

ARTE GRÁFICO Y COMUNICACIÓN VISUAL

Joan Costa i Solà-Segalés
European Communication School

RESUMEN

El “efecto Gutenberg” constituyó la fusión de la literatura en las artes del libro, con el arte gráfico de los ilustradores y grabadores de la época, y el primer medio técnico de comunicación visual y difusión social de la cultura.

ABSTRACT

The “Gutenberg effect” was, in the Books Arts, the fusion of Literature and Graphic Art of illustrators and engravers of the period, and the first technical media for visual communication and social spreading of Culture.

LOS ANTECEDENTES DE LA IMPRENTA EN OCCIDENTE

La historia del libro, como es lógico, es la historia de quienes lo fabrican y de los medios que emplean. El imperio romano se disgrega, los bárbaros lo rematan y el cristianismo les sucede. Escribas, talleres de esclavos, librerías, bibliotecas públicas y privadas, todo desaparece.

Los que ahora producirán los libros, después del largo eclipse, son los monjes. Cuidadosamente agrupados en los *scriptoria*, gran sala del monasterio que asume en aquellos tiempos turbulentos la perennidad de la cultura, los monjes copian a mano, recopian y difunden los textos sagrados, históricos, literarios, filosóficos. Son esencialmente las misiones irlandesas las que multiplican por doquier, a partir del siglo VII, los talleres de copia monásticos. Así, en Galia, Suiza, Italia.

Al funcionamiento de los *scriptoria*, grandes monarcas, como Carlomagno o Luis el Piadoso, aportan una expansión renovada. Y sobre todo, Alemania. Los países escandinavos tendrán que esperar el siglo XII.

Durante el periodo monástico (siglos VI al XV), todo monasterio de alguna importancia tenía su *scriptorium* o taller especializado donde los libros eran escritos o copiados, decorados y encuadernados. En el sentido antiguo, el copista era un escriba que copiaba y recopiaba los escritos manualmente. La totalidad de los manuscritos medievales anteriores al siglo XIII han sido ejecutados por religiosos o clérigos.

Según la orden de la comunidad, el *scriptorium* podía constar de una sala separada, que era calentada en invierno; o bien de un conjunto

de células individuales más propicias a la redacción de escritos personales de algunos monjes doctos (aunque no eran dispensados de su parte de trabajo como copistas); o bien, más raramente, constaban de una parte del claustro, o galería cubierta del monasterio.

El mobiliario consistía en pupitres inclinados y asientos. La escritura se hacía generalmente con plumas de oca, a una cadencia, al parecer, de tres o cuatro páginas *in-folio* por día y por copista. Las tareas simples, como el preparado de las hojas o los trabajos de copia más corrientes, eran generalmente dejados a los novicios y a los monjes menos hábiles, mientras que los mejores calígrafos se encargaban de las obras más delicadas. La decoración de los libros y la encuadernación se hacían siempre en el propio lugar, pero eran obra de especialistas; cuando éstos faltaban en el monasterio se encargaban estos servicios a expertos laicos. En los *scriptoria* menos importantes, era eventualmente el monje copista quien se encargaba de la decoración de los manuscritos y, a menudo, de la encuadernación.

En el siglo VIII en Oriente, y en el XIV en Europa, el dibujo se grababa en madera, como hacían en Japón para estampar imágenes. Más tarde, el dibujo será grabado en cobre. El grabado -en madera, cobre o en cualquiera de sus diversas técnicas- está ligado al dibujo, a los artistas grabadores. Como en la futura imprenta, el grabado está destinado a la obtención de copias.

En los *scriptoria* medievales la caligrafía brotaba silenciosamente de las manos de los monjes. Y continuó así hasta el Renacimiento. Los escribas y copistas son verdaderos grafistas, escriben, dibujan, copian, iluminan las iniciales ornadas y los grabados en madera, que estampan pacientemente como ilustraciones que conviven en armonía con el escrito caligráfico. Y encuadernan ellos mismos las hermosas páginas que antes fueron pergaminos enrollados. El libro desplazó así al rollo porque era más fácil de manejar, conservar y clasificar en los anaqueles por su forma sólida de bloque, o de *corpus*. Y también por la ventaja de que el libro permitía localizar cada tema y capítulo, y cada parte y puntos precisos gracias al índice y a la paginación.

La coexistencia del grabado o la ilustración y del texto, combinándose cuidadosamente a lo largo de las páginas con el fin de complementarse y hacer legibles y también visibles los relatos, llevaría a cabo con la cultura libresca y el impreso ilustrado, lo que llamamos propiamente *grafismo*, que es la combinación de los recursos gráficos primordiales: el dibujo y la escritura.

La imprenta de tipos móviles generó a su alrededor la integración de diferentes actores: calígrafos, artistas, grabadores, dibujantes, ilustradores, matemáticos y geómetras, así como orfebres, tipógrafos, cajistas y maestros impresores, compañeros y aprendices -siguiendo en esto la tradición artesana, pero mezclándola con una concepción industrial.

El grafismo, sistemáticamente aplicado, había nacido de esta fusión de lo gráfico (la Imagen y el Texto) y de lo tecnológico (la fundición de tipos, la prensa de impresión), en un momento y un escenario irrepetible de la historia de Occidente. A mitades del siglo XV, en plena efervescencia humanística de las Artes, la Ciencia, la Técnica y la Economía. Era la época esplendorosa de los grandes genios, como Gutenberg, Uvs, Graf, Holbein y Dürer en Alemania, William Caxton en Inglaterra, Geofroy Thory en Francia y Juan de Yciar en España.

La innovación de la imprenta no fue muy bien vista por todos los testigos de la época. En los *scriptoria* monásticos, por ejemplo, el arte de la imprenta fue considerado como la llegada de un competidor directo del arte largamente cultivado de la copia manuscrita. Un abad benedictino que vivió en la era de los *incunabula*, el abad Trithemius, de Sponheim, cerca de Kreuznach, en Alemania, compuso su *De laude scriptorium manualium* (1492) defendiendo que la copia manuscrita de textos es en muchos aspectos superior a la imprenta. Sin embargo, el autor modificó después su hostilidad inicial al arte de la imprenta, al que vio como el resultado de un medio para facilitar su campaña y renovar así con un atuendo contemporáneo la edad de oro de la erudición monástica. Finalmente, Trithemius devino uno de sus defensores más vigorosos del Renacimiento.

ESCRITURA Y CALIGRAFÍA

La caligrafía es escritura dibujada. Del griego *kallos* (“belleza”) y *graphein* (“escribir”, “dibujar”), la caligrafía fue considerada como un arte. Algunas caligrafías, tal vez acordándose de su origen icónico en los signos que ellas reproducen, buscan conciliar el grafismo significativo y la noción significada. Así, muchas caligrafías chinas y japonesas tienen estrechas relaciones con la pintura.

Otra caligrafía, no menos destacable, la caligrafía árabe (inexistente antes en el Islam) ha partido de otro objetivo: dar al libro de los libros, el Corán, un adorno digno de sus enseñanzas. La prohibición de utilizar imágenes, impuesta por la religión coránica, no es extraña al juego ornamental que se destina a la escritura. Como si el arabesco hiciera las funciones de unas imágenes esquemáticas del alfabeto, las minúsculas proceden del movimiento de la escritura ligada: las griegas llamadas “minúscula” (siglo IX a. C.) y “uncial” y “cursiva” (siglo III a. C.), que siguieron a la “griega capitalis” y la “griega mayúscula”, procedentes de la escritura fenicia. Es bien sabido que el alfabeto llegó al mundo moderno por mediación de los griegos, pero no hay una idea clara de cómo y cuándo apareció en Grecia.

En Occidente, la caligrafía nace en los manuscritos griegos, después de que surgieran las letras minúsculas y con la cursividad, es decir, con la emergencia de las letras ligadas. Y se latinizó en los *scriptoria* de la Edad

Media con los escribas y los copistas. Numerosos manuscritos (Evangelios, Biblias, Salterios, Libros de horas), como el famoso *Book of Kells* (Irlanda, finales del siglo VII, principios del VIII), nos lo recuerdan. La caligrafía se propaga con la gótica y triunfa en el Renacimiento. No se trataba aquí de ilustrar, como en China, ni de decorar, como en el mundo árabe, sino de producir obras serenas, equilibradas, que satisfagan el ojo del lector.

Cuando la caligrafía de los humanistas reencuentra las formas de la escritura carolingia, la cancillería pontificia del Renacimiento recurre a formas próximas a las de las cartas del siglo IX. El interés de estas formas inspiraron la vía tipográfica. Tagliente, con Arrighi y Palatino, es uno de los tres grandes maestros de la caligrafía de esta época. Los modelos editados muestran las proezas de su pluma y reclaman grabadores en madera excepcionales, lo que suscitaba controversias de época sobre la propiedad efectiva de las planchas que se utilizaban para la estampación. En la época, los manuscritos, se grababan sobre madera para ser estampados: de hecho, eran páginas xilografiadas, es decir, trasladadas del dibujo caligráfico del escriba a la madera.

Ludovico Arrighi, llamado Vicentino, originario de las cercanías de Vicenza, fue un experto calígrafo, cuya obra es ejemplar. En Roma, en 1522, dedicó un librito de modelos a la escritura cancelleresca, su especialidad: “La operina...”, grabada sobre madera por Ugo da Capri, y al año siguiente, regrabada por E. Celebrino, “El modo...”, más completo y de escrituras diversas.

Una profusión de manuales debidos a los maestros más talentosos “laicizó” el arte de escribir de los copistas religiosos, y puso particularmente los honores de tal socialización en la “cancilleresca” o escritura de la cancillería vaticana, que ha devenido la “itálica” tipográfica.

Al democratizarse, la escritura perdió su prestigio. La bella escritura fue cada vez menos necesaria, y la caligrafía dejó de ser un oficio a finales del siglo XVIII. Los maestros calígrafos, para enseñar su arte, se habían habituado a descomponer las letras según los movimientos simples que la mano puede trazar. El movimiento incorpora en las minúsculas las marcas de la cursividad, es decir, las características propias del movimiento de la escritura “seguida” y, por eso mismo, más rápida de ejecutar. El movimiento de la mano tiende a inclinar la escritura hacia la derecha y esta tendencia se acentúa con la velocidad del acto de escribir.

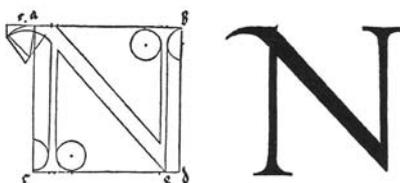
Los últimos modelos del arte de escribir son los de Paillasson (1763) titulados *L'art d'écrire*, que grabó para la *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (segundo volumen de planchas):

“Todo lo que compone la escritura está producido por dos movimientos: el de los dedos y el del trazo. El movimiento de los dedos, que sirve igual para las letras pequeñas que para las medianas que se hacen más rápidas, no tiene más que dos efectos: la flexión para descender

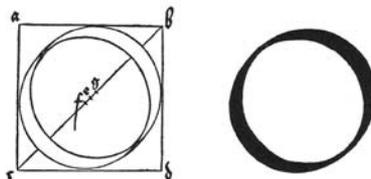
en todos sentidos y la extensión para remontar. El movimiento del brazo, tan necesario para las letras mayúsculas y los trazos de la pluma, tienen cuatro efectos. Se aleja para ascender, se desvía para ir a la derecha, se aproxima al cuerpo para la izquierda y se pliega al codo para descender. Estos cuatro efectos son más o menos extendidos según el tamaño de las figuras que se desea ejecutar. Varios autores han admitido los movimientos de la muñeca, la cual no ha sido adoptada por los grandes maestros. La muñeca no tiene efecto primitivo; no actúa sino muy poco y cuando se le fuerza a obedecer el movimiento de los dedos”.

Paillason, *L'art d'écrire*, 1760.

Los rasgueos o trazos de la pluma son decoraciones caligráficas, especies de rúbricas que acompañan a textos escritos con sus rasgos simples o entrelazados. Se utilizan para realzar un nombre, un título o una frase. El grabado en madera, la talla dulce o el aguafuerte y la litografía han reproducido o creado a su turno divertimentos visuales análogos a aquellos de los auténticos trazos nacidos de la pluma.



N No. o. mach in feyn stercung also/sey in feiner stercung ein Diameter. c. b. und sey den mit einem puncten. e. in der mitt von einander, und sey des puszab den puzieren zug geoffen mit zwey en puncten. f. g. mittlen auf den Diameter zñ beden seyten neben das. i. die laß zwen centrum feyn und sey auß welschem ein einfallni die zwo seyten der stercung anmären, von wo dann die zwo einfallni durch ein ander lauffen, da hin zeuch von der hand die dünner puzieren des puzab den zug in recht er form. Wie das hemaich ist außgeriffen.



O No. p. mach in feyn stercung also/sey die stercung. a. b. c. d. mit einer zwerchlini. e. f. in der mitt von einander. Damach sey. a. b. und. e. f. mit einer zwerchlini. g. h. auch in der mitt von einander. Damach zeuch den ersten aufrechten puzieren zug/ des. p. gleich messig wie fien di. f.

La forma de las ideas (Dürer), cap. 7.

Los más bellos trazos de pluma -no los más antiguos- se encuentran en los manuales de los maestros de escritura del siglo XVI, celosos de mostrar que la mano es superior a la tipografía. Estas obras están firmadas por Arrighi, Palatino, Tagliente (Italia), Mercator (Países Bajos), Yciar, Lucas, Casanova (España), Leupolt, Neudörffer (Alemania). Fuera de serie, no olvidaremos a Dürer y sus extraordinarias ilustraciones de los márgenes de un “Libro de horas latinas”, fechado en 1515, en el que todos los dibujos terminan con trazos de pluma de sabrosa inspiración caligráfica.

En el siglo XVII, el arte de la letra se hace barroco y se prolonga a la primera mitad del siglo XVIII. El trazo de pluma se hace ilustración, dibujo. Sus entrelazados, que rivalizan con los de los caracteres, dibujan ángeles, animales, pájaros y un sinfín de objetos. Los grandes nombres son los de Van den Velde (Países Bajos), John Davies, Edward Cooker, Seddon, Bickham (Inglaterra), Barbedor, Serrault (Francia). En la segunda mitad del XVIII, la fantasía se formaliza; es la simetría lo que importa, el trazo es magnífico y seguro de sí. El principal representante de este estilo es el vienés Schwandor.

En Inglaterra, Edward Johnston vuelve a las fuentes de la cancillerescas, reconstruye el material necesario para su escritura y enseña caligrafía a partir de 1899. Su *Writing and Illuminating and Lettering* (Londres, 1906) es todavía la obra de referencia más apreciada. Los primeros alumnos de Johnston fueron más tarde célebres: Eric Gill, Graily Hewitt y Anna Simons, y puede decirse que los demás calígrafos existentes actualmente en el mundo (como Alfred Fairbank, Paul Stander, Georg Trump, Berthold Wolpe, Hermann Zapf o Chris Brand) son todos ellos más o menos sus alumnos, a menos que no se hayan formado personalmente estudiando su manual.

LAS PÁGINAS XILOGRÁFICAS

La imprenta había sido inventada antes que la tipografía. Para vulgarizar la imaginería religiosa, los monjes de la Edad Media grabaron también figuras y leyendas en bloques de madera. Los textos complementaban las imágenes como una especie de “ayuda-memoria”, pero no hacían sino repetir textos que la gente tenía aprendidos “de corazón”.

Si bien todo grabado sobre madera es una xilografía (del griego *xulon*, “madera”, y *graphein*, “dibujar”, “escribir”), se reserva este nombre a las planchas de madera grabadas, que han servido, en Occidente -por lo menos 70 años antes de la aparición de la tipografía- para imprimir imágenes religiosas, estampas, cartas de juego (naipes) y textos breves.

El grabado en madera había sido practicado en Oriente desde la invención del papel, es decir, desde los inicios de nuestra era -aunque los testimonios más antiguos datan del siglo VIII: son los talismanes búdicos chinos hallados en Japón y Corea en 1966-. El Museo del Louvre conserva

la xilografía más antigua (siglo VIII) procedente del Turquestán chino, que representa el Buda sentado y está grabado en madera de sauce. No podemos dejar de asociar la expansión del grabado xilográfico a la aparición del papel en Europa: las raras pruebas llegadas hasta nosotros están impresas sobre papel con tintas no grasas, igual como los libritos xilografiados de veinte o treinta páginas, de los que quedan un centenar de ejemplares en todo el mundo, con un total de una treintena de textos diferentes como “la Biblia de los pobres”, “el espejo del linaje humano”, “el arte de la memoria”, “el arte del bien morir”, “el Apocalipsis”, “el Cantar de los cantares” o los llamados “Donnatus”, en los que la imagen ocupa un lugar principal.

El grabado en madera tenía la ventaja de que se estampaba al mismo tiempo que el texto, lo que facilitaba el trabajo de los iluminadores de estampas (hacia 1460). El grabado xilográfico tenía la ventaja, como hemos dicho, de que se imprimía junto con el texto, lo que, si bien eliminaba el trabajo de los copistas, les facilitaba por el contrario la tarea de decoración.



Cuando se extendió el uso del bloque de madera grabado e impreso, surgieron, además de las imágenes y sus leyendas, textos enteros tales como los de la “gramática” de Donnat. Se ha dicho, a propósito de esto (según De Coster, imaginero de Harlem) que la tipografía, o sea la composición de textos con letras separadas, había conocido la luz a causa de las faltas cometidas por el grabador sobre la madera y que tenían que ser reparadas con un clavija de madera.

El Renacimiento consumió una gran cantidad de grabados xilográficos para las ediciones de toda clase de obras, tanto en latín como en lengua vulgar: Biblias, libros piadosos, textos antiguos, traducciones, crónicas, novelas de caballería... Es la gran época del grabado “a hilo” donde el dibujo se traza sobre la madera pulida, directamente o bien untada con una capa de blanco de zinc para que el grabador pueda seguir su trabajo cómodamente. Como el dibujo debe hacerse al revés, algunos lo preparan en un calco del derecho y lo reportan sobre la madera. Artistas célebres, como Urs Graf, Holbein, Dürer, Cranach practicaban la xilografía a hilo (o dibujaban para ella) y obtuvieron verdaderas obras maestras. Pero no todos los “talleres de imágenes” tenían la habilidad de estos maestros, y sus ilustraciones de obras de estudio, principalmente, carecían de la precisión requerida. Esta es una de las razones por las cuales la madera cedería terreno al cobre antes de finalizar el siglo XVI; otra de las razones fue un reglamento de 1588 que prohibió imprimir el texto y la imagen al mismo tiempo.

Las iniciales góticas grabadas en madera merecen mención aparte. Ellas mantienen visiblemente trazos caligráficos y evolucionan, ya en la tipografía gutenberguiana, de modo diferente del texto. Una expansión libre del trazo caligráfico caracteriza numerosos titulares grabados en madera. En el periodo llamado de los incunables (es decir, antes de 1500), la tipografía recurrirá a menudo al grabado en madera o metal para fijar los lazos entrelazados de las capitales o mayúsculas góticas.

Las letras ornamentadas, que la imprenta heredaría de los manuscritos, sirven ópticamente para balizar un texto. Su tamaño respectivo indica la importancia más o menos grande que se les otorga como disjuntores del texto. Igual que en los manuscritos, algunas letras ornadas juegan en los títulos un rol de ilustración del texto, pero siendo las más frecuentes grabadas en madera, eran reutilizadas y así perderían toda significación y quedarían en puros elementos decorativos, señaléticos y ornamentales. En las iniciales, el contraste entre el fondo y la forma, el contrapunto entre el signo alfabético y el dibujo y figuras fueron llevados al punto extremo en sus relaciones y combinaciones.

A finales del siglo XVIII, en Inglaterra, y principios del XIX, en Francia, el grabado se reintegró al libro gracias a la técnica de la madera puesta verticalmente, perpendicular al tronco; esta técnica presenta una textura

homogénea que se presta a las mismas sutilezas que la talla al buril sobre cobre.

Por otra parte están las consideraciones del grabado como arte. Así, considerado en tanto que *arte gráfico*, el grabado no es obviamente un mural ni un gran lienzo. Es esencialmente un arte de pequeñas dimensiones. Sus obras deben ser vistas a la distancia desde la mano al ojo. El “arte gráfico”, como es llamado en los países de lengua alemana, está íntimamente ligado en sus orígenes xilográficos al arte de la escritura y del dibujo: el arte de la *línea*. “El grabador debe recordar que la línea es su principal elemento”.¹

Desde su aparición, el grabado ha sido clasificado, por regla general, como un arte menor, en el cuarto rango de las artes plásticas, es decir, el más bajo: el de la servidumbre. Acaso fuera por la modestia de sus medios de expresión (la línea pura y simple, el negro sobre blanco); acaso la limitación de su tamaño; tal vez por la supeditación al libro, como ilustración del texto; o por ser el grabado, al mismo tiempo, un modo de obtención de copias (lo que lo vincula a la imprenta), el caso es que esta poca estima en el mundo de las Bellas Artes contrasta con el que tuvo en las artes del libro y de la estampa, pero fue todavía más disminuída por el hecho de que, hasta la llegada de la fotografía y la reproducción fotomecánica, el grabado era el único medio de reproducción de imágenes.

Este hecho contrastaba con el prestigio de la obra de arte original, la pieza única e irrepetible representada por la pintura, el fresco, el mural (y también por la arquitectura y la escultura). Desde entonces, la cuestión de saber si el grabado era un simple medio de reproducción o un medio de expresión original y autónomo, pasó a un segundo plano. Estas consideraciones presentan otro punto de vista en la relación entre el grabado como ilustración de un texto y como método reproductivo, y la tipografía. Las discusiones recurrentes, que todavía hoy persisten entre arte y diseño gráfico, tienen en el grabado, la tipografía y la técnica de impresión su punto de fusión.

EL DIBUJO Y LAS BELLAS ARTES

En 1550, Giorgio Vasari elevó el *Disegno* (el Dibujo con mayúscula) al rango supremo de “Padre de nuestras Bellas Artes: la Arquitectura, la Escultura y la Pintura”.² Su argumento, sin embargo, a pesar del tono reivindicativo y glorioso, era más técnico y estructural que artístico, es decir espiritual. Porque en las tres Artes que Vasari declara hijas del Dibujo,

1. Felix BRUNNER, *Handbuch der Druckgraphik*, Arthur Niggli, Suiza, 1964.

2. Giorgio VASARI, *Le vite de piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a'tempi nostri: descritte in lingua toscana di Giorgio Vasari, pittore aretino, con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro*. L. Torrentino, Florencia, 1550.

éste constituye la estructura, la osamenta o la composición de las líneas de fuerza. Pero él mismo no es la “obra”, sino que sirve a ella y se oculta debajo de ella, precisamente para borrar el “dibujo”, la construcción, el artificio lineal que sustenta una representación volumétrica en la arquitectura y la escultura, y una figuración que en la pintura se quiere naturalista, realista e incluso hiperrealista superponiéndose al artificio de los contornos -haciéndolos desaparecer bajo la pintura- y apoyándose en la ilusión de la perspectiva geométrica. Ni los contornos ni la geometría euclidiana perspectivista están en la Naturaleza. Son el producto de la línea y del ilusionismo óptico.

En la exposición “El trazo oculto”, ofrecida en 2006 por el Museo del Prado, se muestra una de sus líneas de investigación, realizada sobre 17 de sus cuadros, utilizando lo que se denomina “reflectografía infrarroja”. El objeto de esta investigación es mostrar precisamente los trazos del dibujo ocultos bajo las capas de pintura; revelar los procesos de producción, para poner en evidencia qué es lo que pasaba por la cabeza del artista: sus cambios de ideas en el curso de la realización de la obra, sus correcciones obedeciendo a los “arrepentimientos”, los replanteamientos sobre las posiciones de las figuras, cabezas y manos, generalmente. Son los primeros trazos o líneas compositivas que el pintor dibujó sobre el cuadro con piedra negra, puntas metálicas, tinta o carbón, para “encajar” las figuras y las escenas. En algunos casos, debajo de la obra se han hallado otras obras ocultas, que no llegaron a ser pintadas y a las que se superpuso otro dibujo: el que sustenta la obra actual.

La investigación ha sido realizada con un conjunto de 17 tablas de los siglos XV y XVI de pintores de la importancia de Robert Campin, Hans Memling, El Bosco, Mabuse, Botticelli, Rafael, Andrea del Sarto, Fernando Gallego o Pedro Berruguete, entre otros.

Las técnicas de reflectografía empleadas en esta investigación no sólo permiten saber cómo fue planteado, construido, modificado el cuadro que se analiza, sino que han aportado importantes datos e imágenes sobre cómo dibujaban algunos pintores, como Robert Campin, Memling o Pedro Berruguete, de los que no se ha conservado ningún dibujo. La exposición muestra asimismo cómo se pasaban en algunos casos a la tabla las figuras dibujadas en un boceto previo por medio de una cuadrícula o utilizando unos estarcidos, o bien, dibujando a mano alzada con trazo directo sobre la superficie preparada del soporte.

También este tipo de investigaciones muestra cómo algunos pintores de la época no sólo encajaban los contornos de las figuras sino que planteaban en esos dibujos ocultos los efectos de la luz, sus fuentes y el peso que las sombras tendrían en la composición, utilizando para ello diferentes tipos y densidades de rayados simulando los sombreados. Las obras originales se muestran junto con unas cajas de luz en las que se ven reproducidos los fragmentos con sus “trazos ocultos”, siendo acompañados

por paneles con breves explicaciones sobre el cuadro y sobre los trazos que se hacen visibles.

Si el Dibujo era el “Padre de nuestras Bellas Artes”, él mismo, paradójicamente, no era una de ellas. La idea de Vasari se fundaba en el hecho de que el arquitecto, el escultor, el pintor dibujaban antes de construir, esculpir o pintar. Pero en realidad, el Dibujo quedó como un arte menor: el de los esbozos, los estudios previos, y parciales, preparatorios de la obra de arte pictórica o escultórica.

Otras veces, independizado de estas tareas de la pintura, el dibujo era “arte gráfico” con el grabado y las estampas. El arte del grabado siempre se consideró un arte menor, ya no sólo por la pobreza y sequedad de la línea del dibujo, sino porque el grabado, que era una obra múltiple por el tiraje de copias (premonición de la industria gráfica) y, por tanto, no tenía el halo mágico de la “obra única”, que sólo puede estar físicamente en un sitio: el suyo. ¿Cómo comparar el valor de los techos y murales de la Capilla Sixtina con los dibujos que les sirvieron como auxiliares en la preparación de tales obras del Gran Arte?

Este rasgo progenitor de las Bellas Artes concedido al Dibujo por Vasari, además que no se correspondía con el espíritu del arte, que “tiene origen interior y es obra de la libertad creadora” (Hegel), significaría una clara escisión entre el Dibujo de las Bellas Artes y los dibujos no artísticos, funcionales, aunque fueran ejecutadas por artistas. Por ejemplo, las planchas anatómicas y de la óptica, de la astronomía, los dibujos técnicos de las máquinas de guerra, la escenografía o los artefactos voladores entre otros, de Leonardo da Vinci. Estos dibujos no son fundamentalmente arte más que porque él era un artista, además de un genio. *Son imágenes funcionales convincentes*. Su fin no es la libertad creadora como una emergencia interna hacia un fin espiritual. No es la belleza o la poética. Su fin es la eficacia. Su función es su inteligibilidad y su realizabilidad en tanto que dibujos técnicos. Muchos de ellos han sido efectivamente realizados, contruidos, como las máquinas voladoras, armas y un tanque blindado en forma de tortuga.³

Los dibujos científicos y técnicos asumen “la carga de la prueba”. Son imágenes y esquemas que han sido investidos de un alto valor demostrativo, cuando mostrar es demostrar.

Si el dibujo artístico, el arte gráfico, servirían de ilustración a los libros escritos por monjes y copistas, las ilustraciones se incorporarían al libro impreso, que pronto llegaría con Gutenberg. Y continuarían acompañando los textos en toda la producción gráfica futura. Pero junto a la ilustración artística, y de inspiración artística (incluida la pictórica), las imágenes históricas, científicas y técnicas, así como los grafos, los esquemas y diagramas constituirían las principales variables del mundo del dibujo,

3. Realizados en Londres en 1989 por un equipo de ingenieros y modelistas.

entre las cuales, la *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* sería una obra monumental del siglo XVIII.

DIBUJO-PINTURA: ENCuentROS Y DESENCuentROS

Con la imprenta, el dibujo de los caracteres tipográficos para ser acuñados y fundidos en plomo; el grabado de las ilustraciones; la concepción del espacio gráfico; la estructura compositiva de la página; más la evidencia inmanente de la hoja de papel: “fondo” por relación a la “forma” impresa y soporte material al propio tiempo; éstos eran -son todavía- los rasgos fundamentales del producto impreso. Estos elementos se concretan, desde el punto de vista gráfico, en:

- la *línea* gráfica (el *dibujo* de las ilustraciones y de los caracteres de imprenta)
- la *geometría* de la página (estructura de los elementos gráficos, ocupación del espacio gráfico, proporciones texto-ilustración)
- la *línea tipográfica* como unidad compositiva del texto-lectura
- el *fondo*: el espacio gráfico, elemento más generativo que pasivo, en sus juegos y oposiciones con la forma: la hoja blanca de papel.

Este universo, que hemos llamado el “efecto Gutenberg” porque se configura y emerge junto con la nueva “escritura con tipos”, podemos considerarlo -y así lo hacemos- como el ámbito del dibujo y del arte gráfico y su rol sustantivo en esta revolucionaria invención renacentista. El otro universo paralelo que tomamos en consideración es la de la Pintura en el ámbito de las Bellas Artes. El paralelismo con el dibujo es obvio -aunque constituyen realidades ora convergentes ora divergentes-, ya que su denominador común es la expresión plástica. Y queda todavía otro nexo que es común a ambos universos: el “momento histórico”. Momento en el que, como hemos visto, por una parte el Dibujo es erigido en “el Padre de las Bellas Artes”, y por otra, el dibujo técnico y el arte gráfico señalan su escisión con el anterior: el que llamamos *grafismo funcional*.

Es oportuno, por consiguiente, que tratemos de localizar ese breve inventario de los componentes que hemos propuesto para el producto impreso, ahora simétricamente también para la obra pictórica. Lo primero que salta a la vista es el carácter icónico, figurativo, imitativo de la pintura en oposición con la naturaleza abstracta del escrito impreso y de la página misma. Un aspecto asimismo intrínseco es la factura: el trabajo obviamente manual de la creación icónica: pintura y dibujo, contrapuesto a la producción técnica, industrial del impreso. Otra condición bien distintiva es el estatuto de pieza única e irrepetible de la obra pictórica opuesto a la condición de múltiple, que es propia de la obra impresa. Acto seguido aparece a la conciencia el aspecto reverencial de predominio simbólico del



La forma de las ideas (Bruegel), cap. 8.

contemplador del cuadro o la tabla, diferente de la actitud manipuladora del lector (el libro como objeto tridimensional manejable frente al cuadro bidimensional para ser admirado). Las relaciones de espacio y tiempo son bien contrastadas entre una percepción *gestáltica* o estructurada y libre inducida por la imagen pictórica, *versus* la lectura secuencial del texto y los movimientos oculares artificiales, supeditados al recorrido de la línea tipográfica. Percibir formas -es decir, reconocerlas en el cuadro- y decodificar textos, implican dos trabajos asimismo muy distintos que el ojo y la mente deben realizar: mirar, reconocer, observar y/o descifrar, decodificar, imaginar.

Aparte de esta aproximación fenomenológica, comparemos los cuatro caracteres distintivos del mensaje impreso con los de la obra pictórica. Es evidente que lo primero que podemos apreciar ahora es la desaparición de la Línea y el sistema de representación icónica que es la *negación radical* del sistema anteriormente examinado: imagen-texto. Ni uno sólo de aquellos cuatro elementos aparece aquí; en su lugar tenemos:

– la *mancha* pictórica; unas veces delimitada, otras veces evanescente, otras matizada pasando de un tono a otro (opuesta a línea o contorno)

- la *forma icónica* predominante en el cuadro: la ilusión realista, la imitación naturalista de las cosas de la realidad (no el signo abstracto)
- el *color* como evidencia asimismo de figuratividad ligada a la forma imitativa (no negro sobre blanco)
- el *espacio representado* a través de la perspectiva euclidiana recubriendo enteramente la escena (ocultación del soporte material de la obra *versus* presencia del mismo en el impreso: la hoja de papel).

A pesar de los aspectos flagrantes que diferencian y separan visiblemente el dibujo (y el dibujo aplicado al libro) y la pintura, ambos están íntimamente entretejidos en el cuadro -aunque el dibujo se oculta debajo de la materia cromática-, y ambos se reencuentran asimismo (imagen y texto, representación y abstracción) en el libro. Y en todas las manifestaciones futuras del diseño gráfico. Del que el grafismo tipográfico es fundador.