a veces a errores lamentables...

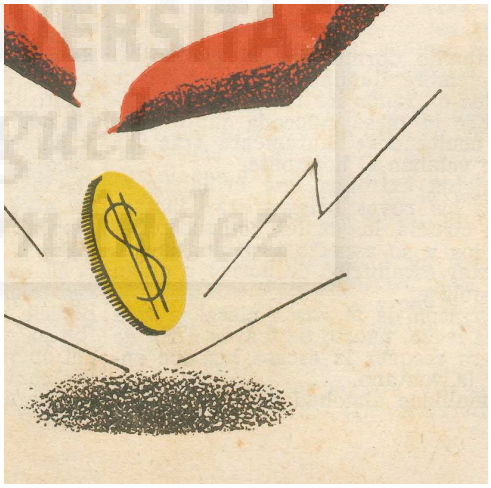


UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El tutor **Número** 1.171
Autor Eugenia Marlitt
Fecha 18 de octubre de 1953

1.- Desplazamientos de plano de color.
En este caso resulta evidente que tanto el plano de color amarillo como el rojo han sufrido un ligero desplazamiento que hace que rebasen la línea negra que representa el agujero de donde sale la mano.
La solución ha sido seleccionar el plano negro, invertir la selección y eliminar la proporción de color sobrante mediante la herramienta *Borrador*.

2.- Alargamiento del canto de la moneda.
En superficies circulares u ovaladas es más complicado determinar si se han producido desplazamientos de color, ya que no se presentan con tanta evidencia como en el caso de planos poligonales. En este caso se puede apreciar en el canto de la moneda que el amarillo no cubre completamente la zona sombreada, lo que sumado al desplazamiento hacia la derecha que hemos señalado en el punto anterior, hace necesaria nuestra intervención. Lo que hemos determinado ha sido seleccionar la forma ovalada, desplazarla hacia la izquierda, y reservando el color negro del sombreado, colorear con amarillo la zona faltante.



3.- Saturación de tinta.
El desplazamiento de planos no es tan evidente en las zonas de las llamas, que sólo presentan una ligera saturación de tinta en las zonas de contacto –especialmente en las zonas rojas-. La solución estándar consiste en seleccionar el plano de color rojo, suavizar la selección dejando fuera de la misma los restos de saturación de la tinta, invertir la selección y colorear con el color amarillo las zonas que han quedado fuera de la reserva. Aunque es menos evidente, los planos de amarillo de las llamas también presentan ligeras saturaciones de tinta en la zona blanca del papel.

EUGENIA MARLITT

3 pts.

EL TUTOR

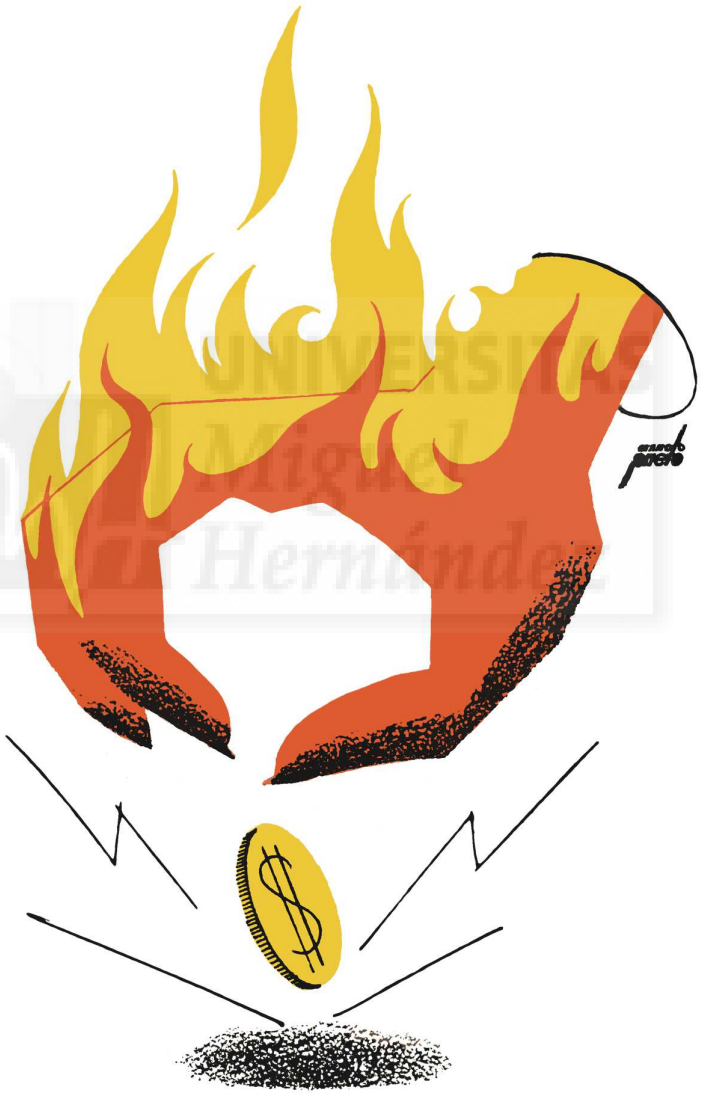
NOVELA COMPLETA: Como un rayo de sol aparece en el seno de una familia altiva la encantadora joven que conseguirá la felicidad después de muchos sinsabores y lágrimas.

EUGENIA MARLITT

3 pts.

EL TUTOR

NOVELA COMPLETA: Como un rayo de sol aparece en el seno de una familia altiva la encantadora joven que conseguirá la felicidad después de muchos sinsabores y lágrimas.



Universidad Miguel Hernández

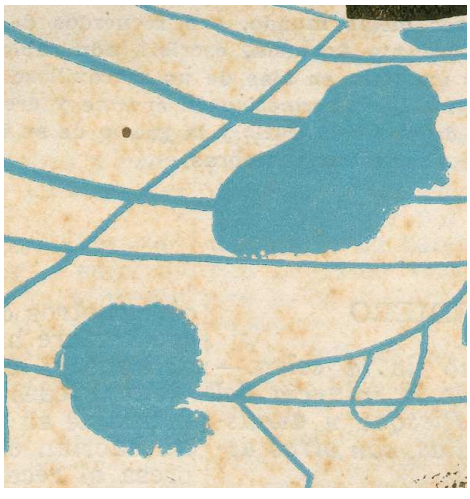
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El perro «Robinson» y su amo **Número** 1.172
Autor R.M. Ballantyne
Fecha 25 de octubre de 1953

1.- Calvas y debilidad de líneas.
En las cabezas del perro y de la niña se aprecian respectivas calvas en el color negro, que en el primer caso dejan ver el color del papel y en el segundo no cubren completamente el rojo con el que se ha diseñado la figura de la niña. En ambos casos se ha optado por el relleno de color mediante la ampliación de la *selección* original y el *Cubo de Pintura*. El pelo de la niña, tanto el de la cabeza como el de la trenza, también se encuentra debilitado, y hemos tenido que completarlo acudiendo a una ampliación de la imagen y a la utilización de la herramienta *Pincel*.

2.- Debilidad de la trama y de la firma.
Tanto en la firma como en la trama que aparece en la imagen se puede comprobar la debilidad de la impresión, que hace difícil determinar con precisión qué lugares de la trama son efectivamente un negro plano y cuáles corresponden a las manchas del fondo. El hecho de que tengamos numerosos ejemplos de firmas nos permite contrastar aquéllas con ésta y determinar qué zonas son negras, para aplicar esas conclusiones a la reconstrucción de la trama, mediante la ampliación de la imagen y el trazado a mano con la herramienta *Pincel*.

3. Regularización de planos y limpieza de las manchas de humedad.
Aunque el menor contraste ente el color azul y el fondo dificulte su apreciación, muchos de los contornos de este color presentan perfiles irregulares, por lo que hemos igualado todos los contornos mediante el comando *Perfeccionar borde*. En algunos casos hemos tenido que redibujar las líneas azules, como las que se superponen al color rojo de la niña.



R. M. BALLANTYNE

4 pts.

El perro «Robinson» y su amo

OBRA COMPLETA: El protagonista de esta apasionante novela de aventuras es un perro, fuerte y magnífico, cuyas cualidades admirables superan a las de muchos hombres.

R. M. BALLANTYNE

4 pts.

El perro «Robinson» y su amo

OBRA COMPLETA: El protagonista de esta apasionante novela de aventuras es un perro, fuerte y magnífico, cuyas cualidades admirables superan a las de muchos hombres.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título La niña de Luzmela **Número** 1.176
Autor Concha Espina
Fecha 22 de noviembre de 1953

1.- Desplazamiento del plano ocre.
El plano ocre con el que se representa al gato se encuentra ligeramente desplazado hacia la derecha, y, si bien no es un problema en la percepción general de la imagen, hemos localizado algunas zonas en las que era necesario intervenir, como las patas y las uñas, en las que el perfil negro del dibujo ponía de relieve este desplazamiento.
En otras zonas, como los cuartos traseros del gato y su cola hemos decidido conservar la relación entre las planchas ocre y negro. Podemos comprobar el efecto de las transparencias y las manchas de humedad sobre la imagen de detalle.

2.- Debilidad de contornos.
La línea negra con la que se dibuja la paloma nos sirve como ejemplo general del defecto al que hemos denominado “doble contorno”, y que, como puede apreciarse, se deriva de la debilidad de la presión de la tinta negra. Para solucionarlo hemos optado por la selección del color negro mediante la *Gama de colores*, para a continuación *Perfeccionar borde* mediante una combinación de las opciones *Aumentar selección*, *Suavizar* y *Contraste*. Una vez hemos ampliado la selección, añadiendo las partes debilitadas del dibujo, hemos procedido a su relleno mediante la herramienta *Cubo de Pintura*.

3.- Solapamiento del color rojo y calvas en las manchas del gato.
Por último destacamos aquí el ligero solapamiento del color rojo de la jaula con la pata del gato, que hemos eliminado, y las aparentes calvas formadas en las manchas de las patas de este animal, que entendemos no fueron previstas como trama si las comparamos con las utilizadas en el resto de la imagen.

CONCHA ESPINA

3 pts.

La niña de Luzmela

NOVELA COMPLETA: Conmovedora historia de una huérfana, de origen bastardo, en la que el apasionante interés de la narración, la ternura y poesía, se hermanan con la tragedia íntima de un espíritu frente a la hostilidad familiar, triunfando al cabo por la fuerza irresistible de su bondad y pureza.

CONCHA ESPINA

3 pts.

La niña de Luzmela

NOVELA COMPLETA: Conmovedora historia de una huérfana, de origen bastardo, en la que el apasionante interés de la narración, la ternura y poesía, se hermanan con la tragedia íntima de un espíritu frente a la hostilidad familiar, triunfando al cabo por la fuerza irresistible de su bondad y pureza.

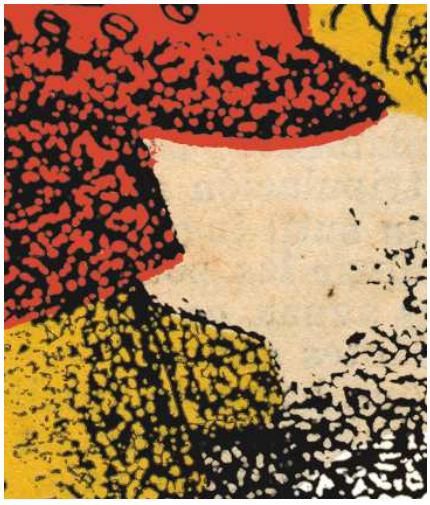
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El dragón rojo **Número** 1.191
Autor Lewis Stanton Palen
Fecha 7 de marzo de 1954

1.- Orientación de la portada.
En este ejemplar la trama decorativa situada a la izquierda de la portada se encuentra desplazada debido al grapado de los pliegos, por lo que hemos necesitado reorientar toda la portada usando los cuadros de texto como referencias horizontales. Hemos acudido al resto de portadas para darle un tamaño similar al del conjunto, y como en todos los casos, se ha introducido la trama corregida que se trazó con el programa *Macromedia Freehand*. En esta imagen general también se puede apreciar las manchas y transparencias que presenta esta portada.

2.- Desplazamientos del plano amarillo.
Los más significativos desplazamientos de color en la portada que nos ocupa los hemos localizado en el plano amarillo que representa el vestido de la figura de pie, y en el rojo de la ropa de la figura postrada.
Se puede suponer que el contorno de la mano izquierda del personaje estaba completamente cubierta por el color amarillo, atendiendo al desplazamiento hacia abajo de este plano de color, por lo que hemos decidido cubrir todo el contorno de la misma. También se ha ampliado el plano de color amarillo en las mangas de este personaje para regularizar el resto de contornos.

3.- Desplazamientos del plano rojo
En la imagen de detalle se puede comprobar la longitud del desplazamiento del plano de color rojo. Al contrario de lo comentado a propósito del plano de color amarillo, en lugar de *ampliar* la presencia de este plano de color, se ha determinado utilizar la herramienta *Borrador* para eliminar los excesos de manera natural. En la trama que mostramos se ha procedido a la *Selección inversa* para proteger la trama negra.



LEWIS STANTON PALEN

5 pts.

EL DRAGÓN ROJO

NOVELA HISTÓRICA CHINA CONTEMPORANEA

Los trágicos sucesos revolucionarios que se desarrollaron hace pocos años en China, sirvieron de base a esta emocionante novela para describir, a través de una dramática aventura de amor, el funcionamiento de las sociedades secretas y las hazañas de los piratas del Celeste Imperio.

LEWIS STANTON PALEN

5 pts.

EL DRAGON ROJO

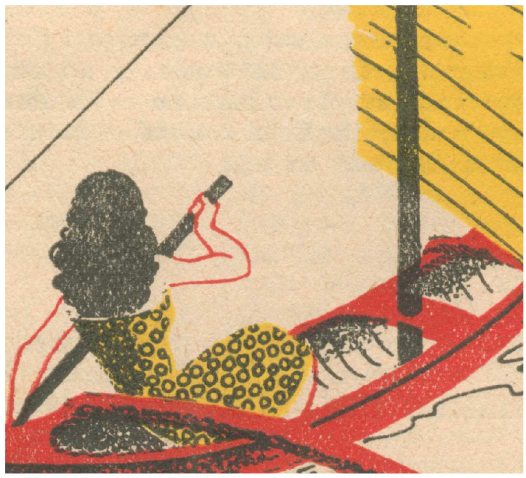
NOVELA HISTÓRICA CHINA CONTEMPORÁNEA

Los trágicos sucesos revolucionarios que se desarrollaron hace pocos años en China, sirvieron de base a esta emocionante novela para describir, a través de una dramática aventura de amor, el funcionamiento de las sociedades secretas y las hazañas de los piratas del Celeste Imperio.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título La playa de Falesa **Número** 1.196
Autor Roberto L. Stevenson
Fecha 11 de abril de 1954

1.- Calvas y tramado del color negro.
Esta portada es especialmente significativa para ejemplificar la dificultad, a veces, de distinguir entre el tramado de color negro previsto por el autor –que podemos encontrar en la sombra interior de la embarcación o en la parte superior de la vela- y el defecto de impresión conocido como "calva" -insuficiencia de tinta en la impresión de un color plano- que entendemos se puede localizar en el pelo de la figura. En el primer caso hemos intentado limpiar la trama eliminando las superposiciones de color con el método descrito anteriormente, y en el segundo caso hemos optado por la *selección* del plano entero de color y su rellenado con el *Cubo de pintura*.



2.- Desplazamiento y calvas del mástil.
En el mástil se puede comprobar cómo el desplazamiento del color negro provoca una incoherencia en la representación, que hemos resuelto eliminando el exceso de color rojo y desplazando ligeramente el plano negro. También es previsible que el mástil entero se resuelva con una única tinta plana, al entender que la ausencia de ésta se debe al proceso de impresión y no a la voluntad del autor de utilizar un degradado.

3.- Corrección de pequeños errores.
En la imagen de detalle se aprecian unas pequeñas manchas negras que hemos eliminado en nuestra imagen editada –en la barca y en el brazo izquierdo de la figura-. Los contornos se han suavizado levemente y hemos decidido dejar el plano rojo sin editar, a pesar de que en algunas zonas se superpone a las líneas que representan el agua, al no poder determinar la intención del autor a este respecto.

ROBERTO L. STEVENSON

2 pts.

La playa de Falesa

NOVELA COMPLETA que ha obtenido gran éxito en la pantalla. Tipos y ambientes exóticos, supersticiones y costumbres ingenuas, belleza de colorido y encanto admirables, en medio de una trama vigorosa que acentúa la intervención de un comerciante desaprensivo.

ROBERTO L. STEVENSON

2 pts.

La playa de Falesa

NOVELA COMPLETA que ha obtenido gran éxito en la pantalla. Tipos y ambientes exóticos, supersticiones y costumbres ingenuas, belleza de colorido y encanto admirables, en medio de una trama vigorosa que acentúa la intervención de un comerciante desaprensivo.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título A bordo de la “Harpy" **Número** 1.287
Autor Capitán Marryat
Fecha 27 de junio de 1954

1.- Desplazamiento del brazo.
El brazo derecho de la figura presenta un ligero desplazamiento respecto al lugar natural que debería ocupar, desplazamiento que también se pone de relieve en las zonas de color rojo que han rebasado la línea negra con la que se dibuja el contorno de la camiseta.
Para solucionar el primer defecto se ha seleccionado el plano del brazo y desplazado a su posición final. Luego se ha invertido la selección y se han eliminado las huellas de su posición anterior.
Para solucionar el segundo defecto se ha recurrido a la *selección* de la zona a reservar, a la *inversión* de esta selección y a la eliminación de los píxeles sobrantes mediante la herramienta *Borrador*.

2.- Líneas blancas y verdes de las ondas.
Estas líneas se utilizan alternativamente para generar el dibujo de las ondas del agua.
El criterio que ha seguido el autor es el de representar el agua con líneas verdes excepto en aquellos lugares en los que perdería visibilidad –el negro o rojo de la figura-, en los que ha empleado el color blanco del fondo para aumentar el contraste. Como se han producido diversos desplazamientos que desmejoran este efecto, hemos recurrido a la restitución una a una, de estas líneas, rellenándolas con su color correspondiente.

3.- Desplazamiento de la aleta del tiburón.
Es precisamente la línea blanca de la aleta del tiburón la que nos alerta del desplazamiento hacia la izquierda que ha sufrido este plano negro, invadiendo ligeramente el vientre del animal, por lo que hemos procedido a su reposicionamiento siguiendo el mismo méto-do descrito en el primer apartado de estos procedimientos específicos.

CAPITAN MARRYAT

3 pts.

A bordo de la "Harpy"

NOVELA COMPLETA: Deliciosa sátira contra la mala educación de un hijo que, desconocedor del mundo e imbuído de un espíritu de rebeldía, ingresa como guardia marina en una corbeta armada en corso. Combates, abordajes, incendios, presas..., ironía, humor.

CAPITAN MARRYAT

3 pts.

A bordo de la "Harpy"

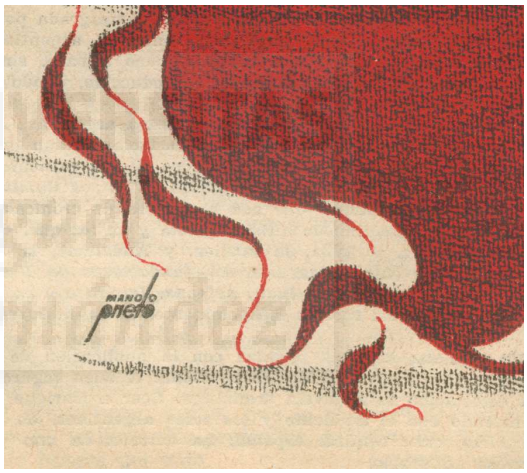
NOVELA COMPLETA: Deliciosa sátira contra la mala educación de un hijo que, desconocedor del mundo e imbuído de un espíritu de rebeldía, ingresa como guardia marina en una corbeta armada en corso. Combates, abordajes, incendios, presas..., ironía, humor.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

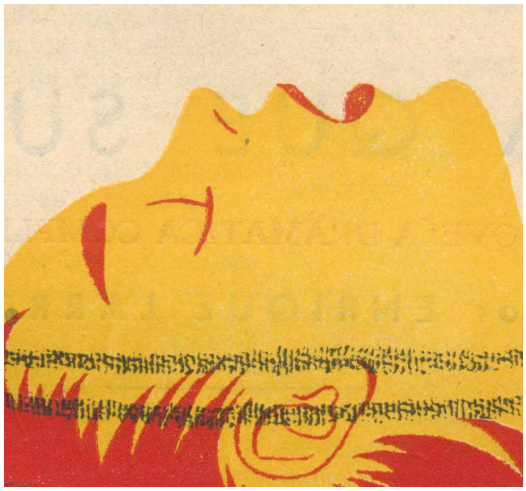
Título Tenía que suceder **Número** 1.227
Autor Enrique Larreta
Fecha 14 de noviembre de 1954

1.- Rellenado de tipografías.
El interior de algunos elementos tipográficos presenta pequeñas calvas, por lo que hemos tenido que seleccionar el contorno de cada una de las letras para rellenarlas con el color local –el rojo o el negro-. En el caso de las letras «a» hemos tenido que redibujar el ojal –el orificio de la letra- para lo cual hemos recurrido a la ampliación y al rediseño directamente sobre los píxeles de las letras usando las herramientas *Pincel* y *Borrador*.

2.- Degradado en la trama.
El cabello del personaje femenino está representado utilizando una trama de color negro superpuesta al tono rojo, y que, o bien se diseñó para representar un degradado de menor a mayor oscuridad de arriba abajo, o bien la diferencia de valor entre la zona superior y la inferior se debe a un defecto de impresión. Como hemos tenido la oportunidad de comprobar en otras portadas, el autor utiliza este tipo de degradados en numerosas ocasiones, hemos determinado potenciar este efecto, sin igualar los valores de negro de ambas zonas.



3.- Transparencias, manchas y otros defectos menores.
Se ha procedido en esta portada, mediante las técnicas descritas en los procedimientos generales, a la eliminación de las transparencias, las pequeñas manchas incoherentes con el diseño de la imagen –el punto negro al lado de la aleta de la nariz, por ejemplo- y al restablecimiento de los ligeros desplazamientos de color –labios- y perfiles irregulares –las líneas del cabello, principalmente-.



ENRIQUE LARRETA

2 pts.

TENÍA QUE SUCEDER

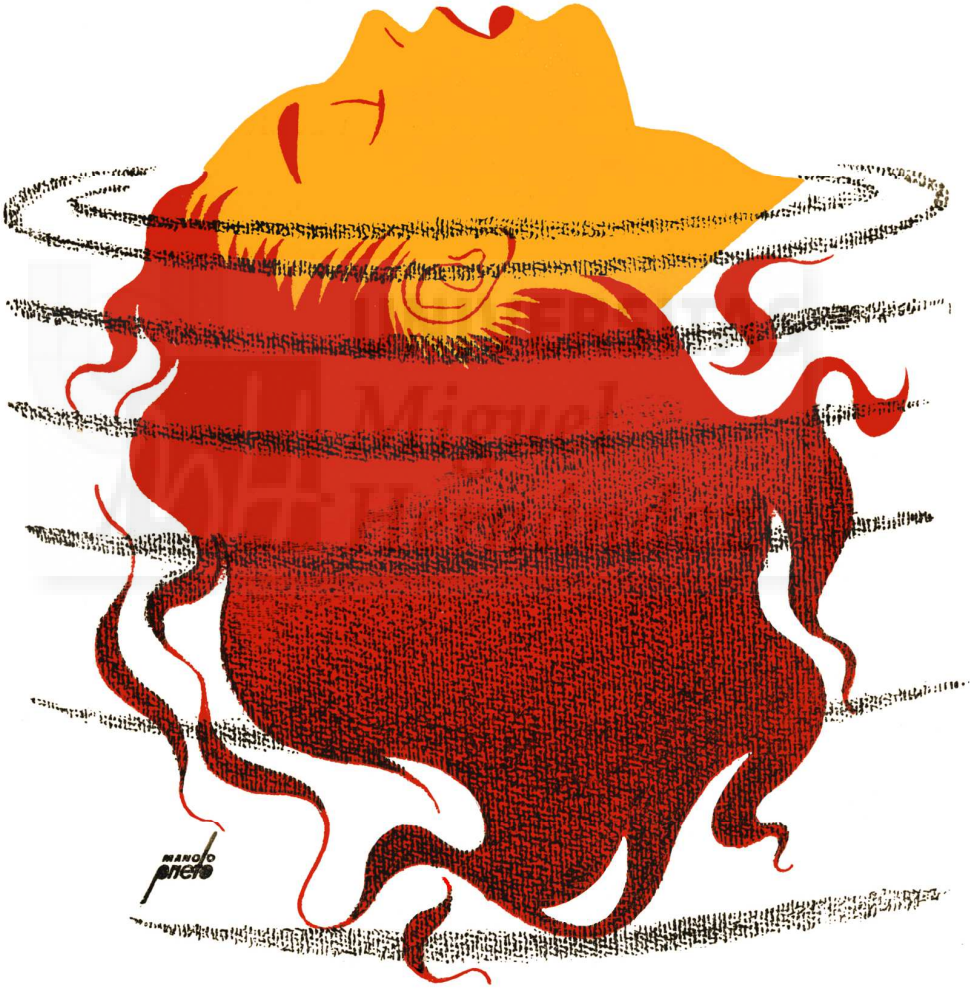
NOVELA DRAMATICA, COMPLETA: Una historia de corazones, de sentimientos, en la que el amor y el sacrificio son la médula de la vida, con sus cambiantes, azares e íntimos infortunios.

ENRIQUE LARRETA

2 pts.

TENÍA QUE SUCEDER

NOVELA DRAMATICA, COMPLETA: Una historia de corazones, de sentimientos, en la que el amor y el sacrificio son la médula de la vida, con sus cambiantes, azares e íntimos infortunios.

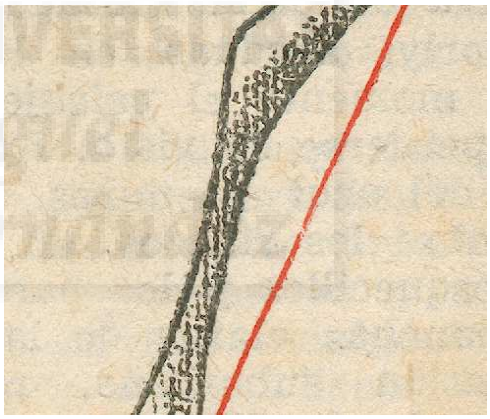


UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Caza de dotes **Número** 1.229
Autor Víctor Margueritte
Fecha 28 de noviembre de 1954

1.- Perfiles irregulares.
En esta portada la mayor parte de los planos de color presentan contornos irregulares debido posiblemente a la saturación de la tinta sobre el papel durante el procedimiento de impresión. Hemos optado por suavizar los contornos mediante la selección de los planos de color y las opciones del menú *Perfeccionar borde* para obtener un perfil geométricamente más uniforme.

2.- Recomposición de líneas.
Las numerosas líneas presentes en la composición presentan algunos adelgazamientos de tinta, hasta el punto de llegar a desaparecer en determinadas zonas de la imagen. Al ser rectas todas las líneas no hemos tenido dificultades de reconstruirlas utilizando la herramienta *Tampón de clonar* y las acciones *Cortar* y *Pegar* del programa.



3.- Desplazamientos de planos de color.
En esta imagen los desplazamientos de color son muy sutiles y su recomposición no ha necesitado demasiadas operaciones: normalmente ha bastado con rellenar con el color principal de ese fragmento de la imagen la zona desplazada.
En el ejemplo de la derecha se puede apreciar el pequeño desplazamiento de la bolsa ocre que permite ver el blanco del papel.

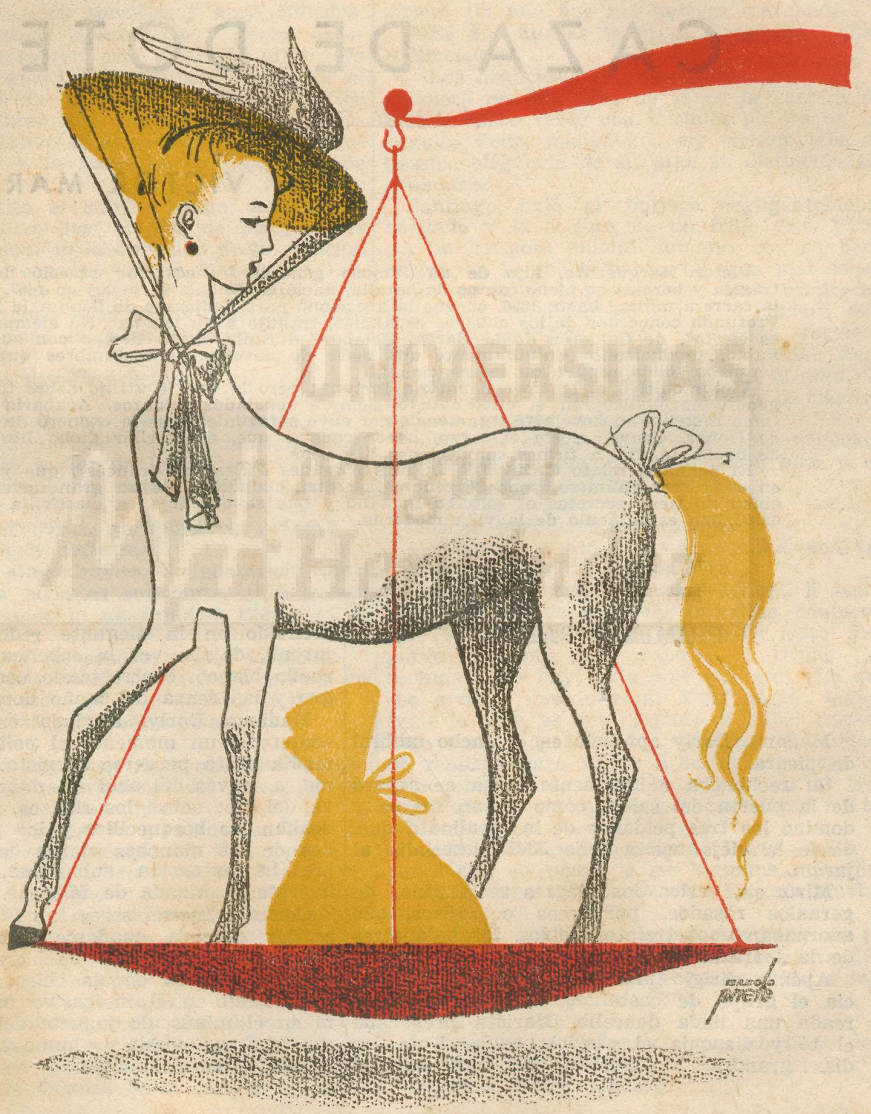
4.- Eliminación de gotas de tinta
Esta imagen presenta zonas donde se han que producido pequeñas acumulaciones de tinta, posiblemente porque la tinta no se secó o absorbió con la suficiente rapidez en el proceso de estampación. Como estas gotas de tinta son irrelevantes para la composición general, se ha optado por su eliminación mediante la herramienta *Borrador*.

VICTOR MARGUERITTE

3 pts.

CAZA DE DOTES

NOVELA COMPLETA: Mundanidades y discreteos, bajo los cuales sangra el alma y se desatan turbias pasiones. Si la caza de dotes se enmascara de un noble sentimiento en una sociedad hipócrita y egoísta, no por eso deja de existir el verdadero amor.

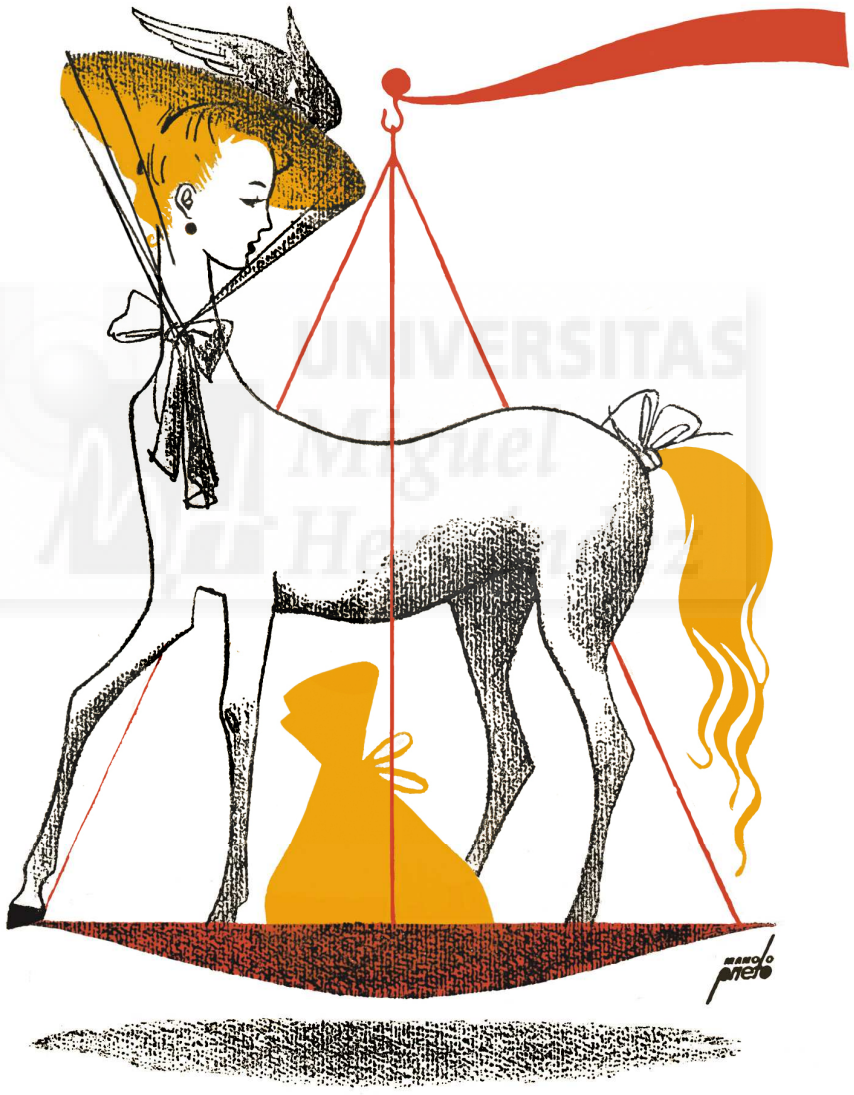


VICTOR MARGUERITTE

3 pts.

CAZA DE DOTES

NOVELA COMPLETA: Mundanidades y discreteos, bajo los cuales sangra el alma y se desatan turbias pasiones. Si la caza de dotes se enmascara de un noble sentimiento en una sociedad hipócrita y egoísta, no por eso deja de existir el verdadero amor.



UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS Miguel Hernández

Título Los hermanos Zemganno **Número** 1.235
Autor Edmundo de Goncourt
Fecha 9 de enero de 1955

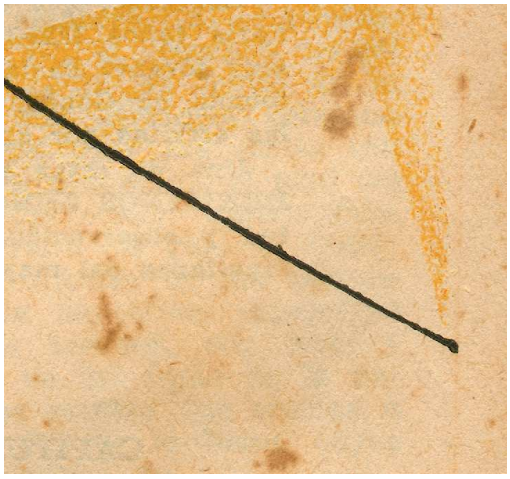
1.- Perfiles irregulares.

La imagen de la derecha resume el problema principal de esta portada: la mayor parte de los elementos de la composición presentan irregularidades en sus perfiles, como resulta evidente en esta imagen de detalle. Se han *seleccionado* uno a uno todos los planos y se ha regularizado su superficie con el comando *Perfeccionar borde*, eliminando con el *Borrador* los excesos de tinta.
Asimismo se han corregido levemente algunas superposiciones e incoherencias de los planos, como las intersecciones entre los muslos y la cintura que también podemos comprobar en esta imagen.

2.- Manchas de humedad y trama.

Las evidentes manchas de humedad presentes en el papel de esta portada dificultan la apreciación de las tramas realizadas con color ocre, y por lo tanto su limpieza y su restitución.
Al no poder seleccionar de manera precisa mediante la herramienta *Gama de colores* hemos tenido que recurrir a la separación entre trama y fondo a partir de una ampliación extrema de la imagen y la limpieza manual de cada una de las tramas.

3.- Línea recta.



En este caso, como en la portada de la novela *El abanico* (número 1.277), se ha barajado la posibilidad de restituir vectorialmente –me diante el programa de dibujo *Adobe Illustrator CS3*- la línea recta que representa la cuerda del funambulista, pero a diferencia de aquélla, el aspecto de “trazado a mano” de la línea ha primado sobre la precisión en el resultado, y se ha optado por regularizar tenuemente el trazo y conservar incluso el punto con el que finaliza el recorrido del dibujo.

EDMUNDO DE GONCOURT

3 pts.

LOS HERMANOS ZEMGANNO

NOVELA COMPLETA: Una obra maestra de un glorioso escritor. Tragedia desgarradora, tan emotiva, que hace brotar lágrimas.

EDMUNDO DE GONCOURT

3 pts.

LOS HERMANOS ZEMGANNO

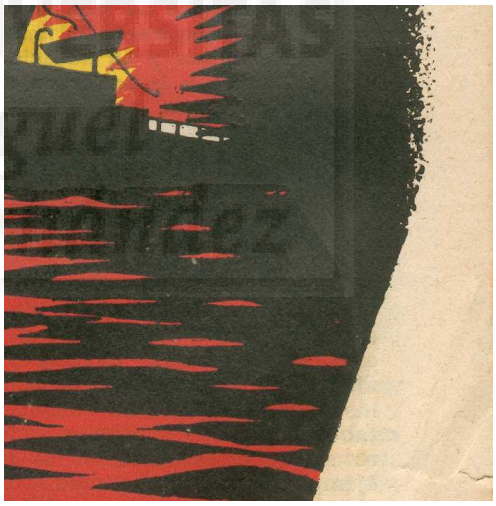
NOVELA COMPLETA: Una obra maestra de un glorioso escritor. Tragedia desgarradora, tan emotiva, que hace brotar lágrimas.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

Título El destino de Mary **Número** 1.247
Autor A. du Maurier
Fecha 3 de abril de 1955

1.- Superposición de planos.

Aunque a primera vista pueda no resultar evidente, esta portada presenta una superposición de planos que reduce el efecto presuntamente anticipado por el autor al diseñar la explosión en la imagen: la tinta de color rojo cubre en exceso el plano de color amarillo que simula la explosión, reduciendo las aristas y redondeando los contornos, que deberían ser más afilados; el color negro también invade, aunque en menor medida, el plano de color rojo. Hemos seleccionado y perfeccionado estas intersecciones, y hemos devuelto a la mancha amarilla la forma que previsiblemente le dio el autor.



Para ello hemos seleccionado mediante la herramienta *Cuentagotas* el color rojo dominante, dejando al color producto de la mezcla fuera de la selección –reduciendo la *tolerancia* a los píxeles que no fueran lo suficientemente parecidos al color rojo de origen-. Una vez realizado esto, y utilizando el comando *Perfeccionar borde* hemos rellenado las zonas intermedias con el color amarillo, que de esta manera recupera el terreno perdido. De igual manera hemos obrado con el color negro.

2.- Abarquillamiento del papel.

Como puede apreciarse, la imagen estaba ligeramente deformada debido al abarquillamiento del papel, si bien no ha requerido de ninguna intervención especial para devolver la imagen a su hipotético aspecto original.

3.- Transparencias.

En esta imagen son apreciables las transparencias que hemos necesitado eliminar mediante la *selección* de las tipografías del título, la *inversión* de la selección y la eliminación del espacio circundante a ellas.

A. DU MAURIER

5 pts.

El destino de Mary

NOVELA COMPLETA: Amar dos veces a un solo hombre o amar una sola vez a dos distintos. He aquí el caso dramático de la reencarnación de un espíritu amado para vida y deleite de una mujer encantadora.

A. DU MAURIER

5 pts.

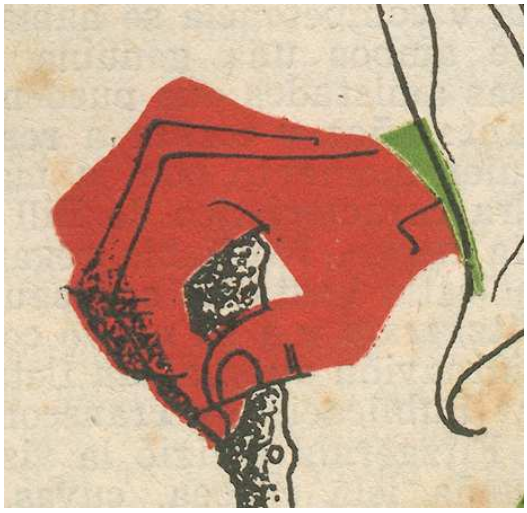
El destino de Mary

NOVELA COMPLETA: Amar dos veces a un solo hombre o amar una sola vez a dos distintos. He aquí el caso dramático de la reencarnación de un espíritu amado para vida y deleite de una mujer encantadora.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Un hombrecillo **Número** 1.253
Autor Guy y Constance Jones
Fecha 15 de mayo de 1955

1.- Mano del personaje.
El pulgar de la mano derecha del personaje presentaba tanto un desplazamiento del plano de color rojo de los nudillos y de las zonas adyacentes al bastón como un desplazamiento del color verde de la chaqueta respecto a la barba. Se ha optado por eliminar el exceso en ambos casos con la herramienta *Borrador*, y rellenar con el color adecuado las zonas en las que el color no alcanza la línea de contorno –por ejemplo, el dedo índice, como puede apreciarse en las siguiente imagen de detalle-.



2.- Botones de la chaqueta.
Aunque es incuestionable que el plano de color verde ha sufrido un ligero desplazamiento que afecta también al interior de los botones de la chaqueta, hemos optado por no eliminar completamente el interior de los botones, puesto que no podemos estar convencidos completamente de que el autor no hubiera previsto este efecto. El exceso de color verde que puede apreciarse con claridad en la barba del personaje ha sido eliminado mediante la *selección* del color negro, la *inversión* de la selección, y la utilización de la herramienta *Borrador*.

3.- Ambigüedad cromática.
Algunos contornos entre planos de color distintos han sufrido de mezcla física en el proceso de impresión, como podemos apreciar en el contorno del pantalón y la vasija. Al igual que en el caso de *Los hombres rotos* (portada número 1.001) no podemos determinar si este efecto es intencionado, y hemos decidido mantener la superposición, y apenas unificar la mezcla para que el resultado sea más homogéneo.

GUY Y CONSTANCE JONES

4 pts.

UN HOMBRECILLO

NOVELA COMPLETA: UN HOMBRECILLO es una fantasía graciosísima, deliciosamente alegre, muy divertida y de extraordinaria agudeza y originalidad.

GUY Y CONSTANCE JONES

4 pts.

UN HOMBRECILLO

NOVELA COMPLETA: UN HOMBRECILLO es una fantasía graciosísima, deliciosamente alegre, muy divertida y de extraordinaria agudeza y originalidad.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título La honradez de la cerradura **Número** 1.255
Autor Jacinto Benavente
Fecha 29 de mayo de 1955

1.- Superposiciones de tinta.
Las primeras intervenciones sobre esta portada han estado orientadas a eliminar las superposiciones de tinta que se han producido durante el proceso de impresión. En el caso del color azul del abrigo que se traslapa parcialmente al rojo de la puerta se ha optado por la regularización del contorno de ambos colores, y el rellenado mediante la herramienta *Pincel* sobre ambas zonas. Por su parte, las manchas azules del cuello del abrigo se han eliminado *seleccionando* el negro de la trama, *invirtiendo* la selección y utilizando la herramienta *Borrador* sobre la zona seleccionada.

2.- Manchas de humedad y regularización de perfiles.
La zona central de la imagen presenta nuevamente manchas de humedad, que han sido eliminadas en el proceso de limpieza del fondo. Los excesos de los perfiles del paquete y de las manos del personaje han sido corregidos mediante el comando *Perfeccionar borde* después de seleccionar una a una las zonas afectadas, y la utilización de la herramienta *Borrador*. Ha sido necesario, además, rellenar de color rojo un fragmento del dedo índice de la mano izquierda del personaje, debido al desplazamiento de su plano de color.

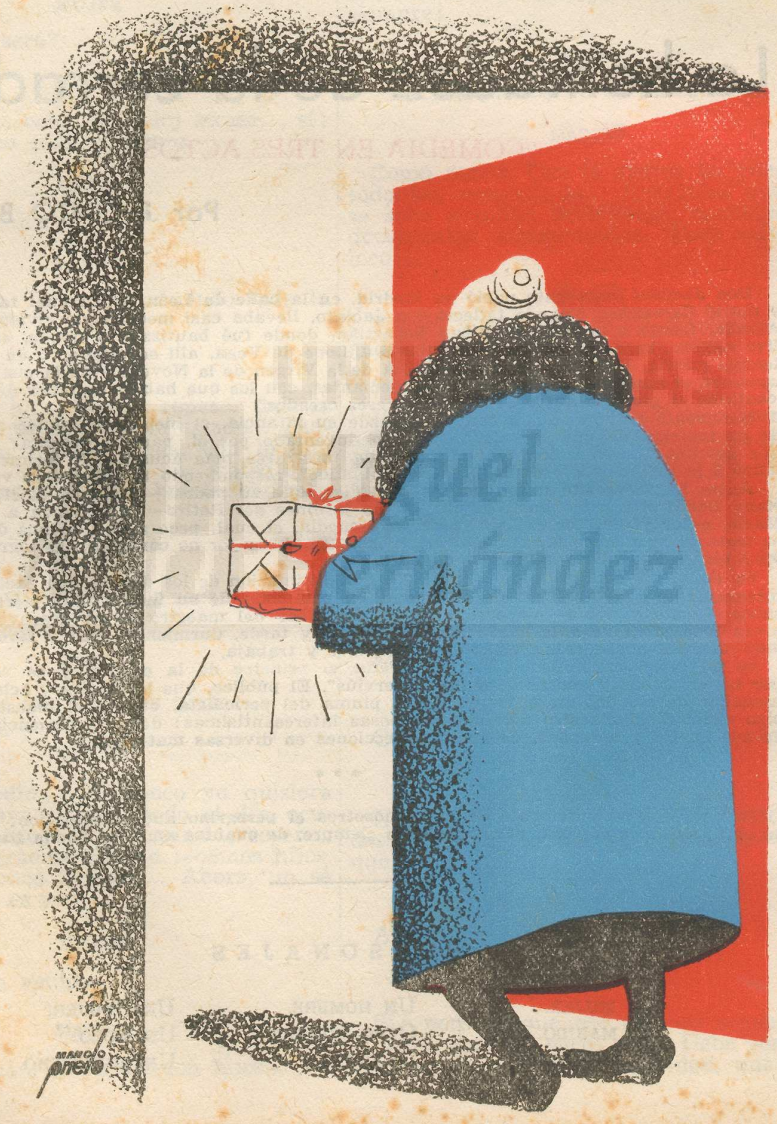
3.- Calvas, trama y desplazamiento.
En la zona oscura inferior del abrigo se puede apreciar una calva que alcanza a la trama con la que se representa la sombra. Se ha rellenado mediante la metodología descrita en el apartado de procedimientos generales. Hemos eliminado, además, el leve exceso de color azul a la izquierda de la trama provocada por el desplazamiento del color azul.

JACINTO BENAVENTE

2 pts.

La honradez de la cerradura

OBRA COMPLETA: Un drama íntimo, sin sangre, sin dolor aparente, entre marido y mujer, al considerarse culpables de una falta que la sociedad ignora. Comedia en la que el genio benaventiano logra el mayor interés escénico y el más agudo análisis psicológico.

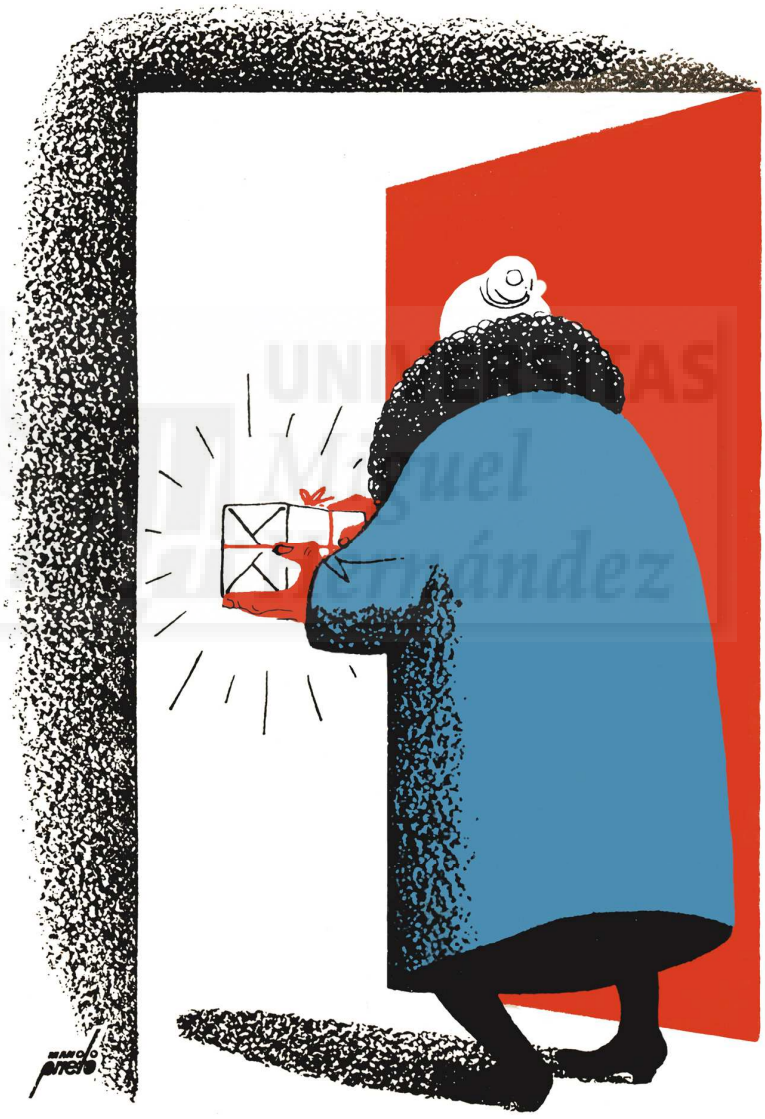


JACINTO BENAVENTE

2 pts.

La honradez de la cerradura

OBRA COMPLETA: Un drama íntimo, sin sangre, sin dolo aparente, entre marido y mujer, al considerarse culpables de una falta que la sociedad ignora. Comedia en la que el genio benaventiano logra el mayor interés escénico y el más agudo análisis psicológico.

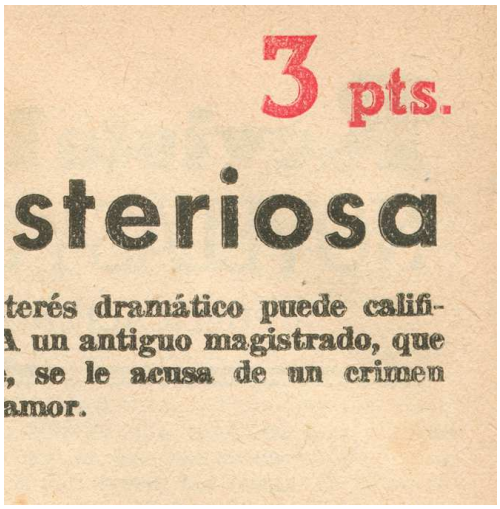


UNIVERSITAS Miguel Hernández

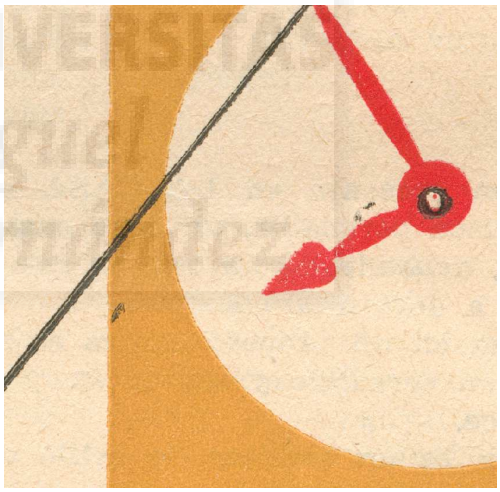
Título La casa misteriosa
Autor Bruce Hamilton
Fecha 24 de julio de 1955

Número 1.263

1.- Embotamiento de tpografías.
Esta portada ha exigido de una intervención en sus tipografías superior a lo que pudiera parecer en un primer momento, ya que algunos caracteres se muestran debilitados mientras que en otros el exceso de tinta ha desdibujado su cuerpo, por lo que no hemos podido generalizar su tratamiento.
Hemos tenido que recurrir a varios métodos alternativos de limpieza -incluido la sustitución y clonado de letras una a una- para lo que referimos al apartado correspondiente para ampliar información a este respecto.



2.- Salpicaduras en la esfera del reloj.
El reloj presenta en la zona que acompaña a estas palabras dos salpicaduras, una al lado de la manecilla corta y otra en el extremo izquierdo de la imagen de detalle, que se han eliminado de la manera habitual.
El círculo interior que representa la unión de las manecillas también nos muestra una invasión de color rojo producido presuntamente por el exceso de tinta en el momento de impresión. Hemos seleccionado e invertido el plano de color negro, y hemos eliminado el exceso de rojo con el *Borrador*.



3.- Salpicaduras en el pantalón.
La decisión más comprometida de esta portada la encontramos en la supuestas calva que se confunde con lo que parecen unas salpicaduras en el pantalón. La forma de gota de la más grande nos hace dudar de si quiere representar algo en concreto, pero el poder acudir al boceto- en el que este elemento no aparece- y el no poder atribuirle una relación iconográfica con la imagen en su conjunto, nos ha llevado a eliminar estas manchas en el proceso de restitución del color negro del pantalón.

BRUCE HAMILTON

3 pts.

La casa misteriosa

NOVELA COMPLETA: Del más alto interés dramático puede calificarse esta admirable narración policíaca. A un antiguo magistrado, que tuvo una juventud excesivamente alegre, se le acusa de un crimen cuyo origen es el amor.

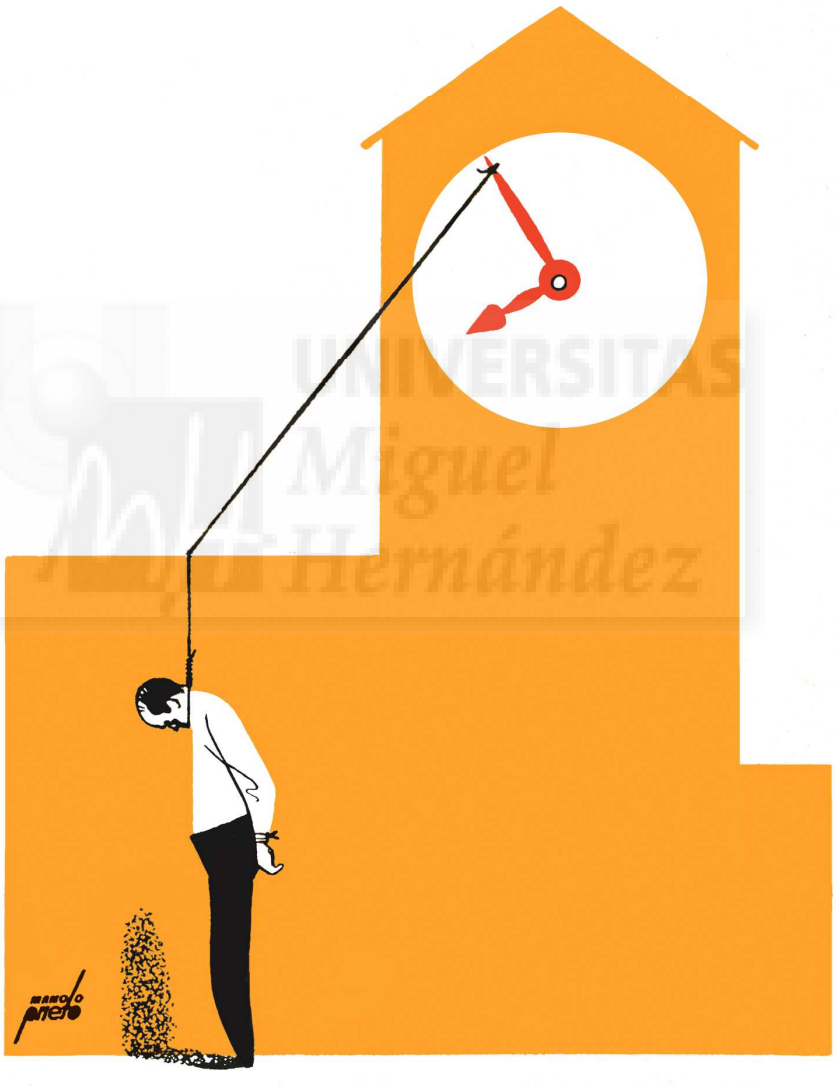
UNIVERSITAS Miguel Hernández

BRUCE HAMILTON

3 pts.

La casa misteriosa

NOVELA COMPLETA: Del más alto interés dramático puede calificarse esta admirable narración policíaca. A un antiguo magistrado, que tuvo una juventud excesivamente alegre, se le acusa de un crimen cuyo origen es el amor.



UNIVERSITAS Miguel Hernández

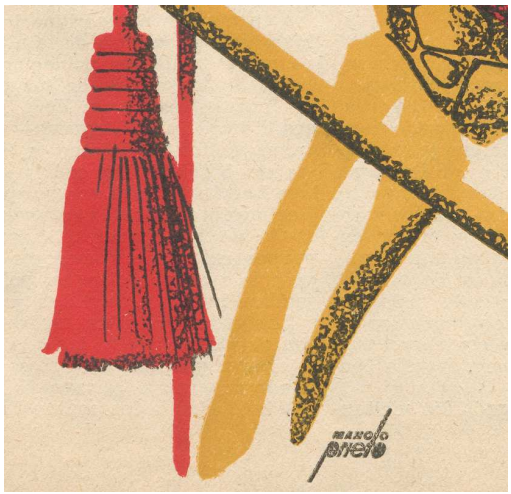
UNIVERSITAS Miguel Hernández

Título La última hora **Número** 1.269
Autor F. Ossendowski
Fecha 4 de septiembre de 1955

1.- Debilidad de contornos.
Aunque el menor contraste entre el fondo y el color amarillo dificulte la apreciación de este defecto, el plano de este color presenta dobles contornos en algunos fragmentos de la imagen, como la zona en la que contrasta con el blanco del papel para representar el brillo del instrumento.
Para resolver este problema, y aprovechando la simplicidad de los contornos a restituir, hemos recurrido a valores altos de la opción *Suavizar* en el menú del comando *Perfeccionar borde* para que de esta manera, los píxeles debilitados se integren en la selección que hemos rellenado con color.

2.- Calva en el cuerpo del pájaro.
Como el color negro del pájaro no es lo suficientemente opaco deja entrever la línea roja del círculo del sol (o la luna) que se ha impreso antes. En el momento de homogeneizar el plano negro se ha cubierto esta zona, haciendo que la imagen recobre su traslapo original.

3.- Tramas irregulares y ligeros desplazamientos.
El resto de defectos de esta portada se pueden agrupar alrededor de las tramas irregulares que representan las sombras de los distintos elementos –en las que en líneas generales se ha aumentado el contraste- y los leves desplazamientos de planos de color que en ocasiones solapan con los planos adyacentes. Todos estos problemas se han tratado de la manera estándar descrita en los procedimientos generales.
Reseñar también que se ha decidido no eliminar el exceso de amarillo a la derecha de la trama del hueso (sobre la firma) porque este efecto puede haber sido voluntario, como en otras ocasiones.



F. OSSENDOWSKI

6 pts.

LA ÚLTIMA HORA

OBRA COMPLETA: Mediante una trama tan apasionante como entretenida, se ofrece, en esta magnífica novela, un maravilloso estudio del estado de conciencia que, en vísperas de la primera gran guerra, dominaba en los pueblos de civilización europea, y del que imperaba también en los primeros meses de postguerra.

UNIVERSITAS

F. OSSENDOWSKI

6 pts.

LA ÚLTIMA HORA

OBRA COMPLETA: Mediante una trama tan apasionante como entretenida, se ofrece, en esta magnífica novela, un maravilloso estudio del estado de conciencia que, en vísperas de la primera gran guerra, dominaba en los pueblos de civilización europea, y del que imperaba también en los primeros meses de postguerra.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El abanico **Número** 1.277
Autor C. Goldoni
Fecha 30 de octubre de 1955

1.- Embotamiento de tinta.
En la zona de convergencia de las líneas que definen las varillas del abanico se perciben embotamientos de tinta.
Entendiendo que el diseño original no contaba con las imperfecciones producidas por el proceso reproductivo, hemos optado por recomponer la estructura lineal del abanico mediante el programa de dibujo vectorial *Macromedia Freehand*, para luego eliminar la trama original y sustituirla por la nuestra. De esta manera las líneas se aproximan más a la hipotética intención original del autor.

2.- Barridos de tinta.
Algunas zonas presentan pequeños barridos de tinta provocados durante el secado de la impresión. Como nos hemos decidido a recomponer las varillas del abanico dibujándolas desde cero, nos ha resultado más sencillo homogeneizar el plano ocre del abanico, simplificando los contornos y eliminando las manchas sobrantes, para posteriormente cubrirlas con las líneas negras –y de alguna manera, recuperando la metodología original de la impresión, realizada en varios pasos-. En una de las "piernas" del abanico hay un desplazamiento de color del plano rojo que hemos resuelto de manera similar.

3.- Calvas y trama.
Tenemos que destacar también las calvas provocadas tanto en el color negro del zapato como en su color rojo, en las que se llega a percibir el gramaje del papel.
Esta falta de homogeneidad hace que resulte más difícil determinar en algunas ocasiones (por ejemplo, en la trama también visible en esta misma imagen) qué proporción del efecto se debe a la voluntad del autor y qué proporción se debe a la inexactitud del medio reproductivo.

C. GOLDONI

2 pts.

EL ABANICO

OBRA COMPLETA: Divertidísima comedia de enredo, del sutil y celebrado dramaturgo y poeta italiano. Jovencita enamorada, celosa y vengativa; moza de rompe y rasga; conde entrometido y banal, y el ingenio rezumando en los diálogos.

C. GOLDONI

2 pts.

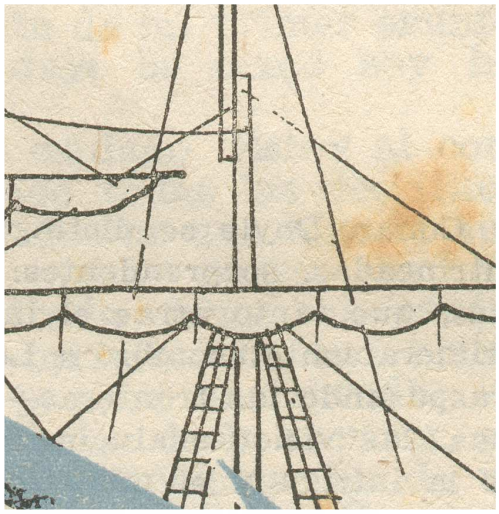
EL ABANICO

OBRA COMPLETA: Divertidísima comedia de enredo, del sutil y celebrado dramaturgo y poeta italiano. Jovencita enamorada, celosa y vengativa; moza de rompe y rasga; conde entrometido y banal, y el ingenio rezumando en los diálogos.

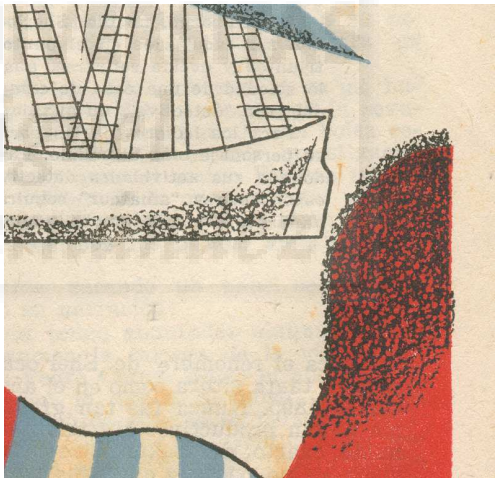
UNIVERSITAS Miguel Hernández

Título Pedro el Negro **Número** 1.301
Autor A. Conan Doyle
Fecha 15 de abril de 1956

1.- Restitución de los mástiles y las velas.
Los mástiles y las velas del barco de la portada se han trazado en su mayor parte con la ayuda de una regla, por lo que se puede apreciar que algunas líneas exceden el supuesto fin de su trazada, como suele ser característico al usar esta herramienta. Hemos decidido conservar estas particularidades, y restaurar sólo aquellas líneas que parecen debilitadas por el paso del tiempo o la debilidad de la tinta en la impresión. Las líneas que se muestran quebradas para permitir el posicionamiento del arpón –en el extremo inferior de la imagen de detalle- se han conservado tal cual, al entender que de esta manera el perfil del arma se presenta menos confuso que si hubiéramos prolongado artificialmente las líneas para recuperar el típico efecto de traslapo.



2.- Desplazamiento de la cabeza.
La cabeza muestra un desplazamiento de la trama negra que representa el pelo, por lo que, después de comprobar el efecto eliminando o manteniendo este defecto, hemos optado por lo primero al entender que el efecto general se aproxima más al conjunto de las portadas, en las que la trama suele cubrir la totalidad del plano de color en estos casos. Así mismo se ha reducido el exceso de color rojo en el perfil derecho de la figura.



3.- Desplazamiento del brazo.
El brazo presenta también un ligero desplazamiento, que hemos corregido eliminando el exceso de color rojo que invade el color blanco del fondo.
Para ello hemos seleccionado la trama negra, hemos *invertido* la selección, y hemos eliminado manualmente el exceso con la herramienta *Borrador*.

A. CONAN DOYLE

3 pts.

PEDRO EL NEGRO

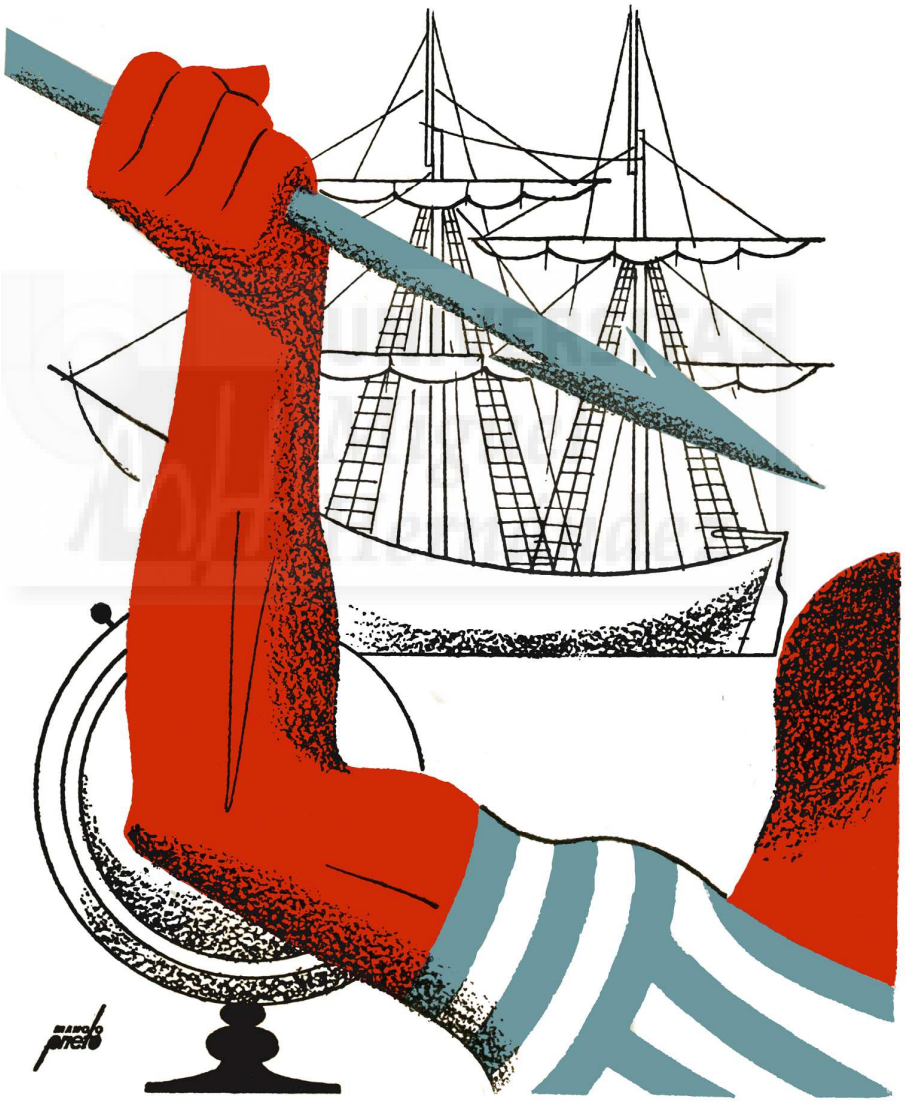
Bolsa de tabaco y anuncio que permiten descubrir a un asesino; desaparición inexplicable de un joven lord y profundo odio fraterno; carta comprometedora y misterio en un cuarto iluminado. De máximo interés novelesco son estas narraciones del mejor de los autores policíacos.

A. CONAN DOYLE

3 pts.

PEDRO EL NEGRO

Bolsa de tabaco y anuncio que permiten descubrir a un asesino; desaparición inexplicable de un joven lord y profundo odio fraterno; carta comprometedora y misterio en un cuarto iluminado. De máximo interés novelesco son estas narraciones del mejor de los autores policíacos.



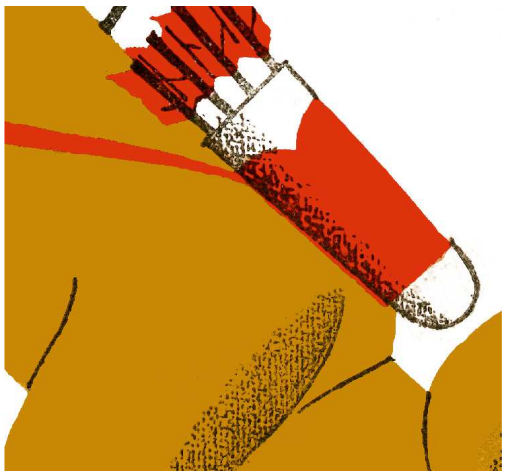
UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El amor asesinado **Número** 1.314
Autor Condesa de Pardo Bazán
Fecha 15 de julio de 1956

1.- Líneas de la mano y manchas.
La debilidad de la tinta negra en las líneas de la mano y su confusión en determinadas zonas con el ocre de la piel nos ha obligado a recomponer cada una de las líneas de manera manual, en una capa aislada sobre la que se ha ido calcando cada una de las líneas con la herramienta *Pincel*. Se puede apreciar esta debilidad al homogeneizar el tono de la piel, además de otros defectos como las gotas de color rojo que salpican el dedo pulgar y los dobles contornos provocados por la impresión original.

2.- Cuerda del arco.
Las líneas del arco presentan varios defectos conjuntos especialmente ejemplares de la escasa calidad de la impresión original: por una parte la línea es más oscura en sus zonas exteriores que en las interiores, generando una especie de calva en su zona más interior. Por otra, en su parte superior se aprecia que o bien la presión o bien la cantidad de tinta son insuficientes para cubrir todo el grano del papel. En este detalle podemos también aventurarnos a sugerir que la parte de línea faltante en la zona próxima a la mano pudiera deberse a un defecto en la impresión del color ocre, por lo que el dedo sería un poco más largo y alcanzaría a cubrir esa zona. Al no poder estar completamente seguros de este hecho, y al entender que el efecto general no se altera demasiado, hemos preferido conservar la imagen sin recomponer el dedo.

3.- Carcaj.
El carcaj presenta tanto un solapamiento del plano de color rojo –sobre el ocre de la espalda- como debilidad de impresión de la tinta negra en las flechas y en la trama con la que se insinúa su relieve.



CONDESA DE PARDO BAZÁN

3 pts.

El amor asesinado

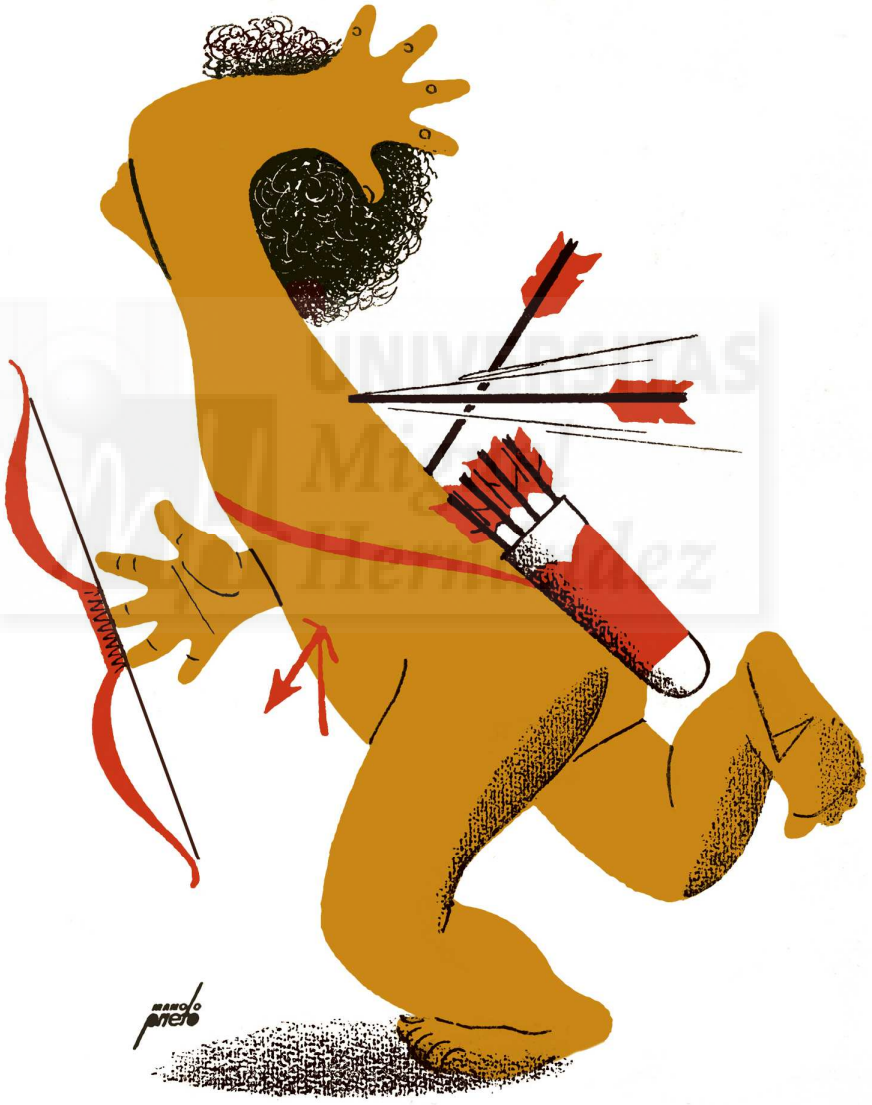
Florilegio de cuentos magistrales, que se refieren al amor en sus múltiples aspectos: drama, tragedia, comedia, idilio, ensueño, idealismo...; todos los matices del sentimiento, bienhechor o maléfico, que mueve el mundo de las almas.

CONDESA DE PARDO BAZÁN

3 pts.

El amor asesinado

Florilegio de cuentos magistrales, que se refieren al amor en sus múltiples aspectos: drama, tragedia, comedia, idilio, ensueño, idealismo...; todos los matices del sentimiento, bienhechor o maléfico, que mueve el mundo de las almas.

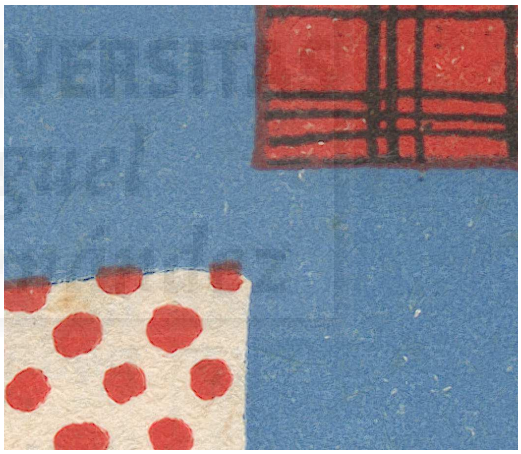


UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

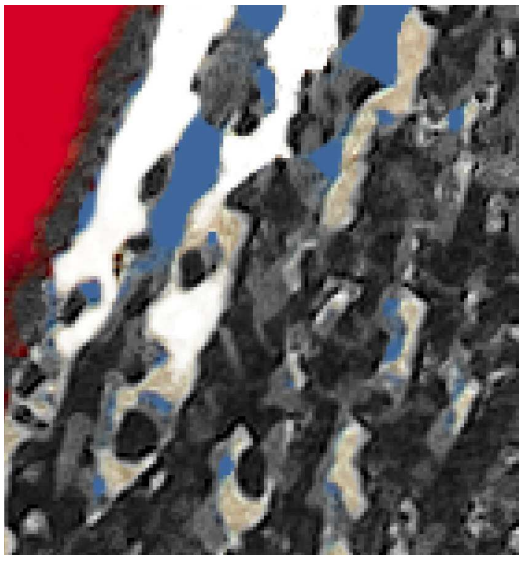
Título Solitaña y Amor y Pedagogía **Número** 1.319
Autor Miguel de Unamuno
Fecha 19 de agosto de 1956

1.- Manchas de humedad y de tinta.
Esta portada presenta, además de las características manchas de humedad de otros ejemplares, una mancha de tinta entre las dos líneas de los títulos, que podemos adjudicar -al ampliarla para analizarla- al proceso de impresión y no a un accidente que haya sufrido posteriormente
Las manchas de humedad están repartidas por toda la portada, pero no afectan de manera demasiado significativa a la restitución ni de los textos ni de los demás elementos de la portada.

2.- Solapamientos de los parches.
Encontramos solapamientos de los parches sobre el color azul de la chaqueta. El parche inferior se ha solucionado eliminando el leve exceso de los lunares rojos que se puede apreciar en la imagen de detalle. El otro parche, al solapar por sus cuatro lados no podemos concluir que se deba a un desplazamiento de ninguno de los dos planos (rojo o azul), así que, o bien se debe a un error al realizar las planchas, o bien se debe a una decisión del autor, por lo que hemos determinado no intervenir más que en la restitución de su homogeneidad.



3.- Trama.
A la derecha mostramos una ampliación de la trama con la que se ha representado la pernera derecha del pantalón del personaje, para comprobar la relativa dificultad de establecer con claridad la estructura de la misma, y por lo tanto llevar a cabo su reconstrucción de la mejor manera posible.
El color rojo y el azul se encuentran a mitad de reconstrucción, y puede apreciarse el contraste entre el color blanco y el color de fondo de la portada real en su estado actual.

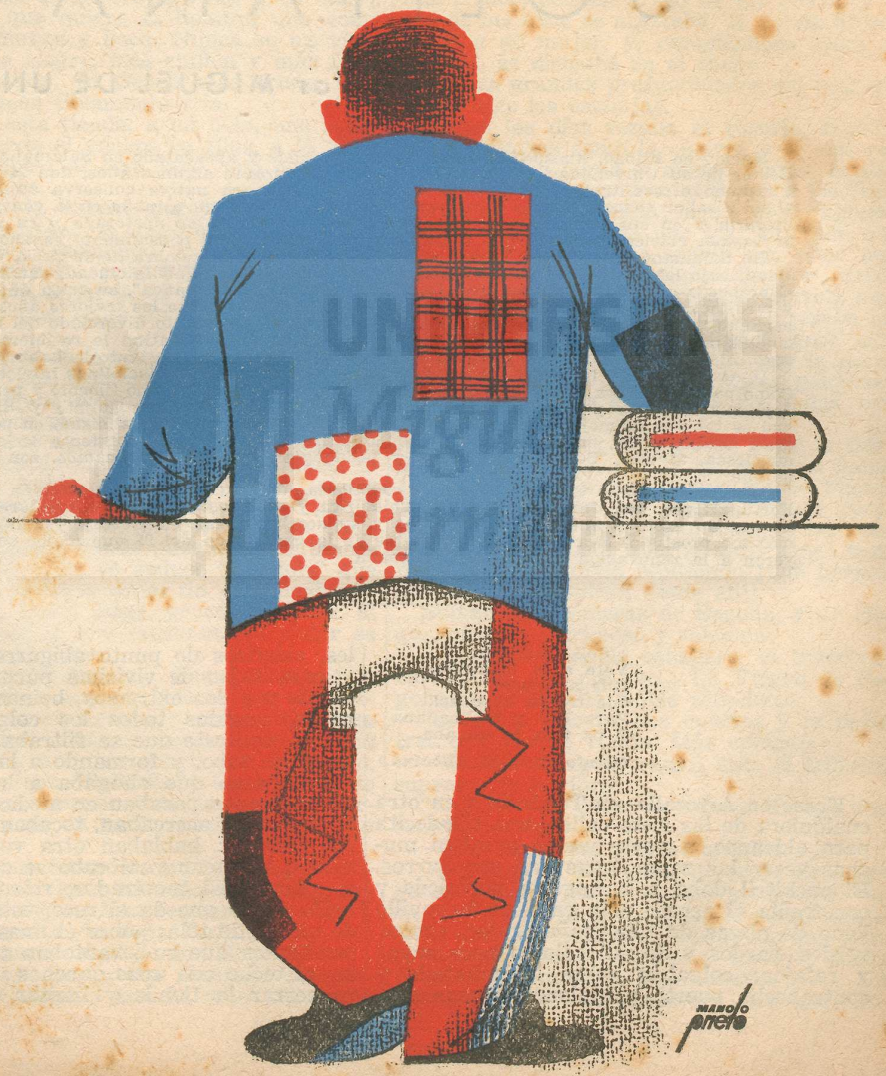


MIGUEL DE UNAMUNO

3 pts.

SOLITAÑA Y AMOR Y PEDAGOGIA

El espíritu, pleno de ternura y mansedumbre, de un buen mercader de aldea. Y el combate de las ideas con los sentimientos, de la ciencia con el amor, mediante unos personajes de suave humorismo, de cuya lucha sale triunfante el amor con su profunda humanidad.



MIGUEL DE UNAMUNO

3 pts.

SOLITAÑA Y AMOR Y PEDAGOGIA

El espíritu, pleno de ternura y mansedumbre, de un buen mercader de aldea. Y el combate de las ideas con los sentimientos, de la ciencia con el amor, mediante unos personajes de suave humorismo, de cuya lucha sale triunfante el amor con su profunda humanidad.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título El hombre que no era nadie **Número** 1.333
Autor Edgar Wallace
Fecha 25 de noviembre de 1956

1.- Manchas de humedad y tipografías.
Aunque, en general, todas las letras del resumen de esta portada están impresas con bastante claridad, y sin los defectos característicos que hemos comentado en otras ocasiones, a algunos caracteres les faltan algunos elementos –como la «q» mayúscula o la «t» de «fortuna» que aparecen en la imagen-. Como estas ausencias no son muy numerosas, se han redibujado a mano utilizando la herramienta *Pincel*.
Las manchas de humedad han dificultado ligeramente la selección de algunos caracteres para su limpieza, como en la «ga» de «intriga», en los que los valores del comando *Perfeccionar borde* han necesitado ser mucho más precisos e individualizados.

2.- Solapamiento del rojo sobre el ocre.
Para resolver este solapamiento hemos decidido otorgar al color rojo mayor importancia respecto al ocre del marco, por lo que, una vez *seleccionado* éste, hemos *invertido* la selección, y rellenado con rojo el espacio en el que solapaban ambos planos.

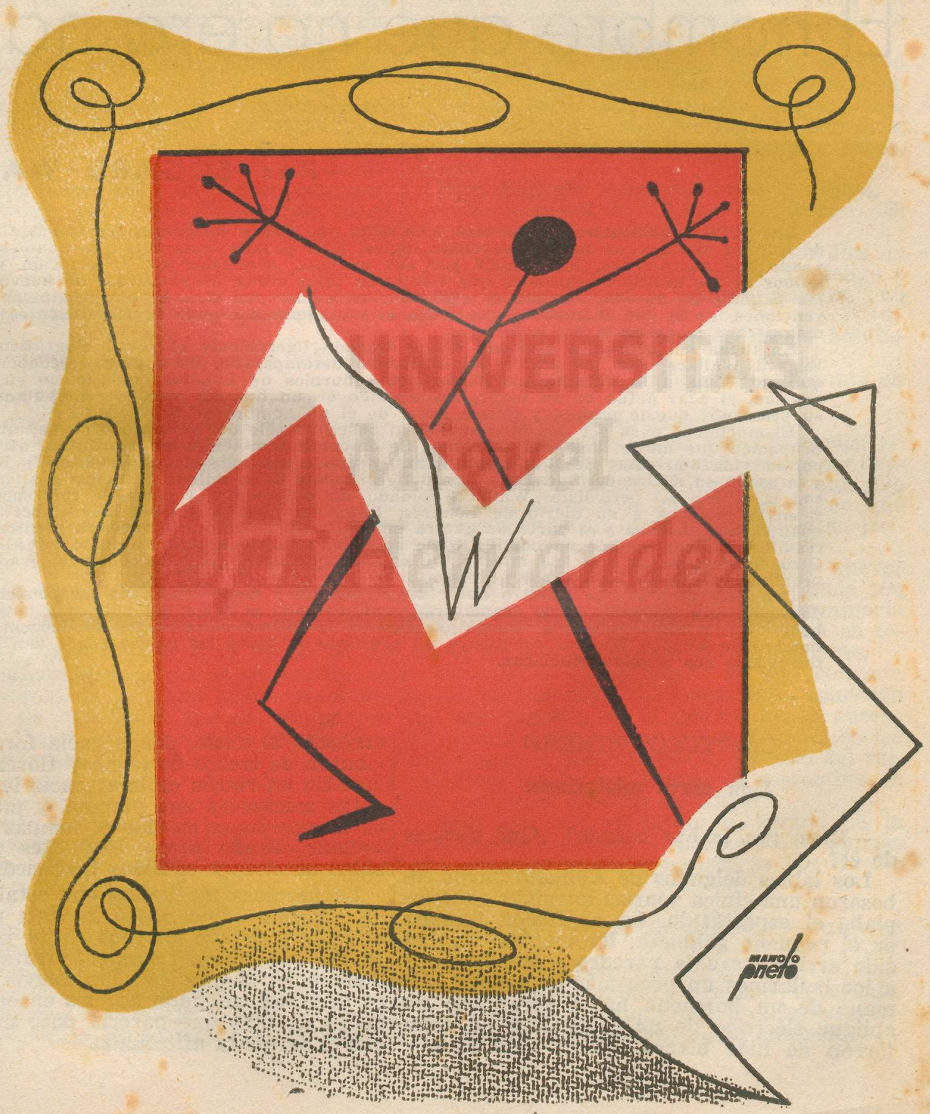
3.- Trama y líneas de contorno.
Varias de las líneas negras se han trazado mediante regla, y hemos decidido no eliminar los excesos característicos en el trazado "a mano" –especialmente visible en el límite superior derecha del marco interior rojo-.
Además, tampoco hemos intervenido en el pie derecho de la figura que sale del marco porque, aunque la trama sobrepasa su contorno, al ser ambas de color negro no podemos atribuir este defecto a la impresión de distintos planos. Es por esto por lo que lo hemos conservado como está.
Entendemos que este exceso de trama –al estar realizada a mano- estaba presente en el original de impresión que Manolo Prieto llevó a imprenta.

EDGARD WALLACE

3 pts.

EL HOMBRE QUE NO ERA NADIE

NOVELA POLICIACA COMPLETA: La suplantación de un nombre da motivo a innumerables e interesantes episodios, en los que figuran el esclarecimiento de un crimen y la posesión de una fortuna. ¿Quién es el muerto enterrado en la capilla? El misterio más inquietante rodea al hombre que origina la intriga.



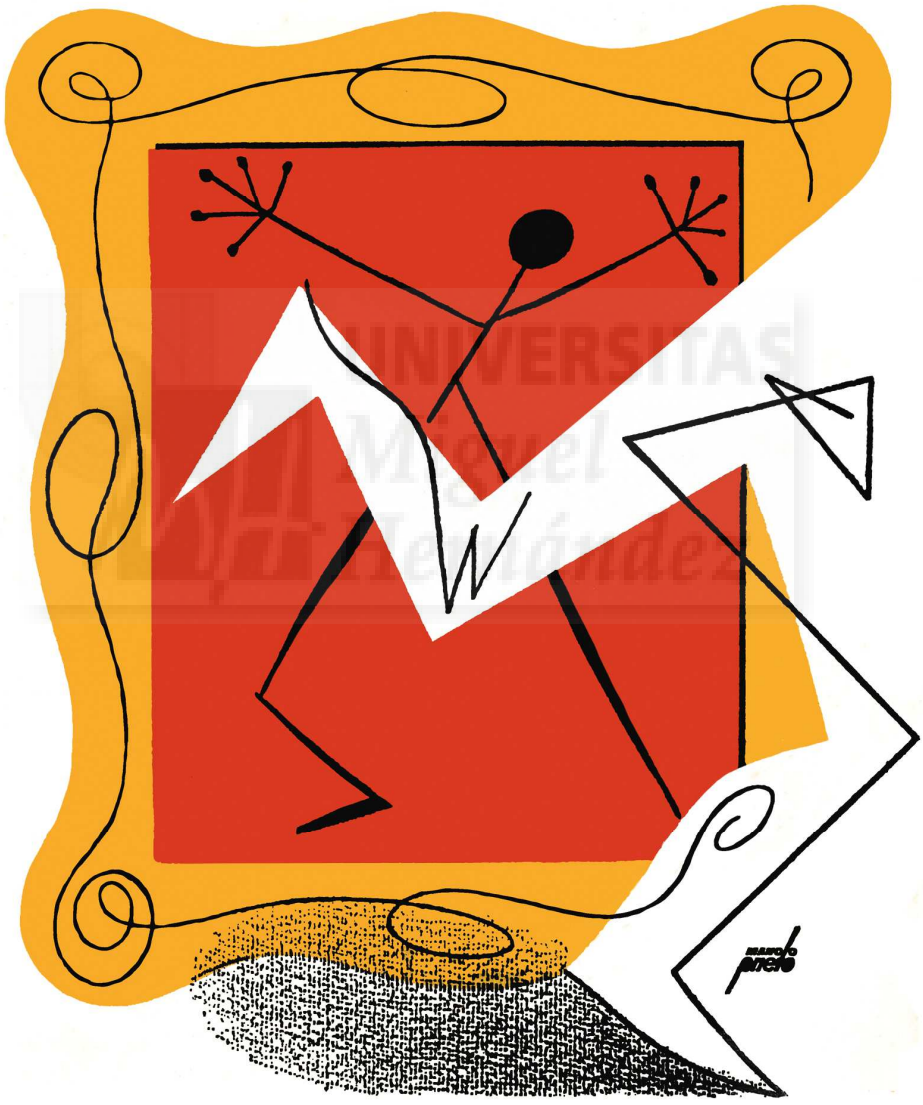
UNIVERSITAS Miguel Hernández

EDGARD WALLACE

3 pts.

EL HOMBRE QUE NO ERA NADIE

NOVELA POLICIACA COMPLETA: La suplantación de un nombre da motivo a innumerables e interesantes episodios, en los que figuran el esclarecimiento de un crimen y la posesión de una fortuna. ¿Quién es el muerto enterrado en la capilla? El misterio más inquietante rodea al hombre que origina la intriga.



UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Los robinsones de tierra firme **Número** 1.335
Autor Mayne Reid
Fecha 9 de diciembre de 1956

1.- Recomposición de tipografías
En este ejemplar hemos recurrido a la duplicación de letras presentes en el resumen para restituir letras que han perdido alguna de sus partes –como por ejemplo, las «e» cuyo brazo inferior presenta distintas pérdidas-. También han sido recurrentes las «a» en esta portada.
En el caso de la «x» en la palabra «éxodo» hemos recurrido a su restitución aprovechando la simetría de este tipo en concreto.

2.- Eliminación del embotamiento en el jabalí.
En la imagen de la derecha se puede apreciar el leve embotamiento de tinta y el descuadre de las planchas de color que deberían haber representado el hocico del jabalí, y que hemos eliminado ligeramente.

3.- Eliminación del desplazamiento del plano del tigre.
La plancha de color ocre está ligeramente desplazada, por lo que recurrimos a la eliminación con la herramienta *Borrador* una vez *seleccionado* el plano de color negro e *invertida* la selección.
En la zona izquierda del tigre es difícilmente apreciable este desplazamiento, por lo que se ha optado por conservar la imagen tal y como está.

4.- Adelgazamiento y suavizado de los planos.
En la imagen de la derecha se puede apreciar el estado anterior de los planos que no presentan homogeneización de tinta –los motivos vegetales superior e inferior- y el resoltado una vez se ha adelgazado y suavizado los contornos y se ha homogeneizado el dibujo mediante una única tinta plana –las dos hojas cruzadas del medio de la imagen-.

MAYNE REID

4 pts.

LOS ROBINSONES DE TIERRA FIRME

NOVELA COMPLETA: Pintoresco éxodo a lo largo del desierto americano, con peligrosas aventuras, hasta llegar a un paradisíaco oasis, lejos del mundo civilizado, donde se puede encontrar la felicidad viviendo como nuevos robinsones.

MAYNE REID

4 pts.

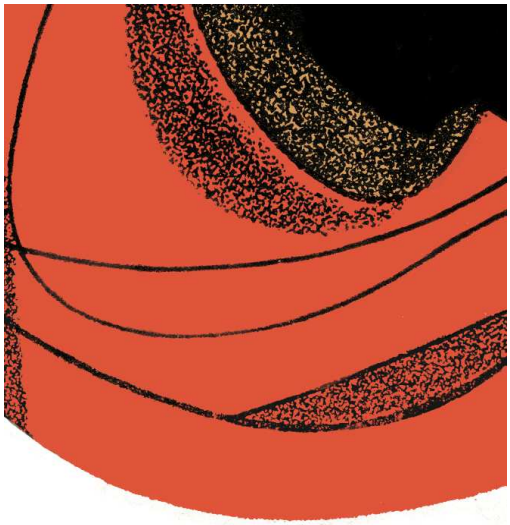
LOS ROBINSONES DE TIERRA FIRME

NOVELA COMPLETA: Pintoresco éxodo a lo largo del desierto americano, con peligrosas aventuras, hasta llegar a un paradisíaco oasis, lejos del mundo civilizado, donde se puede encontrar la felicidad viviendo como nuevos robinsones.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

Título Abderramán III, primer califa de Occidente **Número** 1.341
Autor Mariano Tomás
Fecha 20 de enero de 1957

1.- Relleno de líneas.

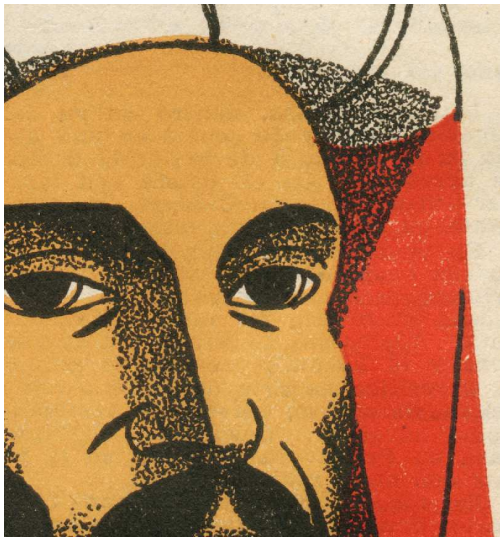


Algunas líneas tienen densidades desiguales, hecho que se pone aún más en relieve cuando se realiza la homogeneización de los planos de color rojo.
Para el relleno de líneas hemos optado por la selección inversa a partir de los planos grandes de color para posteriormente, mediante las opciones *suavizar* y *expandir* del comando *Perfeccionar borde* conseguir una selección sólida.
El relleno se realiza manualmente con la herramienta *Pincel* y el negro de nuestra paleta de muestras.

2.- Restitución de tipografías.

Algunas tipografías necesitan ser restituidas. El proceso más común en este caso consiste en rellenar algunos huecos internos que no ofrecen demasiada dificultad –por ejemplo, la «m» de «Abderramán»-, o redondear algunos de los límites externos que presentan irregularidades –como la primera «a» y la segunda «r» de «Abderramán»-.
La primera «c» de «Occidente» ha sido sustituida con un clon de la segunda «c» de la misma palabra.

3.- Corrección de desplazamientos.



En la imagen de la derecha se puede apreciar el desplazamiento de la plancha de color ocre que invade la zona blanca de los ojos y del turbante, y de la zona roja del turbante que sobrepasa su previsible límite superior –por lo que se puede conjeturar que es la plancha negra la que ha sufrido desplazamiento en la impresión-.
Estos desplazamientos se han corregido mediante la metodología descrita en el apartado de procedimientos generales de intervención.

MARIANO TOMÁS

5 pts.

ABDERRAMAN III

PRIMER CALIFA DE OCCIDENTE

Una biografía interesantísima, de la figura más importante en la tormentosa noche del medievo hispánico. Sus cincuenta años de reinado fijan el punto culminante del poderío y cultura islámica en nuestra patria. Resulta muy ameno el relato de su existencia dramática y gloriosa, con sus hazañas guerreras, amores y desventuras.

MARIANO TOMÁS

5 pts.

ABDERRAMAN III

PRIMER CALIFA DE OCCIDENTE

Una biografía interesantísima, de la figura más importante en la tormentosa noche del medievo hispánico. Sus cincuenta años de reinado fijan el punto culminante del poderío y cultura islámica en nuestra patria. Resulta muy ameno el relato de su existencia dramática y gloriosa, con sus hazañas guerreras, amores y desventuras.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

Título Antonio y Cleopatra **Número** 1.342
Autor W. Shakespeare
Fecha 27 de enero de 1957

1.- Desplazamiento de la base de la serpiente y solapamiento sobre el cuenco.
En la imagen de detalle se puede apreciar cómo el cuerpo de la serpiente se encuentra situado sobre el ocre del cuenco, posiblemente por un desplazamiento de la plancha del color negro. Hemos decidido eliminar el ligero exceso de tinta de este color para corregir este defecto.
Por otro lado, el rojo de la piel se ha solapado al ocre de la base del cuenco, ya que la trama y la línea de contorno nos indican la totalidad de la posición que debería ocupar este último. Para corregir este hecho reservado la trama negra y coloreado con una muestra de ocre hasta cubrir la totalidad de la posición del cuenco.

2.- Doble contorno del vestido.
Es perfectamente apreciable en este ejemplar cómo la impresión defectuosa ha producido un doble contorno en toda la zona del vestido, en especial en la zona de la rodilla que reproducimos a la derecha.
Hemos corregido este doble contorno con la opción *Suavizar* del menú *Perfeccionar borde*. Hemos necesitado ampliar la selección un 5% para ocupar con la selección el espacio equivalente a la zona de la rodilla.

3.- Superposición de planos de color.
El color rojo del talón de la figura se superpone al ocre del vestido. La restitución de este defecto ha resultado un poco más complicada de lo normal debido a la presencia de la trama de color negro que nos ha dificultado la selección de los píxeles a eliminar –de rojo- o a restituir –de color ocre-.

W. SHAKESPEARE **3 pts.**

ANTONIO Y CLEOPATRA

LOS CÉLEBRES AMANTES

OBRA COMPLETA: Tragedia grandiosa por su concepción, caracteres, episodios y lenguaje. El hálito de los dramáticos destinos corre a través de las singulares escenas desarrolladas entre el triunviro romano y la famosa reina de Egipto, triunfante por su belleza y seducción.

UNIVERSITAS Miguel Delibes

W. SHAKESPEARE

3 pts.

ANTONIO Y CLEOPATRA

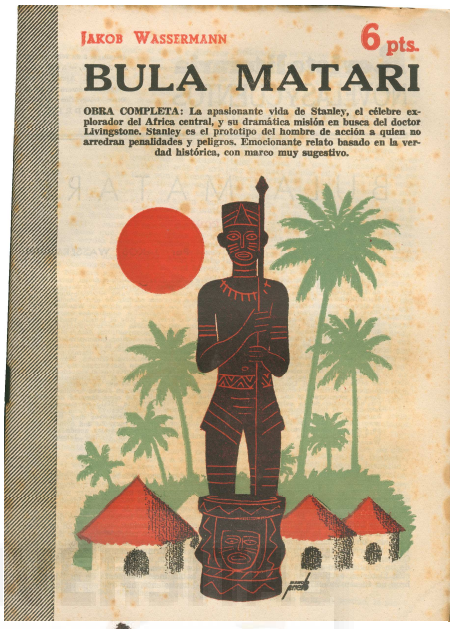
LOS CÉLEBRES AMANTES

OBRA COMPLETA: Tragedia grandiosa por su concepción, caracteres, episodios y lenguaje. El hálito de los dramáticos destinos corre a través de las singulares escenas desarrolladas entre el triunviro romano y la famosa reina de Egipto, triunfante por su belleza y seducción.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

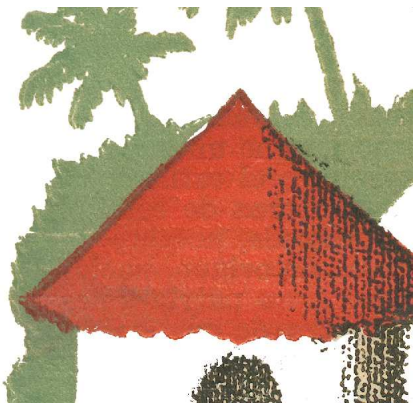
Título Bula Matari **Número** 1.343
Autor Jakob Wasserman
Fecha 3 de febrero de 1957

1.- Orientación de la portada y manchas de humedad.
En esta ocasión la portada también presenta una deformación de la trama decorativa de la parte izquierda, perfectamente visible en su zona superior. Además podemos apreciar el deficiente estado de conservación de la única grapa que une todos los pliegos. En la vista general de la próxima página puede apreciarse la presencia de manchas de humedad por toda la superficie de la portada, que en la zona de las tipografías ha dificultado ligeramente su restitución.



2.- Debilidad de los perfiles.
En esta portada algunos de los elementos que aparecen presentan unos contornos más finos y con más detalle –las hojas de las palmeras, por ejemplo- que en la media del conjunto de las portadas. Nos hemos decidido a regularizar los perfiles de la manera más sutil que nos ha sido posible, para que el contraste de éstos con el papel blanco resultara menos evidente. A la derecha se puede apreciar el estado de los perfiles *antes* de la regularización.
Para ello hemos realizado una selección de la *Gama de colores* apropiada en cada caso, para a continuación utilizar el comando *Perfeccionar borde* con el que hemos suavizado poco a poco las líneas de contorno y hemos contrastado ligeramente los contornos y exteriores de cada mancha. De manera similar hemos intervenido sobre el tótem y las casas del fondo.

3.- Superposición de planos de color.
En la superposición que se muestra a la derecha hemos determinado utilizar el borde exterior del tejado de la casa como límite del plano rojo, con lo que se ha aumentado ligeramente el tamaño de este elemento.

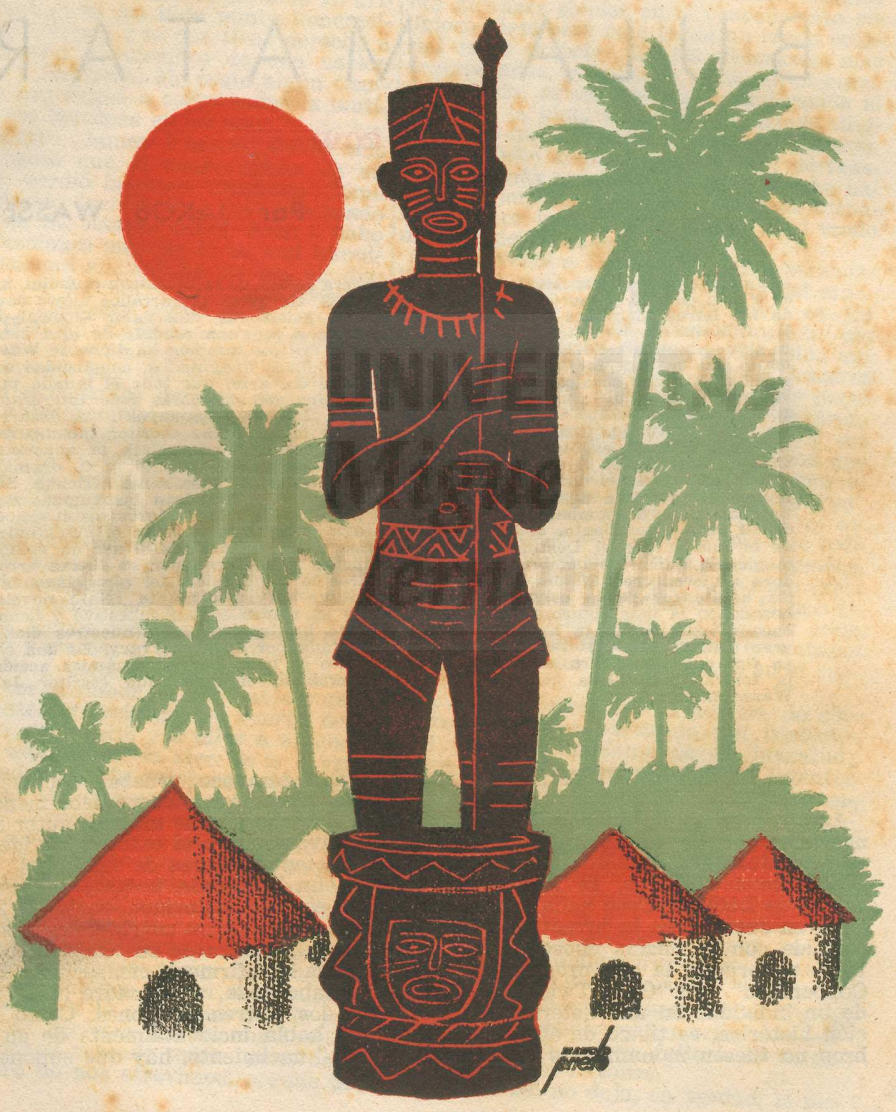


JAKOB WASSERMANN

6 pts.

BULA MATARI

OBRA COMPLETA: La apasionante vida de Stanley, el célebre explorador del Africa central, y su dramática misión en busca del doctor Livingstone. Stanley es el prototipo del hombre de acción a quien no arredran penalidades y peligros. Emocionante relato basado en la verdad histórica, con marco muy sugestivo.



JAKOB WASSERMANN

6 pts.

BULA MATARI

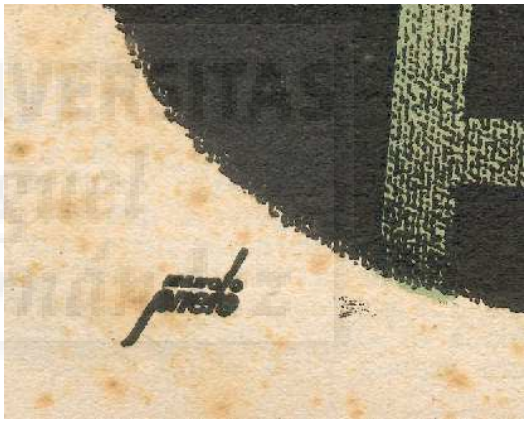
OBRA COMPLETA: La apasionante vida de Stanley, el célebre explorador del Africa central, y su dramática misión en busca del doctor Livingstone. Stanley es el prototipo del hombre de acción a quien no arredran penalidades y peligros. Emocionante relato basado en la verdad histórica, con marco muy sugestivo.

UNIVERSITAS Miguel Hernández

Título El misterio de la isla Railler **Número** 1.481
Autor Jakson Slik
Fecha 27 de septiembre de 1959

1.- Ausencia de trama lateral y restitución de tipografías.
Si bien lo que más llama la atención de esta portada es la ausencia de la trama lateral decorativa que podemos encontrar en las demás, y el hecho de que el resumen no vaya precedido de las palabras «Novela completa» o similares, ambas cuestiones no implican intervención alguna por nuestra parte.
Las tipografías presentan un pequeño exceso de tinta que provoca, como detalle más significativo, que el asta transversal de la letra «t» presente un redondeo excesivo que hemos tenido que solucionar recurriendo a otras portadas como referencia.

2.- Exceso de tinta de color verde.
En la zona inferior de la imagen encontramos un exceso de color verde que ha sido eliminado –al entender que ese exceso no es coherente con el resto de la representación- mediante la *selección* de la trama negra, la *inversión* y la utilización a mano de la herramienta *Borrador*.



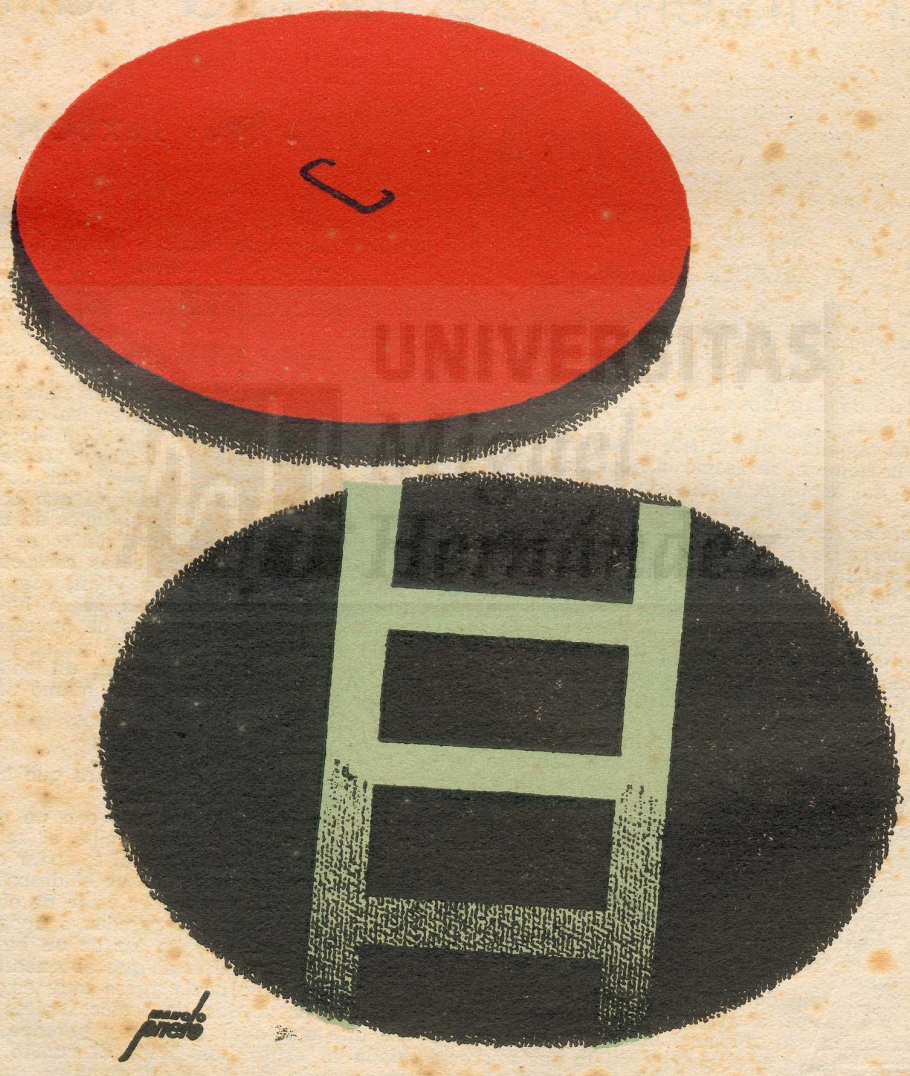
3.- Reconstrucción de la parte superior de la escalera.
La reserva de espacio en la plancha de color negro, y el exceso de tinta verde en su zona izquierda nos hacen suponer que la escalera debería ocupar un poco más de espacio en su parte superior, por lo que hemos determinado rellenar el espacio faltante. Para ello hemos *seleccionado* la zona de escalera conservada y hemos *ampliado* su área de efecto unos píxeles hacia arriba, para a continuación cubrir con el *Pincel* con el color extraído con el *Cuentagotas* el espacio seleccionado.

JAKSON SLIK

6 pts.

El misterio de la isla Railler

Novela policíaca interesantísima, con inconcebibles hazañas de una misteriosa banda de malhechores y los procedimientos de que se vale un genial detective para seguirles la pista, cada vez más de cerca.

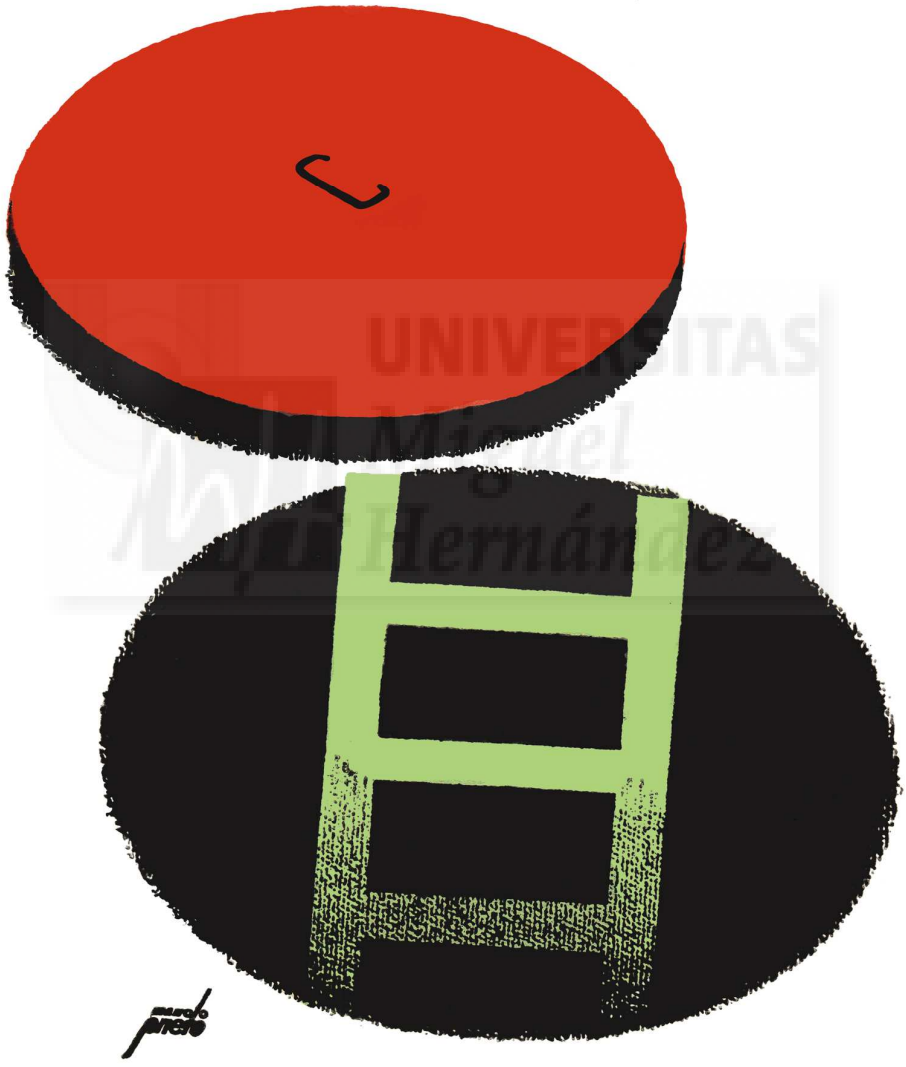


JAKSON SLIK

6 pts.

El misterio de la isla Railler

Novela policíaca interesantísima, con inconcebibles hazañas de una misteriosa banda de malhechores y los procedimientos de que se vale un genial detective para seguirles la pista, cada vez más de cerca.



UNIVERSITAS Miguel Hernández

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

4.3.3.5.- PROCEDIMIENTOS ALTERNATIVOS

A.- Método alternativo de tratamiento de tipografías:

1.- Selección del espacio de las tipografías
Lo primero es aislar la zona de la portada del título del resto, ya que vamos a trabajar basándonos en el contraste en blanco y negro y no queremos perjudicar el resto de la imagen. Para ello seleccionamos la zona del título, autor y resumen de la novela con la herramienta *Marco rectangular*.

2.- Desaturación de la zona seleccionada.
Desde el menú *Imagen* acabamos con la información cromática de la selección, mediante *Ajustes_Desaturar*.

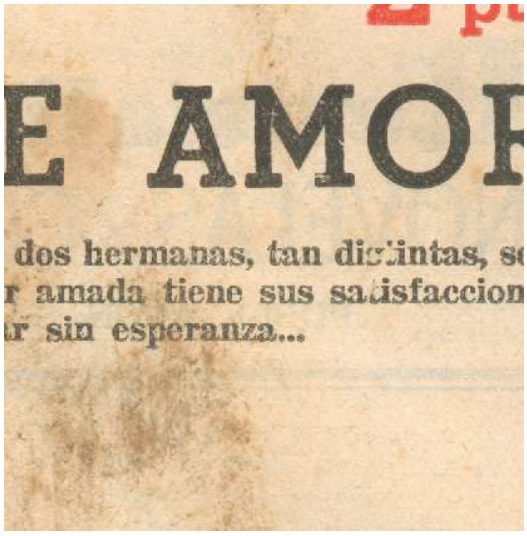
3.- Incrementamos el contraste de la imagen mediante el ajuste de niveles.
De esta manera reducimos la proporción de píxeles comprendidos en la zona media de los niveles, en donde se localiza la mayoría de interferencias de la imagen.

4.- Sobreexposición y subexposición de las tipografías.
Con la herramienta *Sobreexponer*, y los ajustes "Rango" situado en "Sombras" y una ligera exposición del 10%. De esta forma las letras recuperan su forma original y se consigue homogeneizar el nivel de grises de las letras, aproximándolos al negro.
A la derecha hemos exagerado el efecto para que sea más fácil de apreciar.
Para acabar con las imperfecciones que aún se conserven en la imagen, basta con *subexponer* con la herramienta del mismo nombre el soporte de la imagen, con los ajustes "Iluminaciones" y un porcentaje del 10 al 20%, dependiendo de la accesibilidad a las zonas a resolver.

5.- Coloreamos título, precio y autor.
Por último sólo faltará utilizar la herramienta *Pincel* para aplicar un negro homogéneo al título y al resumen, y el rojo de nuestra paleta de muestras al nombre del autor y el precio de la *Novela*, como vemos a la derecha.

B.- Otros recursos para la restitución de tipografías:

En el caso de que el estado de conservación de algunas de las tipografías esté muy por debajo de la media, y no se puedan llevar a cabo ninguno de los procedimientos que acabamos de describir, hemos necesitado recurrir a otras metodologías menos convencionales para la restitución de los textos de los títulos, autores y resúmenes de las portadas.



1.- Clonado de tipografías

Si ampliamos la primera imagen de esta página lo suficiente comprobaremos que las dos letras "t" de las palabras "distintas" y "satisfacciones" prácticamente han desaparecido. En casos tan extremos como éste lo más efectivo consiste en seleccionar otra letra en mejor estado, copiarla y pegarla como una nueva capa de forma que podamos desplazarla sobre la imagen y situarla sobre el tipo defectuoso. En la imagen de la derecha se puede ver una "t" aislada que hemos clonado y que dispondremos sobre la corrupta, para luego continuar con el tratamiento descrito en los procedimientos generales.

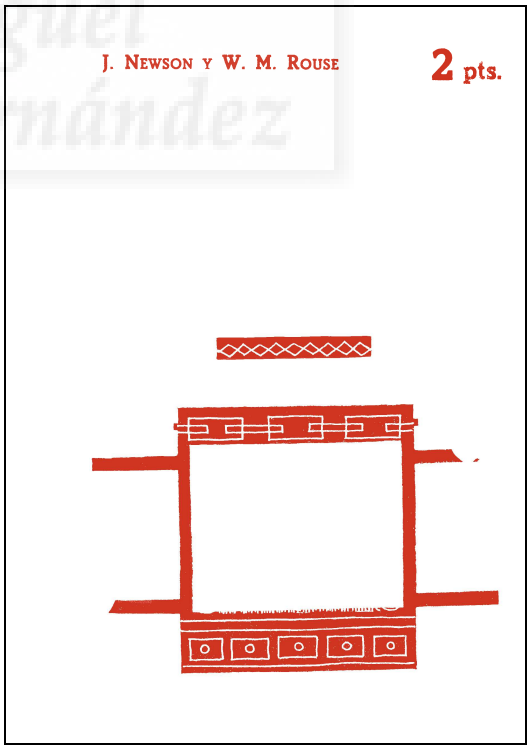
2.- Trazado a mano.

Sólo como último recurso, y en aquellos casos en los que no alcancemos un resultado satisfactorio con las metodologías anteriores, se ha optado por el trazado a mano de las parte o la totalidad de algunas tipografías. Para ello se amplía la región de la imagen hasta que los píxeles son completamente visibles (el triple de ampliación, o superior, de la imagen que ponemos de ejemplo a la derecha) para rellenar con el color negro y la herramienta *Pincel*.

C.- Desplazamiento de los planos de color en capas independientes

Uno de los procedimientos alternativos que más hemos utilizado en este proyecto lo constituye la creación de capas independientes para cada uno de los planos de color que componen la portada.
Este procedimiento se aproxima al del medio de impresión original, lo que nos permite corregir los desplazamientos y solapamientos globales que se produjeron en el momento de estampación de las *Novelas*.

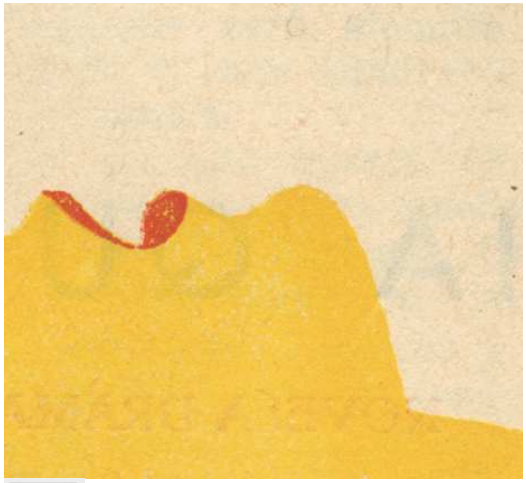
En este caso la portada de las novelas *El trono del rey muerto* y *Una extraña dolencia* hemos creado una nueva capa en la que, a partir de una selección mediante *Gama de colores*, hemos copiado toda la información del plano de color rojo.
Este ejemplo nos permite comprobar que las cenefas negras deben de ser rellenadas de color para obtener el plano de color rojo original, porque presumiblemente la tinta negra se imprimió en último lugar.
El desplazamiento que ha sufrido el plano de color rojo es evidenciable tanto en la coleta del porteador de la izquierda como en el espacio en blanco que se encuentra en esta figura, en cuello y cintura.



Por lo tanto el procedimiento consistiría en lo siguiente:
1.- Seleccionar toda la información de un único color.
2.- Cortar y pegar en una nueva capa.
3.- Rellenar las zonas que han sido cubiertas por otras tintas que presumiblemente se imprimieron después.
4.- Desplazar a su hipotético lugar correcto el plano restaurado, para lo cual resulta conveniente atender a las reservas de espacio que se encuentran en la portada, y que suelen aparecer en blanco debido a la posición incorrecta del plano a editar.

D.- Procedimiento alternativo para los comandos Selección por *Gama de colores* y *Perfeccionar borde* para regularizar y suavizar contornos.

1.- Selección de un área significativa.



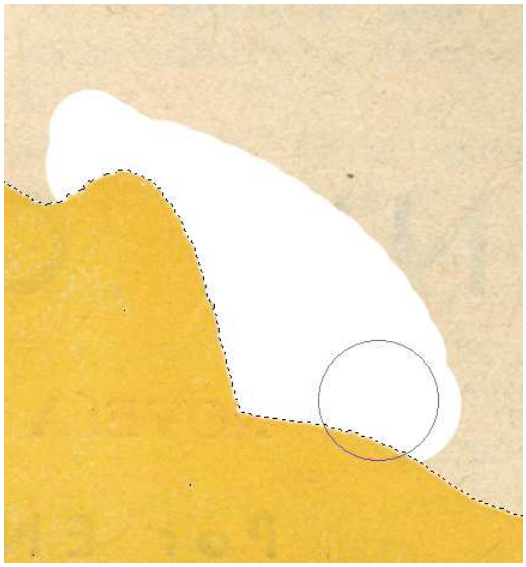
Lo primero que tenemos que realizar es elegir un área significativa del color que queremos seleccionar. Para ello bastará con utilizar la herramienta *Cuentagotas* sobre aquellos píxeles que consideremos una buena media del color de la imagen.

Nótese que la representación digital de las imágenes provoca un mayor contraste de valores cromáticos de los que puede apreciarse a simple vista, por lo que deberemos comprobar en la caja del *Color Frontal* en la barra de Herramientas, que nuestra selección es apropiada. Una opción que permite el programa es la de ampliar el rango de promedio en píxeles que se pueden seleccionar (desde un único píxel a una media entre un cuadrado de 101x101 píxeles) de manera que podemos permitir al programa obtener la media.

2.- Gama de colores.

Una vez seleccionado el color, utilizamos el comando *Gama de colores* del menú *Selección*. En el menú que reproducimos a la derecha podemos ajustar el grado de tolerancia suficiente que nos permita incluir todos los píxeles similares a los muestreados, sin que otros colores (el rojo del pelo en este ejemplo) se añadan a nuestra selección.

3.- Inversión de la selección



Una vez hemos determinado el área de nuestra selección, nos disponemos a invertirla mediante la opción *Invertir selección* del propio menú *Selección*.

De esta manera, al aplicar la herramienta *Borrador* sobre la portada, ésta sólo eliminará aquellas zonas que no se encuentren seleccionadas mediante la operación anterior.

Al haber seleccionado la zona relevante de la imagen, e invertir la selección, hemos creado una reserva que nos impedirá afectar la zona reservada. En el ejemplo a la derecha, al invertir la selección de la figura, sólo podemos afectar al fondo, no a ésta.

5.- Análisis del resultado.

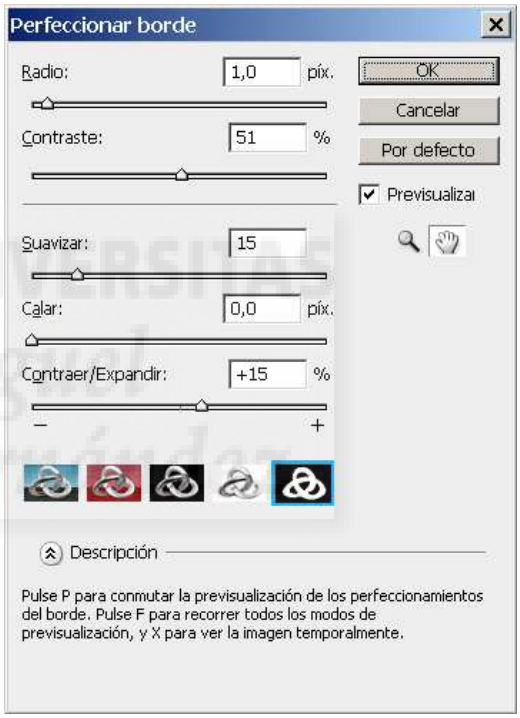
En ocasiones como la que nos ocupa, la limpieza del fondo y la restitución de algunos planos de color provocan que se ponga en evidencia la irregularidad de algunos de los contornos. Esta irregularidad suele deberse tanto a errores de impresión como a la insuficiente absorción del papel, probablemente como consecuencia de su baja calidad.

El hecho de que el contraste entre los planos de color aumente al recuperar el color blanco del fondo también pone de relieve estos defectos.

6.- Herramienta *Perfeccionar borde.*

Para corregir este problema, recuperamos la selección anterior (comando *Volver a seleccionar*) y a continuación buscamos la opción *Perfeccionar borde*. El menú desplegable nos permite regularizar el contorno de la selección, a partir de los distintos parámetros que nos ofrecen.

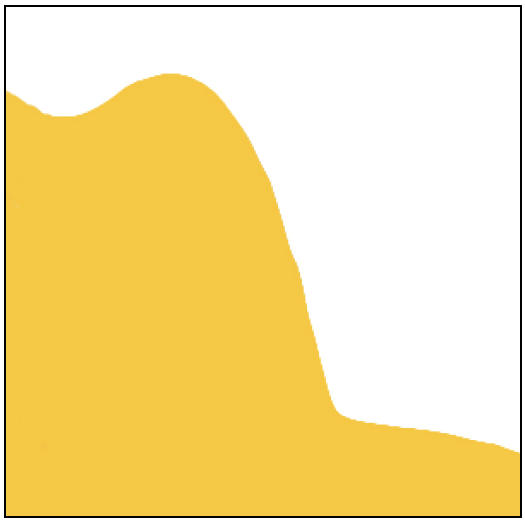
De manera general, las opciones más efectivas para recuperar una forma geométricamente más regular las encontramos en el binomio *Contraer/Expandir* (un pequeño porcentaje de esta última) y la opción *Suavizar* que reduce la complejidad de la selección a formas más sencillas. El valor *Contraste* nos permite ajustar la nitidez del contorno.



7.- Rellenado y eliminación de excesos

Por último sólo nos queda rellenar con el color frontal seleccionado el espacio de la nueva selección (de manera que se cubran de color las nuevas áreas seleccionadas que homogeneizarán el contorno) e inmediatamente a continuación invertimos la selección para, mediante la herramienta *Borrador*, eliminar aquellos píxeles que hemos determinado extraer de la selección.

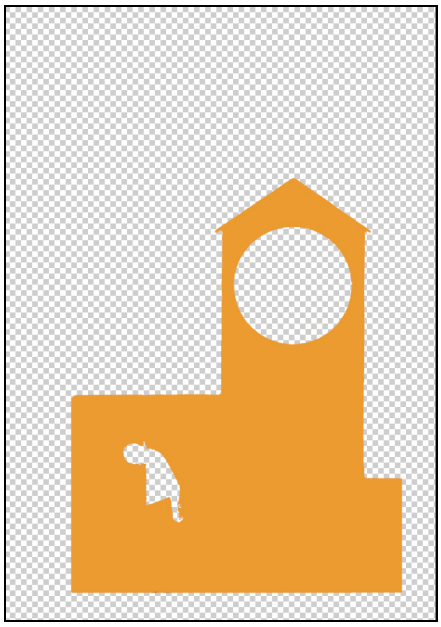
En la imagen de la derecha podemos comprobar el resultado, hipotéticamente más próximo al diseño original del autor de la portada, geométricamente más sencillo que con el contorno irregular.



E.- Selección de contorno de plano mediante Pluma, Lazo y Máscara de capa

Selección mediante pluma.
La naturaleza geométrica de muchos de los diseños de Manolo Prieto colabora a que en ocasiones intentemos acceder al contorno de los planos de color mediante herramientas de selección que enfaticen este aspecto geométrico, como en el ejemplo de la derecha que hemos extraído de la portada *Más fuerte que el amor*. La ventaja adicional de esta herramienta es que no hace necesario regularizar o suavizar el contorno después de obtenerlo, porque el resultado de la operación es geométricamente coherente.

Selección mediante Lazo.
Por su parte, si un elemento con formas sencillas contiene información en su interior que dificulta su selección mediante otros procedimientos, como en el ejemplo de la derecha extraído de *La casa misteriosa*, podemos recurrir a las variantes que ofrece la herramienta *Lazo (*el normal, el poligonal o el magnético) con el objetivo de dibujar el límite exterior.
En este ejemplo hemos recurrido al lazo magnético para rodear con facilidad la silueta de la casa. Como esta herramienta se vale del contraste entre píxeles adyacentes, normalmente recurriremos al procedimiento expuesto a continuación para obtener la forma definitiva del plano de color.

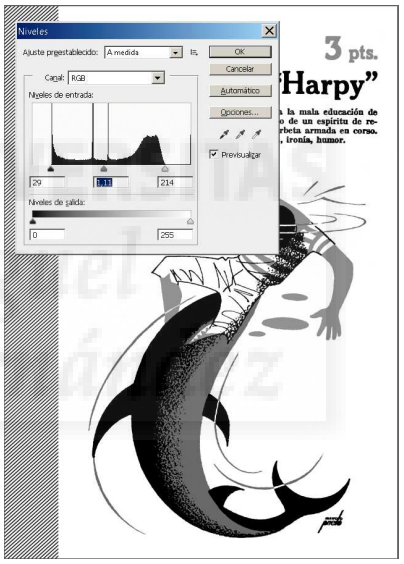


Modificación de la selección mediante Máscara de capa.
Con independencia del procedimiento utilizado para realizar la selección, si la convertimos en *Máscara de capa* el programa nos permite pintar con color blanco sobre la propia máscara para incluir los elementos que queramos introducir en la selección.
En el ejemplo de la derecha, una vez realizada la selección con el *lazo* y convertida la selección en máscara, utilizamos el pincel para recuperar la zona del hombre y del reloj, que deben permanecer con el blanco del papel. En la imagen vemos la capa definitiva.

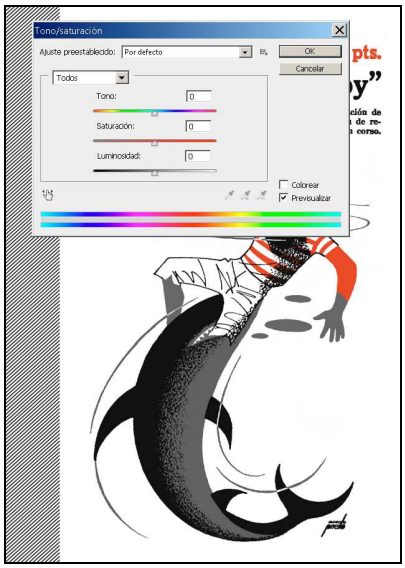
F.- Introducción del color progresiva mediante Luminosidad, Tono y Saturación

El hecho de que los programas de edición de imagen permitan alterar los tres parámetros que definen un color en el medio digital –esto es, el tono, la saturación y la luminosidad- de manera independiente nos permite ajustar los valores cromáticos de las portadas de manera secuencial y progresiva.
La ventaja de este procedimiento es que, al aislar cada parámetro podemos analizar con mayor objetividad la composición original. En el ejemplo de la derecha, extraído de la portada *A bordo de la "Harpy"* es difícil determinar qué color entre el rojo o el verde es más luminoso, para lo cual este procedimiento se revela como especialmente útil.

Una vez seleccionados los planos de color y separados en sus capas correspondientes, podemos acudir al comando *Desaturar* para obtener exclusivamente la información de luminosidad de cada plano en concreto. La información de tono y saturación original se pierde mediante este comando.
Esto nos permite comparar el contraste lumínico entre los distintos planos sin que el tono o la saturación se interpongan en nuestra percepción de la luminosidad.
Hay varias opciones para modificar la luminosidad en *Adobe Photoshop*. En el ejemplo de la derecha hemos acudido al ajuste de Niveles de la imagen para ajustar el contraste global.



A continuación modificamos independientemente los valores de luminosidad de los planos rojo y verde, de manera que el cuerpo de la figura sea ligeramente más luminoso que en el caso del tiburón.
Seguidamente añadimos el valor de tono mediante un *Pincel* en modo *Color*. Este modo nos permite añadir sólo la información de tono y saturación sobre un plano que ya contiene información de luminosidad, como en la derecha el color rojo de la figura.
Por último podemos modificar el valor de saturación de de cada uno de los planos de manera independiente mediante el ajuste *Tono/Saturación*.

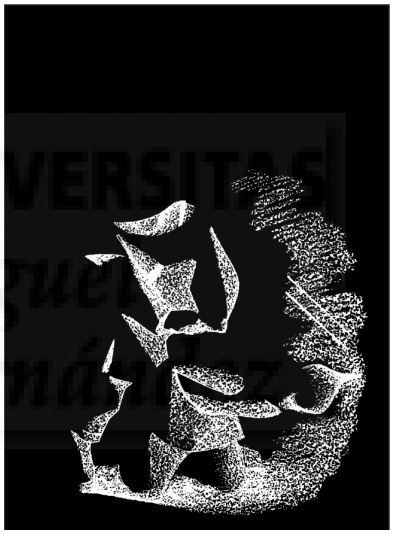


G.- Restitución de trama mediante máscara de capa

En algunas portadas es particularmente difícil restituir sus tramas acudiendo exclusivamente al procedimiento general que hemos descrito en el apartado 4.3.3.2.

En el ejemplo de la derecha, la portada *El dragón rojo*, las texturas del fondo y de las figuras se confunden tanto con las irregularidades y manchas del papel como con la impresión de los colores rojo y amarillo, lo que dificulta su restitución con cualquier procedimiento basado en las herramientas *Pincel* o *Lápiz*.

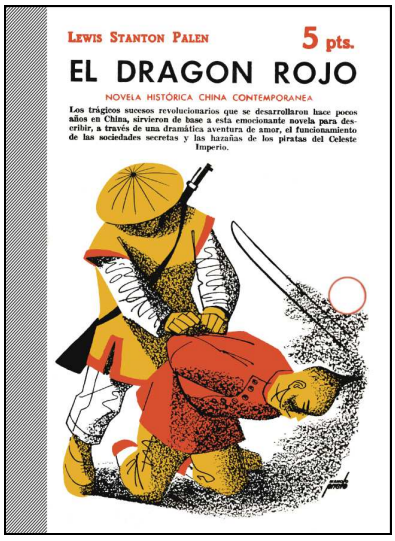
En casos como el que nos ocupa podemos realizar una selección por *Gama de colores y* convertir la selección en *máscara de capa*, eliminando mediante pincel los elementos de la imagen de color negro que no constituyen trama y que presumiblemente se han incorporado a la selección (como el rifle, por ejemplo).



La máscara de capa funciona como una reserva: lo que se encuentra en negro es inmune a nuestras intervenciones, mientras que lo que se encuentra en blanco permite ser afectado por nuestras herramientas.

Otra particularidad de las máscaras de capa es que pueden a su vez ser modificadas mediante el resto de funciones del programa, como las máscaras de enfoque o las herramientas normales. En este caso, hemos subexpuesto y sobreexpuesto algunas zonas hasta obtener un resultado similar al de la técnica tradicional: lápiz conté sobre papel de alto gramaje.

Por último, en una nueva capa en la que hemos incorporado la máscara, podemos utilizar una herramienta *Lápiz* con el valor de negro que hayamos determinado para esta portada para dibujar sobre las zonas en las que debe aparecer este recurso gráfico.



Como la máscara de capa sólo permite al lápiz “funcionar” en las zonas no reservadas, el resultado final es prácticamente idéntico al tradicional, pues la máscara funciona de manera análoga a la textura y gramaje del papel.

H.- Comandos Reemplazar color e Igualar color

En un proyecto de edición crítica como las portadas de *Novelas y Cuentos*, en el que el procedimiento de impresión original implica utilizar un número reducido de colores, podemos aprovechar la capacidad del medio digital para computar de manera matemática los parámetros que definen el color.

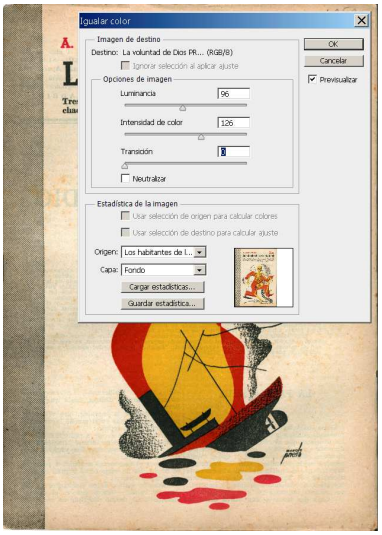
De entre todos los colores que aparecen en la portada, los más coherentes entre sí en la mayoría de las portadas del periodo que estamos editando son el color rojo y el color ocre. Es decir, son los colores que menos variaciones presentan entre distintas portadas en momentos distintos.

Esto nos ha permitido la utilización de los comandos *Reemplazar color* e *Igualar color*.

El primero de ellos nos permite seleccionar un color de la imagen que estemos editando, por ejemplo el rojo que se refleja en el agua en la portada *La voluntad de Dios*, y sustituirlo por el tono exacto de rojo del incendio, ya que esta portada presenta desigualdades en el registro de este color.

Adicionalmente nos permite modificar su tono, saturación y luminosidad como en el ajuste del mismo nombre, para acabar de afinar los valores cromáticos de cada plano.

Este ajuste también se puede realizar utilizando el color de otras portadas, de manera que los colores resultantes resulten idénticos.



Por su parte, *Igualar color* obtiene una lectura global de la información cromática de una portada, o de una selección, que utiliza como referente para igualar los valores de la imagen que se encuentre activa en ese momento.

En el ejemplo, la información cromática de *Los habitantes de la casa deshabitada* se utiliza como referente para aplicar sus valores cromáticos sobre la portada activa, *La voluntad de Dios*. Esto nos ha permitido en algunas ocasiones igualar el *facsímil corregido* de portadas originales que se encuentran en estados similares de conservación.

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

4.4.- Conclusiones procedimentales de la edición crítica de las portadas.

Después de llevar a cabo la edición crítica de las cincuenta portadas de *Novelas y Cuentos* diseñadas por Manolo Prieto, estamos en disposición de exponer las principales conclusiones procedimentales que se pueden extraer de este proyecto de edición crítica, antes de describir en un apartado propio las conclusiones finales a las que ha dado lugar esta tesis doctoral.

La conclusión procedimental más importante la constituye el establecimiento de la *tipología de errores* y la puesta en práctica de los *procedimientos generales* descritos en los apartados 4.3.1.1 y 4.3.3.2 de esta cuarta parte, a los que podemos recurrir en cualquier proyecto futuro de edición crítica centrado en documentos originales que compartan la misma tipología que este proyecto, es decir, imágenes maculares poli-cromas impresas en soporte papel.

En aquellos proyectos en los que se realice la mezcla física de los colores mediante la impresión de planchas independientes, como en el caso de las portadas de *Novelas y cuentos* realizadas mediante la técnica del huecograbado, contamos con el establecimiento de protocolos precisos de actuación para corregir los defectos más comunes que hemos localizado: los desplazamientos, solapamientos, invasiones de tinta, salpicaduras, etc. Todos ellos son extrapolables a otras técnicas de estampación de naturaleza similar, como la litografía o la serigrafía.

También hemos advertido los errores de digitalización más comunes que afectan al registro del color –los errores de cuantificación de píxeles adyacentes en planos cuyo color original es homogéneo, las predominancias resultantes de la iluminación del escáner, etc.- y hemos descrito cómo corregirlos mediante la selección de una muestra de color representativa de esa tinta en concreto y su restablecimiento mediante el *software* de edición de imagen.

En relación a originales que contengan tramas monocromáticas y homogéneas, como las de las portadas de *Novelas y cuentos*, hemos establecido un protocolo de selección, limpieza de trama y recomposición de la gradualidad de su intensidad que también hemos descrito en esta cuarta parte.

Sin embargo, a pesar de nuestra voluntad en este proyecto de establecer con el máximo rigor y objetividad un protocolo cerrado de procedimientos con los que editar el conjunto de las portadas –insistimos, a los que hemos llamado *procedimientos generales*- la complejidad de algunas dificultades puntuales nos ha obligado a buscar

soluciones particulares a aquellos problemas imprevistos en el protocolo general. Estas soluciones se pueden dividir entre las de carácter crítico y las de carácter técnico, y vamos a exponerlas brevemente a continuación.

Las decisiones de carácter crítico son aquéllas que debe adoptar el editor cuando su experiencia en el proyecto y su conocimiento de la obra del autor contradice lo que aisladamente podría ser catalogado como uno de los errores tipificados al inicio de la edición crítica. Es decir, cuando un elemento que por sí mismo podría definirse como un error de los descritos en el apartado 4.3.1.1 parece derivarse de una decisión de tipo artístico, en este caso, de Manolo Prieto. Este tipo de decisiones, por su excepcionalidad se han señalado y descrito en el apartado de los *procedimientos específicos*, y como normalmente la decisión del editor no puede justificarse de manera completamente objetiva, ya que en muchos casos responden a hipótesis basadas en su conocimiento del proyecto, deben comunicarse al lector/espectador de la edición en el formato definitivo en el que se publiquen.

Por su parte, las decisiones de carácter técnico tienen que ver con dificultades en la restitución digital de determinados elementos gráficos de la imagen mediante los procedimientos previstos al dar inicio la edición crítica. Si la reconstrucción de un elemento de la imagen mediante el procedimiento general no ha sido lo suficientemente satisfactoria, o si hemos podido determinar un procedimiento complementario que obtuviera mejores resultados u optimizara el tiempo de trabajo, hemos optado en muchas ocasiones por utilizar *procedimientos alternativos*, que a su vez se han recogido en un apartado con este nombre, en el epígrafe 4.3.3.5.

Ambos hechos nos permiten afirmar que, con independencia de los protocolos diseñados para corregir la tipología de errores comunes que se han detectado en un proyecto en su primera fase, tanto la propia definición de lo que debe considerarse un error como el procedimiento digital para su corrección óptima deben mantenerse en cuestionamiento constantemente durante la resolución del proyecto entero.

Es por esto por lo que hemos llegado a la conclusión de que, a pesar de que cada proyecto de edición crítica de los que ha llevado a cabo el grupo de investigación *Elástica Variable* –tal y como hemos reseñado en la tercera parte de esta tesis doctoral- nos ha permitido ampliar el conjunto de metodologías y herramientas digitales con las que cuenta esta disciplina, el editor crítico y la propia disciplina deben mantenerse constantemente actualizados tanto en sus procedimientos digitales como en su conoci-

miento de y en la manera óptima de presentar a sus usuarios potenciales las decisiones adoptadas las técnicas artísticas que se basen en hipótesis.

Los procedimientos alternativos, además de llamar la atención sobre la necesidad de actualizar constantemente nuestros conocimientos de las metodologías digitales, nos han permitido aproximarnos a la reconstrucción del procedimiento original de las portadas, en un primer momento, y, finalmente, nos han llevado a ensayar procedimientos que se basan específicamente en las características digitales apuntadas en la segunda parte de esta tesis doctoral, como la *asincronía* o la *reversibilidad* que permite la edición digital de imagen.

Esto nos ha permitido desarrollar la conclusión final en relación a cómo puede la edición crítica constituirse como referente en la reproducción y producción digital de imágenes artísticas, lo que expondremos en el apartado de Conclusiones de esta tesis doctoral. Sin embargo, hemos considerado oportuno exponer aquí en estas conclusiones procedimentales el proceso que desde los protocolos diseñados para corregir errores concretos, los procedimientos generales, nos ha permitido realizar este recorrido por las diferentes maneras de aproximarnos a las herramientas digitales.

Los procedimientos generales están diseñados para resolver una dificultad específica: un solapamiento, una salpicadura, una transparencia, etc. Estos procedimientos se basan, de manera general, en la intervención de una herramienta digital que funciona de manera *metafórica* como su contrapartida analógica: el pincel, el lápiz, etc. esta condición de metáfora se ha descrito en la segunda parte de esta tesis doctoral, y se deriva de la inmaterialidad del soporte digital que hace necesario emular la apariencia de las técnicas tradicionales.

Cuando un procedimiento, o la combinación de varios procedimientos, ha sido insuficiente para resolver los problemas localizados en una imagen, hemos optado en ocasiones por intentar reproducir el procedimiento de impresión original en su conjunto, es decir, separar cada plano de color en una capa independiente, reconstruirla, y posteriormente volverlas a situar en su previsible posición correcta.

De esta manera los primeros procedimientos alternativos que empleamos no solamente recurrían a las *herramientas* digitales de manera similar a como utilizaríamos las correspondientes herramientas analógicas, sino que también nos han permitido emular los *procedimientos* originales, en este caso, insistimos, la técnica de impresión mediante huecograbado.

El desarrollo de este proyecto de edición crítica nos ha permitido progresivamente separarnos de esta manera de entender la edición digital de imagen como emulación de las técnicas tradicionales, para poco a poco poner en evidencia las características propias del medio digital.

Si en un primer momento, diseñábamos nuestras herramientas con el objetivo de simular el comportamiento de una herramienta tradicional, como por ejemplo, un tipo de pincel concreto con el que establecer los contornos y rellenar los planos de color, o un borrador de perfil duro con el que eliminar las manchas de humedad, posteriormente hemos ido aprovechando la capacidad de la tecnología digital para disociar los distintos parámetros que componen la imagen. A continuación vamos a exponer cómo hemos llevado a cabo esta disociación, en primer lugar en relación al registro del color, y más adelante en relación al registro de las tramas.

El proceso de disociación del color fue el siguiente: en lugar de diseñar de manera conjunta una herramienta para utilizar con determinado color mediante un único gesto de la pluma sobre la tableta digitalizadora, fuimos aumentando la separación de los parámetros de manera progresiva, en varias fases.

En la primera fase nos limitamos a seleccionar el límite del plano de color sobre el que actuar mediante las herramientas de selección. La capacidad de la tecnología digital para discernir entre píxeles con valores determinados por un umbral introducido por el usuario nos facilitaba la tarea de seleccionar los planos del mismo color. A continuación rellenábamos de color el plano seleccionado, de manera que la determinación del contorno definitivo y el coloreado en sí se hacían de manera aislada, en dos procesos consecutivos.

La siguiente fase en el proceso de disociación de parámetros consistió en seleccionar el plano como acabamos de indicar, rellenarlo de color, invertir la selección y rellenar o pintar el fondo. En el caso de que se pusiera de manifiesto que el límite de la selección no era regular y homogéneo, como presumiblemente serían las hipotéticas imágenes originales, se recurría al comando *Perfeccionar borde* de *Adobe Photoshop* para regularizar el contorno de la selección, para a continuación repetir el proceso de rellenar tanto el plano de color como el fondo.

De esta manera, además de disociar los parámetros de contorno, color y forma, decidimos alterar si era necesario el orden tradicional de establecer un plano de color, pues cada parámetro –color, forma, contorno- podía ser editado en exclusiva en cualquier momento de la edición. Es decir, además de *disociar* el proceso original,

modificábamos el carácter *lineal* en el tiempo de los procedimientos tradicionales, al alterar a conveniencia el orden de edición de cada uno de estos parámetros.

La siguiente y última fase en la restitución digital de los planos de color, en la que se aíslan definitivamente todos los parámetros de la imagen, se basaba en considerar todos los elementos de un mismo color de la portada como una unidad, de manera que una vez realizada la selección mediante *Gama de colores* y guardada la selección como *máscara de capa* se modificaba el borde mediante la opción *Perfeccionar borde*, hasta conseguir un perfil regular en toda la superficie. Hasta este momento, el procedimiento es similar al de la disociación entre varias planchas que lleva a cabo la estampación de las portadas con la técnica del huecograbado. La diferencia se establece en cómo obtenemos de manera independiente y por contraste, los valores de cada plano de color en concreto.

Una vez realizado este proceso, rellenábamos el plano de color y lo convertíamos en un tono de gris temporalmente, mediante el comando *Desaturar*. Actuábamos de igual forma con cada uno de los tres planos de color que componen una portada de *Novelas y Cuentos,* de manera que pudiéramos ajustar el contraste de cada plano, por ejemplo con el ajuste de *Niveles* respecto a los demás empezando exclusivamente por su valor de luminosidad.

Una vez establecida la luminosidad relativa de cada plano de color, lo que resultaba más sencillo gracias a utilizar exclusivamente la escala de grises, nos dispusimos a introducir los parámetros de tono y saturación del plano de manera progresiva, lo que hace más sencillo modificar cada uno de ellos hasta alcanzar el color propuesto para el plano definitivo. Para ello podemos utilizar el pincel en modo *Color*, tal y como hemos descrito en el apartado en el que se describen los procedimientos alternativos.

A continuación podemos ajustar por contraste el tono y saturación de cada plano de color, teniendo la referencia de los otros dos, y aprovechando la reversibilidad de cada una de nuestras intervenciones. Una vez obtenido un plano de color mediante este procedimiento se procedía al siguiente, con lo que nos ha resultado más sencillo establecer el contraste entre los distintos colores de una portada mediante la comparación de sus valores de luminosidad –en blanco y negro- para posteriormente añadir sus valores cromáticos de manera progresiva, que introducir directamente el color con todos sus parámetros de manera simultánea como se haría en las técnicas tradicionales.

De esta manera la forma y tamaño del plano de color, la regularidad de su contorno, su valor de luminosidad, y finalmente su tono y saturación se han establecido de manera independiente para cada uno de los planos de color, con lo que hemos podido ser más precisos analizando cada parámetro por separado.

Por su parte, el procedimiento de disociación del tratamiento de las tramas, del que se deriva el registro de la textura siguió la siguiente evolución.

En un primer momento diseñamos una herramienta con una textura similar al lápiz Conté con el que Prieto realizó la trama sobre un papel de alto gramaje. Para ello debemos crear una muestra personalizada con una textura similar a la de este material, y crear herramientas concretas que reproduzcan esta textura, para evitar que se muestren de manera demasiado homogénea. Este procedimiento sería el equivalente digital a la utilización de los lápices sobre un papel de alto gramaje, ya que, sin el recurso a procedimientos más complejos que los que estamos exponiendo, el programa no nos permite emular la textura del soporte sobre el que se dibuja.

La siguiente fase consistió en aislar todos los parámetros del procedimiento original en varios procedimientos complementarios, ya que como acabamos de exponer, *Photoshop* asocia el valor de textura a la herramienta –el pincel- y no al soporte –el lienzo digital-.

Como explicamos con más detalle en el apartado de procedimientos alternativos, en primer lugar establecimos la forma y tamaño de la *textura* que representaba la graduación entre la zona de máxima presión de tinta y la menor, imitando la resistencia proporcionada por el papel. Para ello recurrimos a las herramientas de selección por *Gama de colores* y convertimos la selección resultante en una *máscara de capa* elemento, que si bien pretende reproducir la utilización de reservas en el medio tradicional, constituye un gran ejemplo de las ventajas que introduce la edición digital de imagen, como expondremos a continuación.

La máscara de capa contenía también algunos detalles del mismo color que la trama que debíamos eliminar. Una de las ventajas de las máscaras de capa es precisamente que nos permite modificar la zona seleccionada mediante los pinceles y borradores, por lo que eliminar las zonas que no constituían información sobre la trama no ha revestido de demasiada dificultad.

Una vez resuelto este punto, establecimos el valor de luminosidad de cada zona de la trama, ya que el *software* nos permite modificarlo sin alterar el resto de valores

que determinan el tono o la saturación de color. Además, las máscaras de capa nos permiten utilizar el resto de herramientas del programa para modificar los valores de luminosidad que la componen. En nuestro caso, recurrimos a las herramientas de subexposición y sobreexposición para oscurecer o aclarar la trama en donde correspondiera. Así hemos obtenido los distintos grados de presión y la expansión de la tinta en proceso original.

A continuación modificamos el contraste en función del color que presentara la trama, mayor si era una trama negra y menor en función de la luminosidad del color tramado. Por último rellenábamos la textura con un pincel en modo *Color*, es decir, sin modificar sus valores de luminosidad o textura, por lo que no se alteraban los parámetros establecidos previamente. En esta última parte del proceso, hemos obrado de manera similar a lo comentado a propósito del tratamiento *disociativo* del color, lo que por una parte resulta más sencillo y por otra permite objetivar al máximo la toma de decisiones.

El desarrollo que acabamos de describir nos han permitido, a partir de unos procedimientos generales relativamente sencillos, diseñar procedimientos alternativos más complejos y que, de manera adicional, ejemplifiquen las características de la edición digital de imagen. Si una vez aprovechada la capacidad de la tecnología digital para aislar cada uno de los parámetros que componen una imagen con el objetivo de restituir las portadas de *Novelas y Cuentos*, intentamos extrapolar estos recursos a la producción de imágenes artísticas, podremos poner de manifiesto los recursos propios de la imagen digital a este propósito.

La principal característica del medio digital que hemos concluido es que mientras la producción de una imagen tradicional implica un proceso lineal y progresivo determinado o bien por su proceso de secado, en el caso de las técnicas húmedas, o bien por el hecho material de que cada capa cubre, al menos parcialmente, la capa anterior –lo que imposibilita alterar la primera posteriormente- en el medio digital podemos garantizar el acceso a cada uno de los parámetros de manera aislada, y en cualquier momento de la edición.

Vamos a ilustrar esto mediante un ejemplo: en una veladura pictórica tradicional se genera en un primer momento el claroscuro de la imagen y luego se introduce el color mediante una capa transparente. Esta segunda capa altera, además del color, la luminosidad y saturación de la primera –reduce la luminosidad del claroscuro y aumenta

su saturación- y modifica el aspecto superficial de la primera capa de pintura, pues la veladura en sí misma es opaca en un porcentaje determinado, por lo que modifica la textura de la capa sobre la que se sitúa. Una vez depositada la veladura, ésta impide el acceso a la luminosidad de la primera capa, por lo que ésta ya no puede ser corregida.

Por el contrario este mismo procedimiento se puede introducir en el medio digital sin que ninguno de los parámetros básicos –tono, saturación, luminosidad, opacidad y textura- modifique el resto de ellos, y con la ventaja de que puedan modificarse aisladamente en el futuro gracias a la condición de *reversibilidad* que hemos descrito en la segunda parte de esta tesis doctoral.

Al comprobar que la linealidad propia de los procedimientos tradicionales no es una condición restrictiva del medio digital en la edición crítica, podemos concluir que se puede extrapolar las posibilidades abiertas por este hecho a la producción digital de imágenes artísticas. Por finalizar el ejemplo de la técnica tradicional de la veladura, en la producción de imágenes artísticas digitales podemos ensayar un procedimiento que consista en situar en una capa el color, realizar una aproximación a la textura que queremos introducir *sobre* la capa de color, para finalmente situarnos por debajo de ambas capas e introducir los valores de claroscuro hasta encontrar un resultado satisfactorio.

Por lo tanto, la última conclusión procedimental a la que hemos llegado después de este proyecto es que nada impide adoptar todos estos procedimientos desarrollados en la edición crítica en la producción digital de imágenes. Si estas imágenes pueden o no introducirse en el contexto artístico lo expondremos en el apartado final de conclusiones.

CONCLUSIONES

UNIVERSITAS
Miguel
Hernández

CONCLUSIONES

Antes de exponer en qué medida se han cumplido los objetivos propuestos al iniciar esta tesis doctoral, hemos considerado conveniente resumir las principales conclusiones parciales que hemos extraído de nuestro análisis, para poder contextualizar así nuestras conclusiones finales.

La primera parte de esta tesis doctoral la hemos dedicado a analizar los puntos de contacto y de divergencia entre el diseño gráfico y la pintura, sus herramientas y funciones históricas en oposición a sus definiciones y prácticas contemporáneas. Hemos comprobado que la pintura y lo que hoy conocemos como «diseño gráfico» han compartido las mismas funciones en gran parte de su desarrollo histórico, y que la pintura ha sido una más de las distintas técnicas que se han utilizado con el objetivo de emitir mensajes visuales a partir de encargos externos al pintor. También hemos descrito cómo cada técnica gráfica se destinaba a un ámbito concreto de actuación, independientemente de su carácter reproducible, y que si la demanda de un tipo de imagen lo justificaba, en ocasiones se producía más de un cuadro a partir de la misma composición original.

A partir del siglo XV se localizan los primeros intentos de los artistas/artesanos de promocionar profesionalmente para distinguir su actividad del resto de disciplinas artesanales, llegando a su punto álgido en el momento en el que también se sientan las bases del diseño gráfico contemporáneo: el siglo XIX. En ese momento se consolidan las nociones de «arte» y de «diseño gráfico» prácticamente tal y como las conocemos hoy en día, y es en este momento cuando, de manera significativa para nuestro análisis, se utiliza la pintura simultánea e indistintamente tanto con funciones asimilables a las del diseño gráfico –tal y como había sucedido hasta entonces- como con las funciones expresivas/especulativas propias de la recién creada noción de «arte», las que enfatizan su condición de objeto de contemplación estética. Por lo tanto, en este periodo en concreto de la historia del Arte, el siglo XIX, una imagen pintada desempeñaba una función u otra según el ámbito en el que se inscribiera esa producción en particular.

Es entonces cuando se consolidan muchas de las convenciones, algunas de ellas institucionales, con las que se define la práctica artística en la actualidad, como la necesidad de intermediarios en la comercialización de las imágenes, sus lugares de exhibición, la crítica de arte, la concepción formalista y objetual de la obra pictórica,

derivada de su condición de imagen *única*, etc. cuyos orígenes hemos rastreado en esta primera parte.

Paralelamente hemos comprobado cómo es en este periodo, en el siglo XIX, en el que el diseño gráfico se sirve tanto de las herramientas tradicionales de la imagen –como la pintura- como de las de reciente creación –como la litografía o la serigrafía- para el desempeño tanto de sus funciones tradicionales como de las nuevas funciones derivadas de la Revolución Industrial. De esta manera se establece su especificidad profesional y sus nuevos ámbitos de actuación. La multiplicidad de soportes, contextos de uso y herramientas de las que se sirve el diseño gráfico nos ha permitido concluir que esta actividad se define, en líneas generales, no por sus herramientas sino por su función comunicativa y la subordinación de sus profesionales a la voluntad del cliente emisor del mensaje.

Con todo lo expuesto hemos podido llegar a la conclusión de que las técnicas y soportes no determinan las funciones que pueden desempeñar las imágenes, ni el hecho de que éstas tengan que adoptar la forma de un objeto único o manifestarse en un soporte múltiple, sólo establecen su ámbito de actuación y su posible impacto en el resto de la sociedad. Por lo tanto las funciones contemporáneas del arte, aquellas relacionadas con el ámbito estético, pueden desempeñarse en el entorno digital siempre y cuando no se tomen en consideración los parámetros establecidos por su definición *institucional*, y éstos sean cuestionados por los propios productores y consumidores de arte.

Por último, el hecho de que la función propia del diseño gráfico, esto es, la comunicación de un mensaje visual establecido por el comitente, se hubiera desempeñado mediante técnicas pictóricas tradicionales nos ha permitido localizar referentes en el diseño gráfico con los que analizar el paso de la imagen única al medio de reproducción. De esta manera, en las portadas de *Novelas y Cuentos* diseñadas por Manolo Prieto hemos encontrado un ejemplo con el que ilustrar la adaptación del medio pictórico en el que fueron concebidas al medio múltiple, con lo que mediante su digitalización hemos intentado encontrar analogías en la traducción del medio físico al medio digital.

La segunda parte de la tesis doctoral la hemos dedicado a contrastar las características de la tecnología digital en la reproducción y producción de imágenes con los anteriores métodos de reproducción de la imagen pictórica que, a su vez, se han

establecido como herramientas autónomas de producción de imágenes artísticas. De las conclusiones que hemos obtenido, queremos recordar las más relevantes.

En primer lugar, hemos llamado la atención sobre el hecho de que trasladar una imagen de un medio a otro implica llevar a cabo un proceso de traducción de los valores plásticos del original a los del medio reproductivo. Hemos comprobado los distintos criterios con los que se realizaba la traducción manual mediante la técnica del grabado, desde la transmisión exclusivamente del contenido iconográfico del original con independencia de sus valores plásticos, la ostentación del virtuosismo del taller reproductor –modificando en ocasiones incluso la información original- hasta la reproducción facsímil que pretende replicar los valores formales del referente. Con ello hemos puesto de relieve el contraste entre los distintos criterios que intervienen en la traducción manual del medio original al reproductivo, y los variados índices de fidelidad hacia el original que se derivan de éstos.

Cuando la reproducción de los valores plásticos se convirtió en el criterio principal con el que realizar las traducciones al medio múltiple, se inició la búsqueda de procedimientos y técnicas específicas de grabado que permitieran reproducir con mayor fidelidad el aspecto formal de la obra pictórica original. El «barniz blando», el «aguatinta», la «manera negra», entre otras técnicas, surgieron como métodos con los que obtener efectos análogos a los provenientes de la pintura al óleo y otras técnicas pictóricas tradicionales. Las técnicas que inicialmente se desarrollaron para imitar los recursos pictóricos se convirtieron en el lenguaje propio del grabado una vez la fotografía y la nueva noción de arte hicieron innecesarias las funciones de reproducción manual propias de estos procedimientos. De este hecho podemos concluir que el conocimiento e imitación de los recursos pictóricos propició el análisis de las posibilidades propias del medio reproductivo, y que estas técnicas se convirtieron en buena parte de la sintaxis específica de la imagen calcográfica cuando ésta se estableció como una herramienta de producción artística con unos valores formales propios.

La fotografía, por su parte, constituye un medio de reproducción de imágenes con proceso de traducción mecánico: en el proceso en sí no interviene un individuo que distinga entre el contenido iconográfico y el formal, o privilegie un tipo de información u otro, a pesar de que el operario determine los parámetros con los que realizar una correcta exposición. La supuesta objetividad y neutralidad del medio fotográfico, derivada de su relativo alto grado de automatismo en relación a las técnicas anteriores,

parece colaborar en la consideración general de que la reproducción fotográfica no puede ser optimizada o corregida.

Durante las primeras décadas de la fotografía, un porcentaje de fotógrafos, en un esfuerzo por asimilar su actividad a las reconocidas como artísticas, recurrieron a la imitación de los encuadres, iluminaciones, recursos y motivos característicos de la pintura, siendo el movimiento *pictorialista* de finales del siglo XIX y principios del XX la máxima expresión de esta tendencia, en la que se llegó a intervenir con procedimientos similares a los pictóricos sobre la fotografía una vez positivada. De manera similar a la situación descrita en relación a las técnicas del grabado, la fotografía, inició su proceso de autonomía como herramienta artística mediante, en cierta medida, la imitación de los recursos pictóricos para después, por contraste, explorar sus recursos específicos: aquellos que constituyen el lenguaje particular del medio fotográfico.

El siguiente apartado de esta segunda parte lo hemos dedicado a la descripción de las particularidades técnicas del medio digital, enunciando sus limitaciones en el registro y almacenamiento de datos y la necesidad de seleccionar qué información de la digitalizada es significativa y cuál forma parte de los defectos producidos por el proceso de digitalización. Aquí hemos distinguido un periodo previo y otro posterior al momento que esta tecnología pudo realizar reproducciones de imágenes con calidad fotográfica. La iconografía propia de la imagen digital en sus orígenes, derivada de su baja resolución de píxel y profundidad de bit, se sustituye progresivamente por imágenes creadas mediante la imitación de los recursos fotográficos y pictóricos tradicionales, haciendo más accesibles al público general las imágenes producidas digitalmente.

Para ello la tecnología digital se ha valido de herramientas y procedimientos propios que emulan los resultados de las técnicas gráficas anteriores, en una nueva analogía sobre la emulación de los recursos gráficos que lleva a cabo cada nueva tecnología. Esto nos ha conducido a pensar que, si se analizan las particularidades de este proceso de imitación, se podrán evaluar por contraste las aportaciones propias que el medio digital puede introducir en la producción de imágenes artísticas digitales.

Pensamos por ello que la imagen digital, de la misma manera que las técnicas reproductivas anteriores, se beneficiaría del análisis y la comparación crítica de sus posibilidades en relación a las técnicas tradicionales para poder, por contraste, encontrar sus aportaciones específicas más allá de las derivadas de la imitación.

Hemos dedicado la tercera parte de esta tesis doctoral a describir en qué consiste la edición crítica de imágenes, cuáles son sus objetivos y los distintos grados de intervención que realiza sobre los originales digitalizados. Adicionalmente hemos expuesto qué conclusiones hemos obtenido en proyectos anteriores, de manera que podamos contextualizar las conclusiones específicas de este trabajo en su desarrollo global, y por lo tanto, delimitar las aportaciones de esta tesis doctoral a la constitución y fundamentación de la disciplina de la edición crítica de imágenes.

En esta tercera parte hemos distinguido entre los modelos de intervención a los que hemos llamado «facsímil corregido», «facsímil editado» y «edición crítica» propiamente dicha. El primero ellos implica que la reproducción digital de una imagen introduce errores o alteraciones de traducción entre el original y la imagen resultante, por lo que las intervenciones del editor digital irán encaminadas a eliminar o minimizar estos errores. De esta forma se consigue mejorar la apariencia de la reproducción y hacerla más similar al original.

Por su parte, el facsímil corregido constituye un grado mayor de intervención sobre el material digitalizado, pues además de restituir los posibles errores introducidos por el proceso de digitalización, el editor debe conocer y reconstruir la información registrada en el original, de manera que pueda mejorar su reproducción. Para esto debe privilegiar la información fijada por el autor sobre el resto de información menos significativa que capture la digitalización, como el estado de conservación del soporte original, las intervenciones posteriores realizadas sobre él, etc. Por lo tanto, este modelo no se centra en la reproducción de la apariencia física del soporte sino que pretende reconstruir la información original que éste contenía para registrarla en su nuevo soporte digital.

Por último, el mayor grado de intervención sobre las digitalizaciones estaría representado por la edición crítica, que aúna los criterios de corrección y optimización de los dos modelos anteriores con un objetivo más complejo: intentar ofrecer al usuario la versión más parecida y comprensible posible a la hipotética obra original. Es decir, que con independencia del estado de conservación de la obra primigenia, de la información que se conserve registrada en ella, y de su apariencia física, el editor crítico debe aplicar sus conocimientos sobre el objeto de estudio con el fin de proponer una hipótesis argumentada de cómo es o pudo ser la obra original. Además de este objetivo, la edición crítica debe hacer más comprensible la obra al lector/espectador

contemporáneo, con las anotaciones y contextualizaciones oportunas, utilizando las herramientas digitales para materializar visualmente su propuesta.

Esta tercera parte concluye con una descripción de la metodología de esta disciplina, con el objetivo de evitar redundancias innecesarias en el desarrollo del proyecto desarrollado en la cuarta parte de esta tesis doctoral.

Con todo lo expuesto, hemos reunido información suficiente para iniciar la edición crítica de una selección de cincuenta portadas de Manolo Prieto para la revista literaria *Novelas y Cuentos*. Estas portadas representan, desde el enfoque de nuestro análisis, unas imágenes concebidas de manera pictórica, traducidas al medio múltiple atendiendo a las limitaciones del método reproductivo, y cuya función original –son ilustraciones relacionadas con el argumento de las novelas- se encuentra a medio camino entre la función estrictamente comunicativa del diseño gráfico y la función expresiva/estética propia de la noción actual de «arte» que se deriva de la interpretación personal del autor.

Las limitaciones técnicas del medio reproductivo y las restricciones económicas del proyecto editorial imponen a Manolo Prieto la utilización exclusivamente de dos tintas más el color negro. Cada uno de estos colores se imprime por separado, por lo que éste tuvo que tener presente la interacción entre las tres tintas y sus posibles super-posiciones a la hora de componer la imagen definitiva. Las limitaciones técnicas y los problemas de impresión de la técnica del *huecograbado* nos han permitido ejemplificar algunas de las cuestiones relacionadas con la fidelidad en la traducción introducidas en la segunda parte de esta tesis doctoral.

De los bocetos originales que tuvimos la oportunidad de analizar en el estudio de Manolo Prieto en Madrid, hemos podido extraer la conclusión de que este autor concebía el diseño de las portadas de la misma manera que disponía los carteles publicitarios: realizando los bocetos en un tamaño muy reducido para comprobar si los rasgos esenciales de la composición eran legibles en ese tamaño, una práctica común en el diseño gráfico.

Hemos comprobado también cómo constituía el original de reproducción, a partir de las imágenes creadas con tinta y la posterior sustitución por los esquemas gráficos que enviaba a imprenta.

El cotejo entre las distintas portadas conservadas del mismo ejemplar, y de éstas con las pruebas de impresión que examinamos en el estudio de Prieto nos ha permitido

deducir los errores distintivos entre portadas, y por lo tanto, no previstos en el diseño original. Una recopilación de estas divergencias entre ejemplares impresos distintos de las mismas portadas, y la repetición de un determinado tipo de imprecisiones en el conjunto de las mismas nos ha permitido establecer una tipología de errores generales a resolver mediante nuestras intervenciones, que se vienen a sumar a las evidentes muestras de deterioro físico provocado por el paso del tiempo y por la fragilidad del soporte en el que se estamparon las portadas.

De esta tipología de errores se ha derivado la propuesta de restitución de los mismos y los procedimientos generales de trabajo, en los que hemos tenido oportunidad de comprobar con qué herramientas y mediante qué metodologías digitales podemos resolver los principales problemas de este proyecto de edición crítica.

Después de realizar los análisis preliminares hemos llevado a cabo la digitalización de las portadas impresas originales, lo que nos ha permitido exponer de qué manera debemos modificar la traducción digital de las portadas y cómo editar las imágenes resultantes para obtener la reproducción «facsímil corregido» de los ejemplares originales. Estos criterios pueden ser extrapolables a la reproducción de otras imágenes artísticas, por lo que con la descripción de estos procedimientos podemos satisfacer uno de los objetivos originales de la tesis doctoral: optimizar la reproducción digital de las imágenes artísticas mediante los criterios reproductivos de la edición crítica.

Una vez obtenidas las versiones digitales de los originales, hemos llevado a cabo la edición de cada una de las portadas, en primer lugar llevando a cabo los procedimientos generales, y a continuación recurriendo a los procedimientos específicos que cada una de las portadas demandara en función de sus características particulares. Estos procedimientos específicos están descritos junto a la reproducción a tamaño natural tanto del original digitalizado como de la imagen resultante de la edición, de manera que las decisiones críticas particulares que hemos adoptado en cada portada puedan comprobarse simultáneamente con la reproducción de un ejemplar impreso.

El último apartado en el que hemos descrito el proceso de edición crítica de las portadas lo hemos dedicado a exponer los procedimientos alternativos que hemos ido desarrollando al avanzar la edición de las portadas. Estos procedimientos contrastan con los procedimientos generales, ya que los procedimientos generales representan una emulación digital de la técnica de impresión original, es decir, consisten en la traducción de la metodología original en el medio digital. Esto nos ha permitido conocer

cómo reproducir digitalmente un procedimiento tradicional como la impresión en huecograbado, y por lo tanto cómo producir imágenes mediante un proceso similar en el medio digital.

Los procedimientos alternativos, en cambio, se basan específicamente en metodologías exclusivas del medio digital para solventar las dificultades de la edición crítica, que se han ido introduciendo para resolver cuestiones particulares de una novela específica, en un principio, pero que se han constatado como de interés general para el resto de las *Novelas*. Esto nos ha permitido valorar las características propias del medio digital en la restitución de las portadas, y por contraste con los procedimientos generales, comprender las posibilidades del medio digital en la producción de imágenes artísticas, como expondremos más adelante en las conclusiones finales.

Una vez realizada esta recapitulación y recogidas las principales conclusiones parciales, nos encontramos en condiciones de exponer las conclusiones finales a las que ha dado lugar esta tesis doctoral. Para ello, podemos dividir en tres ámbitos principales las aportaciones que se pueden extraer de este trabajo. Estos tres ámbitos son los siguientes: el ámbito de la Historia del Arte y del diseño gráfico, con nuestra aportación documental al conocimiento de una parte de la obra y metodología de Manolo Prieto; el ámbito de las Bellas Artes, en el que se incluiría la contribución de esta tesis a la edición crítica de imágenes como disciplina específica, con el desarrollo de sus protocolos y procedimientos de edición digital; y por último, el ámbito de las técnicas artísticas contemporáneas, con la reflexión teórica y práctica sobre cómo puede la edición crítica colaborar como referente en la *reproducción* digital de imágenes artísticas y en la *producción* de imágenes digitales creadas a partir de las posibilidades y recursos propios evidenciados en el proceso de edición crítica.

En el primer ámbito, el de la Historia del Arte y del Diseño Gráfico, nuestra aportación principal se centra en la documentación reproducida y analizada en esta tesis doctoral sobre las portadas de la revista literaria *Novelas y Cuentos* realizadas en el periodo reseñado (1950-1959). Nuestro análisis ha permitido, además, constatar la metodología de trabajo del autor en este proyecto específico y comprobar cómo realizaba la traducción del medio pictórico al medio reproducible. No tenemos constancia de ningún análisis anterior ni de ninguna selección de las portadas de *Novelas y Cuentos* impresas como el que presentamos nosotros en esta tesis doctoral, por lo que las

portadas reproducidas documentan la contribución de Manolo Prieto a la ilustración editorial de su momento y permiten no sólo apreciar la retórica propia de este autor, si no, además, ilustrar el modo de trabajo en relación a los procesos de impresión en un periodo concreto del diseño gráfico.

Podemos dividir el material analizado entre los ejemplares impresos de las *Novelas* que reunimos para su edición crítica, por una parte, y el material original y las pruebas de impresión que la familia de Prieto nos permitió analizar en su estudio en Madrid, por otra. Del material impreso que hemos reunido hemos podido extraer y señalar las características editoriales de las *Novelas y Cuentos*, que podemos exponer brevemente. En primer lugar hay que comentar que esta publicación está impresa en formato de medio folio y presentada plegada como cuarto de folio (22x16cm.) con orientación vertical. Su precio varía en función de la longitud del texto, que se encuentra impreso a doble columna, sin guarda inicial y con un interlineado muy reducido, sin sangrías ni puntos y aparte. Las portadas presentan siempre la misma disposición: el título centrado y justificado siempre en una caja de texto de la misma longitud. La elección de la tipografía del título varía sin que hayamos podido determinar si es por cuestiones técnicas (hacer coincidir las letras con la caja de texto, lo que parece más probable) o estéticas, ya que no encontramos relación entre imagen y tipografía ni entre portadas con tipografías similares. También hemos encontrado algunas tipografías actuales con las que reproducir las que presentan las portadas, y hemos localizado un mínimo de once fuentes tipográficas distintas. Finalmente, debajo del título se encuentra un resumen de la novela, para el que siempre se recurre a la misma tipografía, y a continuación, la portada de Manolo Prieto.

Hemos analizado los defectos derivados de la impresión original de las portadas, y debido a los distintos estados de conservación en el que se encuentran los ejemplares a los que hemos tenido acceso, hemos mostrado una buena representación de cómo éstas se han conservado después más de cincuenta años desde que fueron impresas.

Por su parte, el material conservado en el estudio de Prieto, del que hemos reproducido todos los documentos relacionados con nuestra edición crítica, nos permite confirmar y exponer la metodología de trabajo de este autor, que en líneas generales podemos resumir de la siguiente manera. En primer lugar, Manolo Prieto realizaba los bocetos mediante lápices de color a pequeña escala para garantizar la legibilidad de la imagen en sus elementos esenciales, aquellos que pueden apreciarse sin problema en una escala de reducidas dimensiones.

A continuación realizaba el traslado del dibujo al tamaño definitivo de la portada mediante lápiz sobre papel para a continuación añadir el tono mediante tinta a pincel. Las correcciones de luz las realizaba, según pudimos comprobar en los originales que se conservan en su estudio, mediante tinta blanca sobre la zona a corregir. Tanto el boceto a escala reducida como el procedimiento de coloreado de las portadas son análogos a los de la producción de carteles en este mismo periodo, que corresponde con la primera etapa de Manolo Prieto en la ilustración de las portadas.

En el estudio de Prieto tuvimos la ocasión de analizar tres originales de impresión realizados mediante tinta, y otros tres originales de impresión en el que éste había sustituido el dibujo a color por un esquema gráfico. En éstos, además del dibujo realizado en negro en el que se señalaban las líneas de contorno y se incorporaba la trama de la imagen, se delimitaba dónde debía situarse cada plano de color a la hora de ser estampado mediante la técnica del *huecograbado*. De este modo indicaba al impresor cómo situar las planchas, dónde se debía disponer la línea de contorno negro mediante el plano de este color y dónde el contorno se producía mediante el contraste entre dos planos de los otros dos colores.

Al localizar las portadas impresas a las que pertenecían estos tres originales de reproducción conservados, y comprobar que éstas presentaban diseños alternativos a las portadas que aparecieron en el mercado, hemos podido concluir que estos originales de reproducción se conservaron porque no llegaron a enviarse a imprenta. Los diseños definitivos de estas portadas, como el resto de originales de reproducción del resto de las mismas, no se han conservado. Por ello consideramos que los originales que reproducimos suponen una muestra inédita de los procesos de traducción de la imagen única –los dibujos a lápiz y a color- a imagen múltiple –las impresiones de las *Novelas*- y de cómo éstos se realizaban en un momento determinado de la historia de las artes gráficas, por lo que los consideramos como una parte relevante de nuestra aportación documental sobre la producción de Manolo Prieto en estos años.

Además, el hecho de que finalmente no existiera un original pictórico sino una *instrucción* para generar directamente el original múltiple –las portadas impresas- hace que tanto el objetivo de nuestra edición crítica como nuestra reflexión sobre la relación entre la edición crítica y la producción digital de imágenes encuentren en un proyecto de las características de las *Novelas* un referente especialmente ilustrativo. Esto se debe a que la edición crítica ha tenido como objetivo no restituir unos originales de impresión en concreto –los que se enviaron a imprenta- ya que éstos no contenían más que las

instrucciones sobre cómo debían imprimirse, sino mostrar la imagen de la manera más parecida posible a como la concibió Manolo Prieto en su dimensión más abstracta, y que sólo se materializó en su reproducción múltiple, en cada ejemplar impreso en el que la imagen se presentó finalmente junto a los accidentes materiales y errores derivados del proceso de impresión.

La segunda contribución de esta tesis doctoral, que constituye el objetivo original y principal de este trabajo, se centra en su aportación a la edición crítica de imágenes. Para poder delimitar la aportación específica de esta tesis doctoral hemos descrito en la tercera parte de esta tesis los objetivos y metodología de esta disciplina, además de reseñar la trayectoria anterior del grupo de investigación en este ámbito. El objetivo general ha consistido en desarrollar el protocolo específico para digitalizar imágenes maculares policromas impresas en soporte papel y establecer el principal repertorio de herramientas y procedimientos con los que editar críticamente esta tipología de imágenes, en particular imágenes impresas mediante la tecnología del *huecograbado*, además de documentar un número significativo de excepciones e intervenciones específicas.

Podemos dividir esta aportación en tres niveles, que irían de los aspectos más generales a los más particulares. En primer lugar nuestras conclusiones teóricas sobre la reproducción y restitución de los dos aspectos nuevos introducidos como objeto de estudio en este proyecto editorial: el color y las tramas regulares, que detallaremos seguidamente. En segundo lugar, en la cuarta parte de esta tesis hemos descrito y ejemplificado el conjunto de herramientas y metodologías específicas que se han utilizado en la edición de las portadas, y que pueden utilizarse en otros proyectos de características similares, ya que todas ellas entran a formar parte del repertorio técnico de esta disciplina. Las expondremos a modo de conclusión final mediante una síntesis del protocolo para la edición crítica digital de imágenes policromas maculares impresas. En tercer y último lugar, las *Novelas* editadas están preparadas para su publicación, por lo que pueden cumplir así el objetivo de toda edición crítica: que los espectadores contemporáneos puedan aproximarse a una obra en la versión más parecida posible a la hipotética intención original de su autor, lo cual convierte el apartado gráfico de la tesis en la principal conclusión práctica de la misma, esto es, las cincuenta portadas editadas críticamente de *Novelas y Cuentos*.

Iniciamos la exposición de nuestra aportación a la edición crítica desde el nivel más general y teórico: nuestras conclusiones finales en relación a la digitalización e intervención sobre los dos parámetros fundamentales que componían este proyecto: el color y las tramas regulares.

En relación al registro digital del color de las portadas, tenemos que recordar que lo que en los diseños originales deberían haber sido colores homogéneos y puros, realizados a partir de una única tinta –como hemos comprobado en bocetos y pruebas de impresión- en nuestro escaneado se han registrado de manera heterogénea en el papel original, variando en función de la amplitud del plano de color y de la densidad de la tinta acumulada en cada zona en el proceso de reproducción.

El registro digital de estas desigualdades de color no se corresponde con el de las variaciones regulares de las portadas originales: la naturaleza discontinua de la imagen digital a la que hemos hecho referencia en la segunda parte se manifiesta en que la división de un único tono de color original se realiza con una acumulación de píxeles cuyos valores cromáticos son mucho más contrastados entre sí que los que se pueden percibir en la portada original. De hecho, esto se manifiesta de manera evidente en la presencia de matices distintos a los predominantes en un plano de color, por ejemplo, con la presencia de píxeles con tendencia verde en un plano predominantemente rojo y que en el proceso original se ha creado mediante una única tinta de este color. Sin embargo, estos píxeles heterogéneos, observados a la resolución de salida correcta se perciben, por adición, de manera proporcional al efecto general. Este hecho se debe al proceso de muestreo y cuantificación que tiene lugar en la digitalización de las imágenes, tal como hemos descrito en la segunda parte. Por lo tanto podemos deducir que, si bien el procedimiento para generar el fenómeno visual en cada tecnología es diametralmente distinto, el efecto perceptivo resultante es, en líneas generales, similar. En la imagen sobre estas líneas tenemos un ejemplo de los errores de cuantificación provocados por la digitalización de la portada *El hombre que no era nadie* en la que se pueden apreciar los matices de color verdoso y rojizo con el que se ha registrado el color negro de la línea que separa los dos planos rojo y ocre. Hemos comprobado, por otra parte, que, si una vez corregidas las dominancias cromáticas que

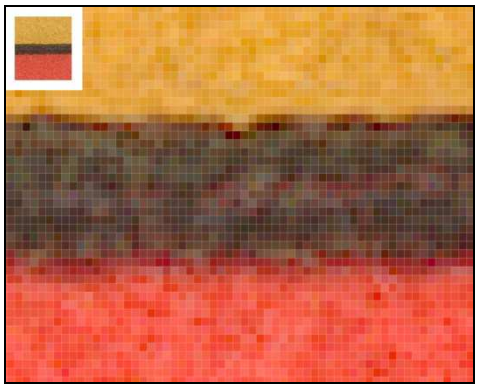


Fig 62.- Ampliación al 1200% de un fragmento de la portada *El hombre que no era nadie*.

introduce el escáner, seleccionamos una muestra de color de entre las que obtiene la imagen digital –la que consideremos más aproximada al valor original impreso- y reconstruimos mediante este tono homogéneo todos los planos de color equivalentes, devolvemos en mayor medida el efecto de tinta única obtenido en las portadas originales.

Por lo tanto la conclusión final en relación al registro y reconstrucción del color podría enunciarse así: si bien la tecnología digital utiliza un modelo de captura y generación de color distinto a las técnicas de creación plástica tradicionales, es capaz de reproducir en buena medida el efecto original recurriendo a una resolución de muestreo lo suficientemente alta como para enmascarar los pequeños errores de cuantificación que introduce el proceso de digitalización. Sin embargo, para la publicación de imágenes editadas críticamente, las herramientas digitales nos permiten reconstruir sobre la versión digitalizada una causa perceptiva más similar a la producida por la técnica original, de manera que la imagen editada reproduzca con mayor fidelidad la imagen de referencia.

En relación al registro y reconstrucción digital de las tramas, hemos comprobado también cómo lo que en origen es fruto de la impresión de una tinta de color homogéneo –cuya mayor o menor concentración en relación al blanco del papel permite la representación de degradados- se reproduce digitalmente como una yuxtaposición de valores discontinuos adyacentes. A pesar de ello nos encontramos nuevamente con que el procedimiento digital, a pesar de ser muy distinto a la técnica original, produce un efecto perceptivo similar, y también con que podemos contribuir a que su representación digital sea más aproximada a la técnica original. Para ello hemos determinado aumentar la resolución de muestreo de las portadas a un valor doble del necesario para una impresión óptima de las mismas, es decir, si una resolución de impresión óptima se sitúa en los trescientos píxeles por pulgada, hemos decidido ampliar el muestreo hasta los seiscientos píxeles. De esta manera obtenemos más información digital de la que necesitamos para imprimir, y podemos manipular con mayor propiedad el contraste de los valores de las tramas, intentando simular cierta continuidad y progresión entre las zonas con más o menos concentración de trama.

Esto lo realizamos suavizando la forma digital –dentada- de las tramas y reduciendo el contraste entre píxeles continuos. También colabora a la mejora de la representación digital de las tramas la posibilidad de eliminar los virados hacia colores distintos que presentan algunas de ellas, como hemos comentado a propósito del color. Por último la

recuperación del color blanco del fondo, en el caso específico que nos ocupa, colabora en la restitución de la apariencia impresa original de las tramas en nuestras imágenes editadas, al aumentar el contraste entre éstas y el fondo. Por consiguiente, podemos concluir que el registro de tramas depende en gran medida de que podamos introducir la proporcionalidad propia de la impresión de tinta, derivada de la presión de la imprenta, dentro de la retícula de píxeles de valores discontinuos, para lo cual el aumento de la resolución de entrada y la atenuación del contraste entre píxeles contiguos se presentan como imprescindibles, lo que convierte en necesaria la intervención del editor crítico.

Fig 63.- Detalle de la portada *La voluntad de* Dios. Reconstrucción de trama y eliminación del fondo.

Las conclusiones generales en relación al registro y manipulación digital del color y de las tramas regulares constituirían, como hemos anticipado, el primer nivel en el que se puede dividir la aportación de esta tesis doctoral a la edición crítica de imágenes.

En el segundo nivel de la aportación a la edición crítica se encontraría el establecimiento de la tipología de errores característicos de la categoría de imágenes que hemos analizado: imágenes policromas impresas mediante la técnica del *huecograbado* en soporte papel. Los errores de impresión catalogados en esta tesis entran a formar parte del repertorio de esta disciplina, de manera que en proyectos similares puedan ser detectados sin dificultad al contrastarlos con estos referentes.

Vamos a describir los principales errores que hemos catalogado. En primer lugar hemos localizado las distintas variantes de irregularidades de impresión, desde las que generan zonas en las que la tinta prácticamente no ha cubierto el plano de color –lo que en el argot de las técnicas de reproducción se conoce como *calvas*- hasta la saturación y embotamiento de tinta en determinados contornos.

Por su parte también hemos localizado desplazamientos de alguna de las tres planchas que formaban la impresión, lo que ha provocado en ocasiones el solapamiento de uno de los planos sobre otro, cuando debían estar adyacentes, o un defecto que hemos convenido en llamar *doble contorno* que se forma cuando la plancha se ha desplazado ligeramente de su posición prevista y lo que debería ser un único contorno

de perfil homogéneo se presenta como dos contornos desplazados entre sí por unos milímetros. A todos estos defectos de la técnica original se suman las salpicaduras de tinta, las debilidades de línea y trama debida a una presión inconstante en toda la portada, y el resto de defectos que hemos descrito en la cuarta parte de esta tesis doctoral.

A estos errores de impresión se unen las alteraciones posteriores que han sufrido las portadas desde el momento que fueron impresas hasta que han llegado a nuestras manos. Entre éstas podemos recordar las siguientes. En primer lugar, el más evidente oscurecimiento del papel debido a la reducida calidad de éste, o las transparencias de determinadas zonas del papel que permite que a través de la portada se distinga el texto que se imprimió en su reverso. La acción del tiempo también se ha manifestado en la aparición de humedades en determinadas portadas. Finalmente la acción del hombre –o los accidentes materiales- se pueden comprobar en las pequeñas anotaciones que hemos reseñado en determinados ejemplares, y en las roturas y dobleces que han sufrido algunas portadas.

La localización de todos estos errores y alteraciones las hemos relacionado con una propuesta de metodología general para corregirlos mediante el *software* de edición de imágenes *Adobe Photoshop CS2*. Las herramientas y metodologías diseñadas particularmente para corregir estos errores completan las ya establecidas en proyectos anteriores, con lo que esta tesis doctoral amplía el corpus técnico de esta disciplina con estos nuevos procedimientos de intervención. Este proyecto, en cualquier caso nos ha permitido también establecer una diferencia tanto conceptual como procedimental entre los procedimientos generales –los que se han utilizado de manera sistemática en todas las portadas- y los procedimientos específicos y alternativos.

Vamos a recordar brevemente este protocolo, lo que nos permitirá describir la conclusión final más relevante que hemos obtenido de este proyecto en relación a la edición crítica.

En primer lugar, el ejemplar seleccionado de cada portada ha sido digitalizado y editado con los criterios propios del facsímil editado, descritos en la tercera parte de la tesis, y ejemplificado en el caso concreto de las portadas en el apartado 4.3.3.1.

A continuación todas las portadas han sido editadas críticamente mediante los procedimientos generales de intervención, aquellos que se deben llevar a cabo para corregir los errores más comunes detectados en las portadas sin que el editor deba adoptar ninguna decisión específica en cada una de ellas.

Estos procedimientos generales se encuentran descritos con detalle en el apartado 4.3.3.2. pero los podemos resumir y agrupar aquí de la siguiente manera:

1. Eliminación del fondo de la imagen y de las alteraciones asociadas a éste.
2. Restitución de la homogeneidad de las tipografías.
3. Restitución de la homogeneidad de los planos de color.
4. Restitución de la homogeneidad de las líneas.
5. Restitución de la homogeneidad de las tramas.
6. Corrección de desplazamientos del plano de color.
7. Corrección de solapamientos del plano de color.
8. Corrección de salpicaduras, embotamientos y contornos.

Los protocolos generales son fácilmente exportables a otros proyectos de edición crítica en los que se utilicen procedimientos de impresión similares al *huecograbado*, en los que los planos de color se impriman por separado sobre papel. En cierta medida, todos ellos pueden ser aplicados de manera metódica y con resultados objetivos una vez detectados los errores y definidas sus intervenciones determinadas.

El punto de inflexión en este proyecto de edición crítica lo han constituido tanto los procedimientos específicos como los procedimientos alternativos. Los primeros de ellos, los específicos, no pueden ser aplicados de manera sistemática, pues constituyen soluciones particulares a problemas de edición que no pueden reducirse a las tipologías de errores que se han descrito anteriormente. Por lo tanto, cada uno de estas dificultades debe analizarse de manera aislada, razonando el origen del problema y sus posibles soluciones, para finalmente elegir una de ellas y aplicar la metodología conveniente. El hecho de que los procedimientos específicos constituyan normalmente excepciones a la norma los hace especialmente ejemplares del tipo de decisiones que debe adoptar el editor crítico, y de la necesidad de argumentar sus intervenciones y hacérselas conocer al espectador del proyecto. Estos procedimientos específicos se encuentran descritos junto a la reproducción de cada portada en el apartado 4.3.3.4

Por su parte, los procedimientos alternativos a los que volveremos más adelante cuando hablemos de la tercera y última aportación de esta tesis, han colaborado a cuestionar la conveniencia de establecer unas metodologías rígidas de trabajo durante el proyecto en su conjunto. Este hecho nos ha permitido extraer la siguiente conclusión final: a pesar de la voluntad de la disciplina de establecer unos protocolos de

intervención precisos con los que resolver los problemas de una casuística determinada de imágenes, en última instancia es el editor el que debe decidir si para cada problema en concreto es aplicable la metodología general, o si por el contrario es necesario que proponga soluciones específicas y que desarrolle metodologías particulares para ese caso en particular.

De esto se deduce la imposibilidad de establecer un protocolo cerrado que contenga todas las variables de un proyecto de edición crítica y que pueda aplicarse de manera *mecánica*, pues cada proyecto exigirá una metodología y unas herramientas específicas con las que resolver sus problemas particulares. Este hecho pone en valor la figura del editor crítico, que será el responsable de desarrollar los procedimientos generales y de hacer intervenir las excepciones que considere convenientes. Para ello debe estar formado tanto en las cuestiones básicas de morfología y composición artísticas, como en la utilización de las herramientas digitales, en las técnicas artísticas de los originales, los procedimientos y el estilo del autor, así como el contexto histórico en el que se crearon las imágenes y la función para la que estaban previstas, conocimientos éstos que deben asistirle en la toma de decisiones críticas.

Este hecho pone de manifiesto la necesidad de un acercamiento crítico a la reproducción digital de las imágenes, y la necesidad de formación de sus profesionales, los editores críticos, lo que desde nuestra perspectiva puede abrir un campo competencial para el graduado en Bellas Artes. De la misma manera que en una edición textual se establece en cierta medida una relación de coautoría entre el autor original y el autor de la edición, con cuyas decisiones el contenido original se transmite a sus lectores contemporáneos. En el caso de la edición de imagen también se puede concluir que el editor es responsable en buena forma de la presentación actual de la obra original, y por lo tanto, de contribuir a su vigencia contemporánea.

En tercer lugar, y para finalizar la contribución a la edición crítica de esta tesis doctoral, hemos añadido un nuevo proyecto al desarrollo de esta disciplina, pues las cincuenta portadas editadas de *Novelas y Cuentos* están preparadas para su publicación. Es entonces cuando se cumpliría el objetivo último de todo proyecto de edición crítica: que los espectadores contemporáneos puedan aproximarse a una obra en la versión más parecida posible a la hipotética intención original de su autor. En el caso particular de las portadas de Manolo Prieto, y una vez determinada la metodología creativa de este autor, hemos tenido la oportunidad de reconstruir no un original de reproducción

concreto o uno de sus ejemplares impresos, sino la hipotética imagen ideal que él diseñó y registró en una instrucción gráfica que envió a imprenta, sin que ésta haya adquirido en ningún momento la forma gráfica que nosotros hemos intentado recuperar. Es decir, la versión de las portadas que nosotros proponemos se ha inferido a partir del estilo del autor, de los ejemplares conservados y del análisis del medio reproductivo, sin poder aspirar a reproducir un original que en realidad no existió nunca en forma material.

Con este proyecto, sumado a los anteriores reseñados en la tercera parte de esta tesis doctoral, podemos entender que la edición crítica cuenta con herramientas y procedimientos establecidos y tipificados para intervenir en las principales casuísticas de imágenes diseñadas para ser reproducibles y múltiples. En función de su información cromática hemos desarrollado los protocolos de edición crítica tanto de imágenes monocromas (los tratados de Antonio de Torreblanca y de José García Hidalgo[1]) como de imágenes policromas (las portadas de Manolo Prieto); en función de sus técnicas de producción, hemos establecido criterios con los que editar tanto imágenes realizadas a mano (los manuscritos de Antonio de Torreblanca) como realizadas mediante técnicas reproducción mecánica (el tratado de García Hidalgo y las portadas de Manolo Prieto); en función de su sintaxis visual, contamos con metodologías con las que restituir la descripción mediante línea de contorno y claroscuro (en el caso de las obras realizadas por García Hidalgo y Torreblanca) o mediante superficies maculares y tramas regulares (las *Novelas y Cuentos*).

De esta manera esta tesis doctoral nos permite, adicionalmente, fijar en un texto académico el núcleo principal y el estado actual de esta disciplina.

La tercera contribución principal de esta tesis doctoral la situamos en el ámbito de las técnicas artísticas contemporáneas, ya que se desprende de cómo los procedimientos y metodologías reconstructivas propias de la edición crítica pueden constituirse

[806] Recordemos aquí los datos de los proyectos de edición crítica realizados hasta el momento. Inocencio Galindo editó críticamente los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo, cartilla académica original del siglo XVII, cuya versión editada puede consultarse en la obra de mismo título publicada por Tératos y la editorial de la Universidad Politécnica de Valencia en 2006. El grupo de investigación *Elástica Variable* digitalizó y editó los tratados manuscritos *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* y *Los siete tratados de la perspectiva práctica con el primero de los principios de la geometría* de Antonio de Torreblanca, originales también del siglo XVII. Está prevista la publicación de la edición crítica de ambos ejemplares en un estudio compuesto por cinco tomos, el primero de los cuales –correspondiente al tercer volumen- ha salido de la imprenta en el momento de imprimir esta tesis doctoral. Finalmente, las cincuenta portadas de *Novelas y Cuentos* diseñadas por Manolo Prieto se han editado en esta tesis doctoral.

en referentes tanto en la *reproducción* como en la *producción* digital de imágenes artísticas.

Respecto a la *reproducción* de imágenes, el grado de rigor y sistematicidad de la captura digital y la optimización de las imágenes digitalizadas característicos de la edición crítica puede aplicarse en la reproducción digital de imágenes artísticas, una vez comprendidos los problemas en la reproducción digital del color y del registro de las tramas, y conociendo los procedimientos que la edición crítica propone para minimizarlos. De esta forma, si en la reproducción de una imagen artística utilizamos los procedimientos descritos en la cuarta parte de esta tesis doctoral a propósito de la reproducción digital de las portadas de *Novelas y cuentos,* que se corresponderían con los criterios destinados a obtener su versión *facsímil corregido,* estaremos en disposición de obtener una traducción digital óptima desde el medio original al medio múltiple.

Es por esto por lo que podemos dar por satisfecho este objetivo: establecer protocolos para optimizar la reproducción digital de las imágenes mediante las metodologías de restitución de los errores de la digitalización propias de la edición crítica.

Por su parte, en relación a la *producción* de imágenes artísticas, uno de los objetivos era determinar si las herramientas y procedimientos utilizados al editar las portadas nos permitían concluir que mediante la imitación de las metodologías originales y sus resultados gráficos –en este caso las imágenes concebidas por Manolo Prieto- era posible por contraste poner en evidencia las particularidades que ofrece el medio digital en la producción de imágenes artísticas.

Al comienzo de la edición crítica, tras las pruebas preliminares, establecimos unas herramientas y procedimientos que resultaban en gran medida análogos a las herramientas y procedimientos tradicionales. El proceso de la edición de las portadas nos ha permitido, en la escala de este proyecto, comprobar cómo la voluntad inicial de imitar las herramientas y procedimientos tradicionales mediante la tecnología digital ha ido derivando progresivamente hacia la utilización consciente de los recursos intrínsecamente digitales. Vamos a exponer nuestras conclusiones finales a este respecto, empezando con aquellas relacionadas con las herramientas digitales, para más adelante continuar con lo propio en relación a los procedimientos.

En la segunda parte de esta tesis doctoral hemos expuesto el valor de metáfora de las herramientas con las que se llevan a cabo las intervenciones en el entorno digital: los pinceles, lápices, etc. que ofrecen los programas de edición de imagen. Es decir las herramientas digitales pretenden establecer una relación de analogía con sus contrapartidas tradicionales mediante la emulación de su comportamiento. En la práctica, la diferencia principal que hemos detectado entre las herramientas convencionales y las herramientas de *software* se basan en la relación del usuario con el elemento sobre el que interviene: mientras el pintor analógico ejerce presión directa de su herramienta sobre el soporte que pretende manipular, el editor digital necesita un interfaz –las opciones proporcionadas por el *software*- que medie entre sus acciones con el periférico de entrada –el ratón, la tableta- y los resultados obtenidos en el medio digital.

Así pues, las herramientas que ofrecen los programas de edición de imagen necesitan que introduzcamos los parámetros con los que se van a interpretar nuestras acciones con antelación a la intervención en sí misma. Mientras en las técnicas tradicionales una única herramienta –por ejemplo, un pincel de cerda de punta cuadrada- nos permite un gran número de registros sobre la superficie en función del gesto que realicemos, en el entorno digital para obtener cada uno de esos registros debemos diseñar una herramienta con los parámetros específicos para obtenerlos, e ir alternando entre ellas para obtener un resultado u otro. De este hecho se deriva una de nuestras primeras conclusiones en este ámbito: las herramientas digitales permiten una mayor precisión que las herramientas pictóricas tradicionales en determinados aspectos, mientras que en otros limitan la experiencia del pintor respecto a la técnica analógica. Exponemos los motivos a continuación.

La mayor precisión se debe a que las herramientas digitales nos permiten introducir numéricamente, y por lo tanto con una precisión matemática, los valores cromáticos, de opacidad o transparencia, el flujo con el que queremos que se distribuya la pintura sobre el lienzo, y los umbrales mínimos y máximos entre los que debe producirse cada una de nuestras acciones con las herramientas –por ejemplo, que el trazo no sea mayor que determinado valor o menor que determinado otro-. De esta manera, si quisiéramos repetir cualquier acción realizada, recuperar un color utilizado en un fragmento en concreto o exportar una herramienta para utilizarla en la creación de otra imagen, bastaría con registrar los datos numéricos con los que se ha realizado esa acción, o exportar esa herramienta en concreto como un ajuste preestablecido. Del mismo modo, este carácter numérico permite que una vez definidas las herramientas

digitales para resolver los distintos tratamientos gráficos éstas puedan clonarse las veces que sea necesario. Esto supone un beneficio sobre las técnicas convencionales, puesto que es posible almacenar varias herramientas preestablecidas para utilizar en distintos proyectos, con la garantía de que el resultado será siempre idéntico. En el caso de la edición de las portadas diseñamos varias herramientas basadas en el *Pincel* básico de *Photoshop* con las que realizar cada una de las tareas específicas: perfilar el límite de los planos, rellenar los planos de color, contrastar las tramas, etc. lo que ha colaborado en la homogeneidad de los resultados finales.

En relación a la experiencia del pintor, y a pesar de la sensibilidad del instrumento de entrada –el lápiz de la tableta gráfica- la disociación entre las acciones del pintor/editor y la respuesta del programa no puede compararse con la percepción de la resistencia que ejerce el soporte sobre las herramientas pictóricas tradicionales y el conocimiento de la elasticidad y la densidad que permite la pincelada en función de la mayor o menor presencia de diluyente y de la absorción del soporte, o el trazo en función del grano y gramaje del papel. A pesar de que se puedan introducir distintos niveles en el flujo del pincel digital –cómo se deposita la pintura- y el "secado" del mismo –con el propósito de emular la mezcla en húmedo característica de la pintura al óleo- estos valores se presentan siempre de manera continua y progresiva desde los valores máximos a los mínimos, o viceversa, por lo que el resultado se presenta artificialmente homogéneo comparado con un trazo pictórico sobre un soporte convencional.

Por lo tanto podemos concluir que a pesar de la progresiva virtualización de las herramientas tradicionales que ofrece el *software*[2] la reproducción de su comportamiento es insuficiente para replicar los medios y soportes tradicionales. Es decir, la *metáfora* que provee el interfaz digital y la multiplicidad de parámetros editables que ofrece el *software* son insuficientes para recrear, mediante la utilización exclusiva de las herramientas, las particularidades técnicas y la complejidad de las técnicas artísticas tradicionales.

[2] Nuestra experiencia en la edición de las portadas abarca desde la versión CS2 hasta la CS6 de *Photoshop* en las que *Adobe* ha ido introduciendo un mayor número de parámetros con los que modificar el diseño de los pinceles para asimilarlos a los de otros programas específicos de pintura digital –como *Art Rage* y *Corel Painter*- que pretenden emular el comportamiento de las herramientas tradicionales, tal y como hemos comentado en la segunda parte. Hay que recordar que *Photoshop* es un programa principalmente destinado a la edición de imagen, en especial a la imagen fotográfica, no a la pintura digital, por lo que nos permite ejemplificar el contraste entre intentar emular las herramientas originales o utilizar procedimientos alternativos con el objetivo de obtener resultados gráficos equivalentes.

Una vez hemos expuesto nuestras conclusiones en relación a las herramientas digitales es el momento de exponer nuestras conclusiones finales en relación a los procedimientos empleados en la edición crítica y su relación con los procedimientos tradicionales. Podemos distinguir entre dos cuestiones.

La primera es que podemos emular digitalmente los procedimientos de las técnicas convencionales, en este caso, la impresión mediante *huecograbado*, para obtener un resultado análogo al de la impresión original. Para ello hay que analizar las particularidades del medio original y diseñar los procedimientos digitales necesarios para reproducirlos, como hemos descrito en los procedimientos generales en la cuarta parte de esta tesis doctoral. En el caso de las portadas, hemos podido emular sin dificultad la impresión de los planos de color de la técnica original mediante el diseño de los planos en capas independientes y su relleno de color homogéneo, su desplazamiento hasta el lugar adecuado y la superposición de las distintas tintas mediante la variación de la opacidad de las capas.

La segunda cuestión se deriva de que en el proceso de edición de las portadas hemos podido desarrollar procedimientos que aprovechaban las características de la tecnología digital que hemos descrito en la segunda parte de esta tesis doctoral –principalmente su *reversibilidad* y *asincronía*- con el objetivo de intentar aproximarnos aún más a la causa perceptiva original en aquellas portadas que incorporaran dificultades adicionales. Estos procedimientos alternativos han ido sustituyendo en ocasiones a los procedimientos generales que diseñamos en un primer momento, y nos han permitido contrastar las características de los procedimientos tradicionales con los recursos específicos de la tecnología digital tanto en la reconstrucción propia de la edición crítica como en su utilización en la producción de imágenes artísticas digitales. Estos procedimientos alternativos se han descrito en el apartado 4.3.3.5. de esta tesis doctoral, pero vamos a exponer aquí el procedimiento más sencillo de todos: cómo diseñar y colorear un plano de un color determinado. De esta manera pretendemos ejemplificar nuestra última conclusión final.

El procedimiento general, el que pretendería emular el procedimiento tradicional, consistiría en crear una herramienta de características similares a las de un pincel de tinta, con un contorno regular y duro, una opacidad alta y una saturación de color homogénea en toda su superficie. Este procedimiento aúna todas las características tanto de la herramienta –su presión, dureza, tamaño, forma y flujo- como del color –su saturación, tono, luminosidad, transparencia y densidad- en un único proceso: establecer

el límite del plano de color mediante la línea de contorno, para rellenar posteriormente el resto de su superficie mediante pinceladas sucesivas y homogéneas. Alternativamente podríamos dibujar la forma geométrica del plano de color a lápiz y rellenarlo con un tono de tinta mediante el *Cubo de pintura*, cuyos valores de color –tono, saturación y luminosidad- debemos diseñar con antelación. En el primer caso estaríamos obrando de manera análoga a las técnicas pictóricas tradicionales y en el segundo caso nos aproximaríamos más a la técnica reproductiva de las portadas tal y como hemos comprobado en los originales de impresión de Manolo Prieto.

En cambio, conforme ha ido avanzando la edición hemos comprobado que resultaba más sencillo aprovechar la capacidad del medio digital para disociar los parámetros que determinan la imagen con el objetivo de modificar y proceder con cada uno de ellos aisladamente, y en el orden que nos resultara más conveniente. En el ejemplo que estamos utilizando, rellenar un plano de color, el procedimiento alternativo consistiría en lo siguiente.

Primeramente, en lugar de determinar el contorno mediante el *Pincel* utilizamos las herramientas de selección *Lazo* y el comando *Perfeccionar borde* de manera que la dureza, regularidad y geometría del contorno se establecen de manera consecutiva y progresiva, hasta alcanzar el resultado deseado.

A continuación utilizamos el comando *Rellenar* para cubrir toda la superficie de la mancha con un tono de gris neutro. Repetimos la misma operación con el resto de planos de color que componen la imagen, cada uno en su capa correspondiente, y modificamos la luminosidad de cada uno hasta alcanzar el hipotético contraste original entre los tres tonos de la portada, para lo cual es especialmente útil trabajar con los planos en blanco y negro.

Una vez establecido el contraste sólo nos falta añadir la información cromática, para lo cual modificamos el Modo del pincel a Color y cubrimos cada mancha de color con las muestras que hemos obtenido como media de las portadas, y que se encuentran expuestas en el apartado 4.3.1.3. En el caso de querer modificar el contorno, la forma, la luminosidad el tono o la saturación, podríamos modificarlos en cualquier momento de la edición mediante los comandos *Perfeccionar borde* o *Tono/Saturación*.

Por lo tanto, podemos concluir que si nuestra voluntad es la de imitar los recursos propios de las técnicas tradicionales en el medio digital, podemos valernos en cierta medida de la capacidad *metafórica* de las herramientas digitales, coordinándolas con procedimientos que traduzcan el efecto perceptivo original en el medio digital, para

aproximarnos a los resultados de las metodologías convencionales. Si por el contrario, pretendemos acudir a la capacidad de la imagen digital para aislar y modificar cada parámetro en procedimientos distintos a los tradicionales, debemos acudir a los recursos que son propios del medio digital y que hemos ejemplificado en los procedimientos alternativos de la cuarta parte de esta tesis doctoral.

Es por esto por lo que a la pregunta de si puede la edición crítica constituir un referente para evaluar las posibilidades de la tecnología digital en la *producción* digital de imágenes pictóricas, la respuesta es, desde nuestra perspectiva, afirmativa.

Hemos visto cómo los procedimientos reconstructivos pueden asimilarse en gran medida a los procedimientos productivos originales, y hemos podido señalar las similitudes y diferencias en la manera de proceder de ambas tecnologías. Hemos propuesto posibilidades de reconstrucción específicas para las portadas con las que se puede proceder a la producción digital de imágenes artísticas, aproximándonos a la idea de emplear herramientas que funcionen de manera metafórica, o, por el contrario, aprovechando la capacidad matemática de aislar cada parámetro de manera precisa para proponer procedimientos nuevos y exclusivos del medio digital.

Derivado de este hecho, podemos concluir que los recursos específicos de la tecnología digital no son estrictamente recursos gráficos concretos, más allá de sus características imágenes de baja resolución propias de sus inicios a las que hemos hecho referencia en la segunda parte de esta tesis doctoral. La especificidad de la imagen digital se basa en aglutinar todas las posibilidades gráficas de la comunicación visual en una serie de procedimientos que superan la linealidad característica de las técnicas tradicionales y en el que cada parámetro puede ser creado y modificado de manera independiente y reversible en cualquier momento, para finalmente generar no un objeto único, sino un original múltiple.

El mismo proceso de imitación de los recursos propios de las técnicas pictóricas convencionales que permitió tanto a los grabadores como a los fotógrafos encontrar la exclusividad técnica y retórica de sus tecnologías puede llevarse a cabo por los artistas que pretendan utilizar el medio digital, pues es la única manera de magnificar las ventajas del nuevo soporte sin desestimar las aportaciones intrínsecas de los medios tradicionales. Y de la misma manera que estas técnicas surgieron como medios de reproducción dentro del ámbito del arte para acabar constituyendo medios con recursos estilísticos y técnicos propios, la imagen digital puede consolidarse como una

herramienta de producción artística con unas metodologías propias de las que finalmente se podrán derivar unos recursos formales y retóricos propios.

Y con esto damos por finalizada la exposición de las conclusiones que hemos extraído en esta tesis doctoral, conclusiones que a modo de recapitulación podemos resumir nuevamente: la aportación al ámbito de la Historia del Arte y del Diseño Gráfico con el análisis de los originales y la metodología de una parte de la producción de Manolo Prieto; la aportación a la disciplina de la edición crítica de imágenes con el establecimiento de los protocolos de digitalización y edición crítica para imágenes maculares policromas e impresas; y el análisis de cómo los procedimientos de edición crítica pueden constituirse como referentes en la reproducción digital de imágenes pictóricas y en la producción de imágenes artísticas digitales.

Al hilo de esta última conclusión nos gustaría añadir una reflexión final que podría abrir un campo de análisis que excede los límites de esta tesis. Desde nuestra perspectiva, los cambios cualitativos que introduce la tecnología digital respecto a los procedimientos tradicionales redundan en aspectos que conducen a una imagen artística que se plantea principalmente en términos de legibilidad, de comunicación, pues hay menos lugar para el «hallazgo creativo» característico de la pintura formalista basada en los aspectos superficiales, anecdóticos, del tratamiento objetual de la superficie pictórica. Este hecho, unido a la condición inmaterial y múltiple de la imagen digital, conlleva a que la producción de imágenes artísticas en el medio digital no pueda plantearse en los mismos términos en los que se basa la noción de arte que hemos descrito en la primera parte de esta tesis doctoral, centrada en torno a la imagen/objeto único que se expone y comercializa exclusivamente en determinados contextos institucionales. Por lo tanto, para que la imagen digital encuentre su lugar en la producción artística contemporánea no basta con la ampliación de las categorías del arte tan característica del siglo XX, que hemos descrito en la primera parte de esta tesis, sino que es necesario que tanto los productores como los consumidores de imágenes se cuestionen la vigencia actual de las convenciones que definen el sistema del arte moderno. Al localizar el origen de estas convenciones en la primera parte de esta tesis doctoral hemos descrito cómo se establecieron los principales parámetros que rigen la actividad artística en la actualidad, de manera que se pueda evaluar las posibilidades del medio digital para complementar o superar las limitaciones que hemos señalado a

propósito del sistema comercial basado en las galerías. El análisis realizado en esta tesis nos permite cuestionar si estas limitaciones son parte ineludible de las funciones en las que presumiblemente se basa la actividad artística en la actualidad, o si por el contrario, la autonomía respecto al modelo de producción de encargo representada por el sistema de galerías no es sino un nuevo tipo de dependencia solo que de otro signo.

Para ello resultaría imprescindible que el artista contemporáneo conociera el origen de estas convenciones, y se entendiera que la tecnología digital no puede sustituir a la pintura de caballete, o cualquier otra disciplina establecida, ya que va a ocupar un contexto de uso complementario. Por lo tanto, somos de la opinión de que las funciones de las imágenes derivadas de la definición de «arte» pueden desempeñarse plenamente en el entorno digital siempre y cuando su ámbito se interprete por el usuario como artístico, y se adopte una actitud "integrada" –siguiendo la acepción de Umberto Eco- respecto a la democratización del medio digital.

Este trabajo pretende colaborar así en la incorporación del medio digital como herramienta artística con recursos y ámbitos de uso específicos. Para ello debemos completar y superar este primer estadio de confrontación y mímesis respecto a los medios tradicionales, y una vez naturalizadas sus aportaciones técnicas, procedimentales y retóricas en el terreno de la imagen, incorporar a nuestro repertorio el medio digital como medio artístico con entidad propia, con sus raíces en la tradición, y con la capacidad de responder a las nuevas demandas de la imagen derivadas de la llamada sociedad de la información. Ya en su momento lo advirtió Manolo Prieto:

> El artista no debe temer manchar su pureza poniendo su arte al servicio de su época porque en otras épocas lo hicieron y sus obras están en los Museos[3]

[807] Discurso de Manolo Prieto en su ingreso en la Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia en El Puerto de Santa María, el 15 de Mayo de 1987. Puede consultarse en en www.fundacionmanoloprieto.org. Última visita: 1 de abril de 2013.

BIBLIOGRAFÍA

UNIVERSITAS Miguel Hernández

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALBERTI, León Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte.* Ed. Tecnos. Madrid, 1999.

ALPERS, Svetlana. *El arte de describir*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1987.

ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Ed. Akal. Madrid, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. Ed. Akal. Madrid, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Ed. Akal. Madrid, 1991.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. Madrid, 1994.

ASHTON, Doré. *La escuela de Nueva York*. Ed. Cátedra. Madrid, 1988.

AVDIEV, V. I. *Historia económica y social del Antiguo Oriente. El Egipto faraónico*. Ed. Akal. Madrid, 1986.

AUMONT, Jacques. *La imagen*. Ed. Paidós. Barcelona, 1992.

BARRAL i ALTET, Xavier. *La antigüedad clásica. Grecia, Roma y el mundo mediterráneo*. Ed. Planeta. Madrid, 1993.

BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1989.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Ed. Akal. Madrid, 2001.

BAZIN, Germain. *El tiempo de los museos*. Ed. Daimon. Barcelona, 1969.

BELL, Julian. *El espejo del mundo: una historia del arte*. Ed. Paidós. Barcelona, 2008.

BELTING, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte.* Ed. Akal. Madrid, 2010.

BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus. Madrid, 1989.

BLANKERT Albert. *La obra de Vermeer en su tiempo.* Ed. Debate. Madrid, 1986.

BODART, Didier. *Rubens.* Ed. Carroggio. Barcelona, 1981.

BONET CORREA, Antonio. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1992.

BOORSTIN, Daniel J. *Los creadores*. Ed. Crítica. Barcelona, 2008.

BOZAL, Valeriano. *Modernos y postmodernos.* Ed. Historia 16. Madrid, 1993.

BROWN, Jonathan, y BROWN, Christopher. *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*. Ed. Museo Nacional del Prado. Madrid, 1999.

BROWN, Jonathan. *El triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Ed. Nerea. San Sebastián, 1995.

BROWN, Jonathan. *Velázquez: pintor y cortesano*. Ed. Alianza. Madrid, 2000.

BURFORD, Alison. *Craftsmen in Greek and Roman Society*. Ed. Cornell Unversity Press, 1972.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Ed. Península. Barcelona, 1997.

BURGIN, Victor. *The End of Art Theory.* Ed. Palgrave Macmillan, 1986.

CALVO SERRALLER, Francisco. "La teoría artística del surrealismo" en BONET CORREA, Antonio (coord.) *El surrealismo*. Ed. Cátedra. Madrid. 1983.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los santos.* Ed. Akal. Madrid, 2003.

CARRETE PARRONDO, Juan. "El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre". En *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. XXXII. Ed. Espasa Calpe Madrid, 1988.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporáneo*. Ed. Cruz. México, 2002.

CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Ed. Akal. Madrid, 1995.

CICCOTTI, Ettore. *La esclavitud en Grecia, Roma y el mundo cristiano*. Ed. Reditar. Barcelona, 2006.

CLAIR, Jean. *La responsabilidad del artista: las vanguardias, entre el terror y la razón*. Ed. Visor. Madrid, 1998.

COMBALÍA, Victoria. *La poética de lo neutro*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1975.

CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ed. Akal. Madrid, 1996.

CORDERO, Javier y HERNÁNDEZ, Ricardo J. *Velázquez, un logístico en la corte de Felipe IV*. Ed. Díaz de Santos. Madrid, 2000.

CRUZ de CARLOS, María, *et. al* (eds.) *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*. Ed. Casa de Velázquez. Madrid, 2008.

CUESTA ÁVILA, Rafael. *Tiempos modernos: mitos y manías de la modernidad.* Ed. Club Universitario. Alicante, 2003.

D'ANGELO, Paolo. *La estética del Romanticismo*. Ed. Visor. Madrid, 1999.

Da VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Ed. Akal. Madrid, 2004.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós. Barcelona.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos*. Ed. Blume. Barcelona, 2008.

DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Ed. Paidós. Barcelona. 2005.

DITCHBURN, R.W. *Óptica.* Ed. Reverte. Barcelona, 1982.

DIZON, Robert. *The Baumgarten Corruption. From Sense and Nonsense in Art and Philosophy*. Ed. Pluto Press. Londres, 1995.

DOCAMPO CAPILLA, F. Javier. *Hogarth y la estampa satírica en Gran Bretaña*. Ed. Biblioteca Nacional. Madrid, 1999.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (et al) *Velázquez.* Editado por el Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1990.

DONDIS, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992.

DUROZOI, Gérard. *Diccionario de arte del siglo XX*. Ed. Akal. Madrid, 1997.

EASTLAKE, Lady Elizabeth en «A review in the London Quarterly Review» (1857) texto localizado en GOLDBERG, Vicki (Comp.) *Photography in Print*. Ed. Univeristy of New Mexico Press. Albuquerque, 1981.

ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Ed. Lumen. Barcelona, 2002.

EFLAND, Arthur D. *Una historia de la educación en el arte*. Ed. Paidós. 2002.

EPHREM, Benedicta. *Toulouse Lautrec, El origen del cartel moderno*. Ed. MNAC. Barcelona, 2006.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (et al) *Introducción general al arte*. Ed. Akal. Madrid, 1979.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Ed. Akal. Madrid, 1999.

FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Ed. Universidad Antioquia, 2008.

FINLEY Moses I. *Los griegos de la antigüedad*. Ed. Labor. Barcelona, 1980.

FLEMING, John; HONOUR, Hugh. *Historia mundial del arte*. Ed. Akal. Madrid, 2006.

FORMAGGIO, Dino. *Arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI. México, 1975.

FRANKFORT, Henri. *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

FRATI, Tiziana. *Zurbarán. Obra pictórica completa*. Ed. Noguer. Barcelona, 1976.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Ed. Cátedra. Madrid, 1992

FREUND, Gisèle. *La Fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1999.

GÁLLEGO, Julián. *El pintor: de artesano a artista*. Diputación provincial de Granada, 1995.

GÁLLEGO, Julián. *Zurbarán*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1976.

GARCÍA MELERO, José Enrique. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*. Ed. Encuentro. Madrid, 1998.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Debate. Madrid, 2002.

GOMBRICH, Ernst H. *La imagen y el ojo nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Ed. Debate. Madrid, 2000.

GOMBRICH, Ernst H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Ed. Debate. Madrid, 2003.

GONZALEZ GARCIA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHAN FIZ, Simón. (eds) *Escritos de arte de vanguardia.* Ed. Turner, Madrid, 1979.

GRAS BALAGUER, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Ed. Montesinos. Barcelona, 1983.

GUASCH, Anna María (coord.). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual (la escena y el laberinto)*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2003.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. "Exposiciones y público en el siglo XIX en España" en *Documentación social (Arte y Sociedad)* nº 107. 1997.

HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1983.

HARTT, Frederick. *Arte: historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Ed. Akal. Madrid, 1989.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Mondadori. Barcelona, 2004.

HEINZ HOLZ, Hans. *De la obra de arte de arte a la mercancía*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

HOBSBAWM, Eric J. *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1974.

HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto*. Ed. Destino. Barcelona, 2004.

HOLLINGSWORTH, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*. Ed. Akal. Madrid, 2002.

HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Ed. Alianza, Madrid, 2002.

HOPPS, Walter. *David Salle*. *Catálogo*. Museo de Arte Contemporáneo. 2000.

HUISMANS, Denis. *La estética*. Ed. Montesinos. Barcelona, 2002.

JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Ed. Akal. Madrid, 1999.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. Ed. Labor. Barcelona, 1991.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 2001.

KEMP, Martin. *La ciencia del arte*. Ed. Akal. Madrid, 2000.

KENNEDY, Ian G. *Tiziano*. Ed. Taschen. Madrid, 2006.

KLIMA, Josef. *Sociedad y cultura en la antigua Mesopotamia*. Ed. Akal. Madrid, 1983.

KOERNER; Joseph Leo. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Ed. University of Chicago Press. Chicago, 1993.

KOSUTH, Joseph. *Arte y Filosofía I y II.* Citado en BATTCOCK, Gregory (ed.) *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Págs. 63 y 67.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Ed. Cátedra. Madrid, 1995.

KULTERMANN, Udo *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Ed. Akal. Madrid, 1996.

LADIS, Andrew y WOODS, Carolyn (eds.) *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Reaissance and Baroque Workshop*. Ed. University of Georgia Press, 1995.

LÉGER, Fernand. *Funciones de la pintura*. Ed. Paidós. Barcelona, 1990.

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Ed. Akal. Madrid, 2004.

LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Ed. Akal. Madrid, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad explicada a los* niños. Ed. Gedisa. Barcelona, 1986.

MANCINI, Giulio. *Considerazzioni della Pittura*. Ed. Accademia Nazionale dei Lincei. Roma, 1957.

MARANI, Pietro C. *Leonardo. Catálogo completo*. Ed. Akal. Madrid, 1992.

MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1996.

MARCHÁN FIZ; Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal, Madrid, 1994.

MARTÍN PRADA, Juan. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Ed. Fundamentos. Madrid, 2001.

MARTÍNEZ HIDALGA, Fernando. *La novela popular en España.* Ed. Robel. Madrid, 2001.

MENÉNDEZ PELAYO, *Marcelino. Historia de las ideas estéticas en España*. Ed. por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid, 2000.

MERODIO, Mª Isabel (et al.). *Las artes plásticas como fundamento de la educación artística*. Ed. Ministerio Educación y Ciencia. Madrid, 2004.

MESONERO ROMANOS, Ramón. *Escenas y tipos matritenses*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993.

MOLINERO, Miguel Ángel; SOLA ANTEQUERA, Domingo. *Arte y sociedad del antiguo Egipto*. Ed. Encuentro. Madrid, 2000.

MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Ed. Istmo. Madrid, 1997.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Ed. Síntesis. Madrid, 2003.

NAVARRETE PRIETO, Benito. *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.

OLMOS, RICARDO. "El arte griego" en VV.AA. *El mundo antiguo*. Ed. Alianza. Madrid, 1996.

ORTIZ-VILLAJOS, José María. *Tecnología y desarrollo económico en la historia contemporánea*. Oficina Española de Patentes. Madrid, 1999.

PAOLETTI, John T., RADKE Gary M. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 2003.

PERAZA, Miguel. *El arte del mercado en arte*. Ed. Plus. Ciudad de México, 2010.

PEVSNER, Nikolaus. *Las academias de arte*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

POMIAN, Krystoff. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Oxford, Polity Press 1987.

POPE-HENNESSY, John. *El retrato en el Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 1985.

PRECKLER, Ana Mª. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Ed. Complutense. Madrid, 2003.

RADKE, Gary M; PAOLETTI., John T. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Ed. Akal. Madrid, 2003.

RAMBLA ZARAGOZÁ Wenceslao. *Juan Nava: Diseño gráfico para comunicar*. Ed. por la Universitat Jaume I. Castellón, 2004.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Margarita. *La ilusión en el arte. Del Renacimiento a la realidad virtual*. Ed. Cenidiap. México, 2003.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Ed. Akal. Madrid, 2009.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*. Ed. por la UNAM. México, 2006.

SAFF, Donald y SACILOTTO, Deli. *Printmaking. History and Process*. Ed. Holt, Rineheart y Winston. 1978.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. *Bibliografíav e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*. Ed. Libris. Madrid, 1996.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. "Colecciones literarias" en MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. *Historia de la edición en España* (1836-1936). Ed. Marcial Pons. Madrid, 2001.

SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel. *Zurbarán*. Ed. Akal. Madrid, 2001.

SANDLER, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana*. Historia del expresionismo abstracto. Alianza. Madrid, 1996.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*. Ed. Encuentro. Madrid, 1996.

SHAPIRO, Barbara Stern. *Camille Pissarro: The Impressionist Printmaker*. Ed. Museo de Bellas Artes de Boston, 1973.

SHERIFF, Mary D. *Antoine Watteau: perspectives on the artist and the culture of his time*. Ed. University of Delaware Press, 2006.

SHINER, Larry. *La invención del arte*. Ed. Paidós. Barcelona, 2004.

SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*. Ed. Akal. Madrid, 2009.

SPINOSA Nicola, CARRETE PARRONDO Juan. *José de Ribera: bajo el signo de Caravaggio*. Ed. Museo de Bellas Artes de Valencia, 2005.

STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Ed. Alianza. Madrid, 1986

SUMMERS, David. *El juicio de la sensibilidad*. Ed. Tecnos. Madrid, 1993.

SUMMERS, David. *Michaelangelo and the Language of Art*. Ed. Princeton University Press. Princeton, Nueva Jersey, 1981.

SUREDA, Joan, GUASCH, Ana Mª. *La trama de lo moderno*. Ed. Akal. Madrid, 1983.

SWENSON, Gene R. "Andy Warhol". Entrevista realizada para la revista Art News, noviembre de 1963.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética: La estética antigua*. Ed. Akal. Madrid, 1991.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Ed. Tecnos. Madrid, 1997.

TRAPIELLO, Andrés. *Imprenta moderna: tipografía y literatura en España, 1874-2005*. Ed. Camp-gràfic. Valencia, 2006.

TOCCI Ronald J., WIDMER Neal S. *Sistemas digitales: principios y aplicaciones.* Pearson Educación. Madrid, 2003.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Ed. Cátedra. Madrid, 2005.

VERGARA, Alejandro (et. al.) *Vermeer y el interior holandés*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2003.

VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. *La pintura sobre tela: historigrafía, técnicas y materiales*. Ed. Nerea. San Sebastián. 2004.

VON SCHLOSSER, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Ed. Akal. Madrid, 1988.

VV.AA. "La fastuosidad del Barroco" en *Summa Pictórica. Historia Universal de la Pintura*. Ed. Planeta. Vitoria, 1999. Volumen IV. Dirección de la Edición Luis Garrido Viñas.

VV.AA. *Anton Van Dyck y el arte del grabado*. Ed. Fundación Carlos de Amberes. Madrid, 2004.

VV.AA. *Camera Work: a pictorial guide*. Ed. por Courier Dover Publications, 1978.

VV.AA. *Degas Monotypes: essay, catalogue and checklist*. Editado por la Graphic Society de Nueva York.

VV.AA. *Guido Reni, 1575-1642*. Ed. Nuova Alfa. Bolonia, 1988.

VV.AA. *Ramón Casas y el cartel*. Diputación de Valencia, 2005.

VV.AA. (Grupo μ). *Tratado del signo visual*. Ed. Cátedra. Madrid, 2010.

WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Ed. Cátedra. Madrid, 1995.

WOLFE, Tom. *La palabra pintada*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1999.

WOOD, Paul (*et. al*) *La modernidad a debate: el arte a partir de los años cuarenta*. Ed. Akal. Madrid, 1999.

ZAVALA, Iris M. JURETSCKE, Hans. *La época del romanticismo (1808-1874)*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1989.

ZERAOUI, Zidane. *Modernidad y posmodernidad: la crisis de los paradigmas y valores*. Ed. Limusa. México, 2000.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Diseño gráfico

ALBERICH PASCUAL, Jordi. *Grafismo multimedia: comunicación, diseño, estética.* Ed. UOC. Barcelona, 2007.

ARTIGAS, José Manuel, *et al.* (eds.). *Tecnología del color*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2002.

BELLUCCIA, Raúl. *El diseño grafico y su enseñanza: ilusiones y desengaños.* Ed. Paidós. Buenos Aires, 2007.

BIERUT, Michael, HELFAND, Jessica et al. (eds.). *Fundamentos del diseño gráfico.* Ed. Infinito. Buenos Aires, 2001.

BORRINI Alberto. *Publicidad, diseño y empresa*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 2006.

CALVERA; Anna. *Lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2007.

CHAVES, Norberto. *La imagen corporativa. Teoría y metodología de la identificación institucional*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988.

CHAVES, Norberto (et al). *Diseño y comunicación, Teorías y enfoques críticos*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1997.

CHAVES, Norberto. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2001.

CHECA GODOY, Antonio. *Historia de la publicidad*. Ed. Netbiblio. La Coruña, 2007.

CAPELLA, Juli; LARREA, Quim. *Nuevo diseño español*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1991.

DORMER, Peter. *El diseño desde 1945*. Ed. Destino. Barcelona, 1993.

FRASCARA, Jorge, MEURER, Bernd (et al.) *Diseño gráfico para la gente: comunicaciones de masa y cambio social*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 2004.

FRASCARA, Jorge. *El diseño de comunicación*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofía del diseño*. Ed. Síntesis. Madrid, 2002.

HESKETT, John. *Breve historia del diseño industrial*. Ed. del Serbal. Barcelona, 1985.

HOLLIS, Richard. *El diseño gráfico. Una historia abreviada*. Ed. Destino. Barcelona, 2000.

MEGGS, Philip B. y PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. Ed. RM Verlag. Barcelona, 2009

MOLES, Abraham. *Teoría de la información y la percepción estética*. Ed. Júcar. Madrid, 1976.

MOLES, Abraham. *Teoría de los objetos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.

MOLES, Abraham; COSTA, Joan. *Publicidad y diseño*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1999.

MORENO RODRÍGUEZ, Carlos. *El diseño gráfico en materiales didácticos*. Ed. por CESAL. Bruselas, 2009.

MUNARI, Bruno. *El arte como oficio*. Ed. Labor. Barcelona 1994.

MUNARI, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984.

PAPANEK, Víctor. *Diseñar para el mundo real*. Ed. H.Blume. Madrid, 1977.

PEVSNER, Nicolaus. *Pioneros del diseño moderno*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 2003.

POYNOR, Rick. *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Ed. Gustavo Gili. México, 2003.

ROYO, Javier. *Diseño digital*. Ed. Paidós. Barcelona, 2004.

SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 2002.

ZELANSKI, Paul; FISHER, Mary Pat. *Color*. Ed. Akal. Madrid, 2001.

Reproducción de la imagen

ADES, Dawn. *El fotomontaje*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

BAÑUELOS, Jacob. *Fotomontaje*. Ed. Cátedra. Madrid, 2008.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Ed. Paidós. Barcelona, 2009.

BAZIN, André. "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp. Madrid, 1990.

BERTHO LAVENIR, Catherine; BARBIER, Frédéric (*et al.*) *Historia de los medios: de Diderot a Internet*. Ed. Colihue SRL. Buenos Aires, 1999.

BOORSCH, Suzanne (et al.). *The engravings of Giorgio Ghisi*. Metropolitan Museum of New York. 1985.

BURGUEÑO, José Manuel. *Los renglones torcidos del periodismo*. Ed. UOC. Barcelona, 2009.

BRIGGS; Asa; BURKE, Peter. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Ed. Taurus. Madrid, 2005.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*. Ed. Akal. Madrid, 1999.

CATALÀ, Josep M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura*. Ed. Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

CHILD, John. GALER, Mark. *La iluminación en fotografía.* Ed. Anaya. Madrid, 2005.

CUEVAS, José. *Fotografía y* conocimiento. *La imagen científica en la era electrónica.* Ed. Complutense. Madrid, 2010.

DAWSON, John A. *Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales*. Ed. Blume. Madrid, 1982.

DERRY, T.K. (et al) *Historia de la tecnología*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1989.

DÍEZ BORQUE. José María. *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*. Ed. Montesinos. Barcelona, 1985.

ESTEVE BOTEY, Francisco. *Grabado: compendio elemental de su historia, y tratado de los procedimientos*. Ed. Maxtor. Madrid, 2003.

FIELD, Richard S. "Tendencias actuales" en MELOT, Michel (et. al.) *El grabado. Historia de un arte*. Ed. Carroggio. Barcelona, 1984.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997.

GARRETT, John. *El arte de la fotografía en blanco y negro.* Ed. Hermann Blume. Madrid, 1991.

GERNSHEIM, Helmut. *Creative photography: aesthetic trends*, 1839-1960. Ed. Courier Dover Publications. N. Chemsord, 1962.

GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. Ed. Nerea. San Sebastián, 2005

GÓMEZ MOLINA, Juan José, (coord.). *Máquinas y herramientas de dibujo*. Ed. Cátedra, Madrid, 2002.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

HEDGECOE, John. *Manual de técnica fotográfica*. Ed. Blume. Barcelona, 1979.

HEDGECOE, John. *Curso de fotografia básica*. Ed. Blume. Barcelona, 2001.

HERRERA NAVARRO, Javier. *Fotografía y pintura en el siglo XIX*. Revista Goya 131, 1976.

HIRSCH, Robert. *Photographic Possibilities: The Expressive Use of Equipment, Ideas, Materials, and Processes*. Ed. Focal Press. Oxford, 2008.

LANGFORD, Michael. *La fotografía paso a* paso. Ed. Akal. Madrid, 1990.

LANGFORD, Michael. *Manual del laboratorio fotográfico*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1994.

IVINS, William Mill. *Imagen impresa y conocimiento*. Análisis de la imagen prefotográfica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

KELLY, Mary. "Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna" en WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad*. Ed. Akal. Madrid, 2001.

LERMA GARCÍA, José Luis. *Fotogrametría moderna: analítica y* digital. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2002.

LORÉN GONZÁLEZ, José Francisco. "La fotografía aplicada a la reproducción y restauración de obras de arte" en Revista *Arbor* CLXIX, nº 667-668 (Julio-Agosto 2001).

MARÍN AMATLLER, Antonio. *Fundamentos de fotografía e imagen digital*. Ed. UOC. Barcelona, 2008.

McCOLLOUGH, Ferrell. *Manual de fotografía digital de alto rango dinámico HDR*. Ed. Tutor. Madrid, 2009.

MELOT, Michel (et. al.) *El grabado. Historia de un arte*. Ed. Carroggio. Barcelona, 1984.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.

PERALTO, Francisco. *Libro de artista, edición de artista y edición de arte.* Ed. Corona del Sur. Málaga, 2010.

PEREA GONZÁLEZ, Joaquín (*et al.). La imagen fotográfica*. Ed. Akal. Madrid, 2007.

PLA, Jaume. *Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*. Ed. Omega. Barcelona, 1986.

RIBERA BLANES, Begoña. *El derecho de reproducción en la propiedad intelectual*. Ed. Dykinson. Madrid, 2002.

SANZ, Juan Carlos; GALLEGO, Rosa. *Diccionario Akal del Color*. Ed. Akal. Madrid, 2001.

SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografía.* Ed. Alianza Forma. Madrid, 1994.

SLATER, Herbert J. *Engravings and Their Value: A Guide for the Print Collector*. Ed. Echo Library. 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Ed. Edhasa. Barcelona, 1996.

SOUGEZ. Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Ed. Cátedra. Madrid, 1999.

STELZER, Otto. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

WILLIAMS, Trevor I. *Historia de la tecnología. Desde 1900 hasta 1950 (II).* Ed. Siglo XXI. Madrid, 1987.

WRIGHT, Terence. *Manual de fotografía*. Ed. Akal. Madrid, 2001.

Tecnología digital

APARICI, Roberto; GARCÍA MATILLA, Agustín. *Lectura de imágenes en la era digital*. Ed. de la Torre. Madrid, 2008.

BACON, Jono. *The Art of Community: Building the New Age of Participation*. Ed. O'Reilly Media Inc., 2009.

CARRILLO, Jesús. *Arte en la red*. Ed. Cátedra. Madrid, 2004.

BERTRAN ALBERTÍ, Eduard. *Procesado digital de señales*. Ed. por la UPC. Barcelona, 2006.

BESCOS, Julián, NAVARRO, Juan. *La digitalización como medio para la preservación y acceso a la información* en Educación y Biblioteca, vol. 9, nº80. 1997.

CONWAY, Paul. *La preservación en el mundo digital*. Ed. por el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos. Santiago de Chile, 2000.

EVERETT KATZ, James. *Consecuencias sociales del uso de Internet*. Ed. UOC. Barcelona, 2004.

FORESTER, Tom. *Sociedad de alta tecnología: la historia de la revolución de la tecnología de la información*. Ed. Siglo XXI, México. 1992.

GIL JUÁREZ Adriana, VIDA MOMBIELA, Tere. *Los videojuegos*. Editorial UOC. Barcelona, 2007.

GÓMEZ GONZALEZ, Sergio. *Dibujo asistido con ordenador*. Ed. UPC. Barcelona, 2004.

GONZÁLEZ, Rafael C. y WOODS, Richard E. *Tratamiento digital de imágenes*. Ed. Díaz de Santos. Madrid, 1996.

KEEN, Andrew. *The Cult of the Amateur: How today's Internet is killing our culture*. Ed. Doubleday/Currency, 2007

KELBY, Scott. *Adobe Photoshop CS6 Book for Digital Photographers* Ed. Pearson. San Francisco. 2012.

KUSPIT, Donald B. *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*. Ed. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006.

LEVIS, Diego. *Arte y computadoras: del pigmento al bit*. Ed. Norma. Buenos Aires, 2001.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Ed. Paidós. Barcelona, 2005.

MATTELART, Armand. *Historia de la sociedad de la información*. Ed. Paidós. Barcelona, 2007.

MEEHAN, Les. *Creación de imágenes digitales*. Ed. Blume. Barcelona, 2004.

NEGROPONTE, Nicholas. *El mundo digital*. Ediciones B. Barcelona, 1997.

PEÑA, Rosalía. *Gestión Digital de la información*. Ed. RA-MA. Madrid, 2002.

RODRIGUEZ ALONSO, Hugo. *Imagen digital: conceptos básicos*. Ed. Marcombo. Barcelona, 2005.

RUIZ de QUEROL, Ricard. *La sociedad de la información*. Ed. Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, 2007.

Crítica textual

BERNABÉ, Alberto. *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Ed. Clásicas. Madrid, 1992.

BLECUA, Alberto. "Generalidades sobre crítica textual" en *Crítica textual*, Revista Arbor nº582, 1994.

BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual.* Ed. Castalia. Madrid, 1983.

CAÑEDO FERNÁNDEZ, Jesús; ARELLANO AYUSO, Ignacio (coords.) *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de oro*. Ed. Castalia. Barcelona, 1990.

FRADEJAS RUEDA, José Manuel. *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*. Ed. UNED. Madrid, 1991.

GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*. Edición de Inocencio Galindo Mateo. Ed. Tératos y Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

GRIER, James. *La edición crítica de música. Historai, método y práctica.* Ed. Akal. Madrid, 2008.

IGLESIAS FEIJOO, Luis. “Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos” en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de hispanistas del siglo de Oro.* Ed. Támesis. Londres, 1990

JAURALDE POU, Pablo. “Crítica textual” en *Manual de investigación literaria.Guía bibliográfica para el estudio de la Literatura española*. Ed. Gredos. Madrid, 1981.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española”, en *Revista de poética medieval*, nº 2. Madrid, 1998.

LUCÍA MEJÍAS, José Manuel. *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote.* Ed. Ollero y Ramos. Madrid, 2005.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. “La edición crítica hipertextual” en *Lecturas y textos en el siglo XXI: los nuevos caminos de la crítica textual*. Ed. AXAC. Lugo, 2009.

MOROCHO GAYO, Gaspar. *Estudios de Crítica textual (1979-1986)*, Ed. Universidad de Murcia, 2003.

ORDUNA, Germán. *Fundamentos de crítica textual*. Ed. Arco, Madrid 2005.

ORDUNA, Germán. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Ed. Reichenberger. Kassel, 2000.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos*. Ed. Síntesis. Madrid, 1997.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Introducción general a la edición del texto literario*. Ed. UNED Madrid, 2001.

QUETGLAS, Pere J. *Elementos básicos de filología y lingüística latinas*. Ed. Universidad de Barcelona, 2007.

MARTÍN ABAD, Julián. *Los primeros tiempos de la imprenta en España*. Ed. Laberinto. Madrid, 2003.

NAVARRO DURÁN, Rosa. *La mirada al texto*. Ed. Ariel. Barcelona, 1995.

REYNOLDS, L. D. - WILSON, N. G., *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Ed. Gredos. Madrid, 1995.

RICO MANRIQUE, Francisco. *En torno al error: copistas, tipógrafos, filologías*. Ed. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Madrid, 2004.

RICH GREER, Margaret. “De la mano al ordenador” en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de hispanistas del siglo de Oro.* Ed. Támesis. Londres, 1990.

RUIZ, Elisa. *Manual de codicología*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1988.
x