

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Palabra e Icono: Signos

Discurso del académico electo
Excmo. Sr. D. Alberto Corazón Climent

leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 19 de noviembre de 2006

y contestación del
Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Turcios



MADRID
MMVI

**Palabra e Icono:
Signos**

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

**Palabra e Icono:
Signos**

Discurso del académico electo
Excmo. Sr. D. Alberto Corazón Climent

leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 19 de noviembre de 2006

y contestación del
Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Turcios



MADRID
MMVI

La edición de este libro
cuenta con el auspicio de la



© de los autores, 2006

Edición: Tf. Editores

Preimpresión: Cromotex

Impresión: Tf. Artes Gráficas

Encuadernación: Ramos

ISBN: 978-84-96209-77-0

Depósito Legal: M-42379-2006

Impreso en España



Todo impreso es memoria.

*En este discurso están algunos
momentos importantes en mi vida
y el reflejo de temas muy queridos.*

*Momentos y temas
que deseo compartir, muy especialmente,
con mis hijos Baruc, Oyer, Carolina,
Natalia y Alberto.*

Señoras y señores académicos, queridos amigas y amigos:

Es un deber inexcusable iniciar mi intervención, esta tarde, manifestando mi gratitud muy especialmente a aquellos académicos, y queridos amigos, que promovieron y defendieron mi candidatura para entrar a formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

A Joaquín Vaquero Turcios, que, con gran perseverancia, ha defendido la incorporación del Diseño a la Academia, como reconocimiento de su valor en nuestra sociedad.

Agradecimiento a Alberto Schommer, que, como secretario de la sección de Nuevas Artes de la Imagen, respaldó de modo entusiasta la propuesta, así como a Manuel

Gutiérrez Aragón, miembro de esta sección y viejo amigo desde los ya lejanos tiempos en los que iniciábamos nuestras aventuras creadoras. Y a Alfredo Pérez de Armiñán, por su leal compañía y consejo en esta inicial andadura.

Este acto, mi ingreso y mi discurso, no serían, a su vez, posibles sin, una vez más, la generosa ayuda de mi fraternal Gregorio Marañón, alentando primero una estimulante visión de la Academia como “civilidad” y, después, sugiriendo y haciendo muy inteligentes observaciones en los sucesivos manuscritos que, en mis impacientes redacciones, le iba haciendo llegar.

Y cómo no, a todos los académicos que, en estos meses, me habéis hecho llegar vuestra reconfortante bienvenida.

Hoy, la Sección de Nuevas Artes de la Imagen, que acoge a la Fotografía y al Cine, amplía su territorio para dar entrada al Diseño.

El Diseño, que, conceptualmente, tuvo su origen en las profundas transformaciones provocadas por la Revolución Industrial, haciendo que la creación gráfica y la comunicación visual adquirieran un protagonismo

determinante en el conjunto de nuestra cultura, tanto científica como artística, cierra su formalización definitiva a partir de la segunda mitad del siglo XX. Se trata, por tanto, de una disciplina relativamente reciente, de carácter transversal y tan imbricada en nuestra cotidianidad que, pausadamente, va abandonando un inicial y programático estilo internacional para ir comprometiéndose con lo que podríamos denominar “las culturas regionales”.

Podemos hablar ya de un diseño europeo e incluso, en algunas áreas, de un diseño español. Un diseño español que hoy, gracias a la aceptación de la Academia, puede celebrar su mayoría de edad. El Diseño entra hoy en la Academia, lo que representa una gran responsabilidad para mí, que acepto, con el compromiso de dotar al Diseño del reconocimiento que merece.

Ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Escribir y leer un discurso.

Una propuesta tan apropiada como insólita. A escultores, pintores, músicos, fotógrafos, cineastas, arquitectos, ingenieros, historiadores y, ahora, a diseñadores, la Academia nos pide un ejercicio de reflexión. No una exhibición de nuestras destrezas artísticas, sino aceptar

el compromiso de ordenar ideas y conocimientos en un discurso que será público. E impreso.

Aprecio mucho que mi primer compromiso académico sea reflexionar y transmitir esa reflexión. Y lo aprecio porque da por supuesto algo que está en el centro de mi credo como diseñador, como escultor y como pintor: que la creación es siempre un acto de inteligencia y que no hay creación sin conocimiento.

Reflexión. Conocimiento. Palabras e imágenes interactuando. El hecho de reflexionar, producir conocimiento y transmitirlo son secuencias de carácter analógico que todavía no han encontrado un soporte más versátil, complejo y sofisticado que el artefacto al que denominamos libro.

Utilizo el término —artefacto— muy deliberadamente, porque es el modo conceptual y objetual con el que un diseñador se enfrenta a la producción de un libro. Y la verdad, sigo sin encontrar un objetivo más placentero para un diseñador que el de hacer un excelente libro.

Fue precisamente el deseo de hacer libros lo que nos llevó, en 1965, a un grupo de amigos que estábamos terminando nuestros estudios en la Universidad, a poner en marcha una editorial, sin otro capital que nuestro trabajo y un ilimitado entusiasmo. Su nombre fue Ciencia Nueva, un

nombre mitad deseo, mitad súplica, ante el desierto cultural y la implacable censura de la España franquista.

Ciencia Nueva constituyó, en aquellos años, no sólo una fórmula de supervivencia donde nos refugiamos de la realidad áspera y sórdida de la dictadura. Fue, también, una plataforma desde donde luchamos por construir una sociedad moderna, abierta y democrática. Todos los que participamos entonces en aquella aventura editorial contribuimos, como luego se comprobó, a sembrar un ejemplo y una esperanza de futuro a través de la cultura.

En Ciencia Nueva me ocupé de todos los aspectos relacionados con la producción editorial. Acababa de tener una corta, pero intensa, experiencia de trabajo en una imprenta, y me había enamorado, ya de por vida, de las Artes Gráficas. En mi memoria afloran, a partes iguales, tanto la densidad crítica de nuestras conversaciones, como la galería de personajes del mundo del pensamiento y del mundo de las imprentas y encuadernaciones, que, en cada encuentro, abrían ventanas al proceso real de hacerme persona.

Una imprenta era, además, un espacio sensible y sensual. Recuerdo, con algo de nostalgia, el olor de la tinta y de la cola de encuadernar, el *pizzicato* de las matrices de plomo cayendo en la linotipia, la cadencia suave de la máquina plana que con su brazo de ventosas transportaba la

hoja de papel hasta la *cama*, mientras, sobre ella, se abatía la *forma* que, suavemente, con un murmullo, imprimía palabras e imágenes en el pliego de papel ahuesado.

Al enfrentarme con aquellos primeros libros, reviví un episodio juvenil sobre mi abuelo, un hombre de sabiduría honda, con quien pasaba largas temporadas estivales. En su huerto valenciano de Rafelbuñol. Fue en el verano del 58, a mis dieciséis años, cuando me hizo partícipe de unas confidencias que agrandaron, aún más, para mí, su estatura humana.

Tenía en Mas Roig una biblioteca, en la que yo me refugiaba con frecuencia, desordenada y temáticamente arbitraria, propia de un hombre de insaciable curiosidad. Leía mucho, siempre moviendo los labios, y escribía en grandes cuadernos de hule negro, con una escritura no caligráfica, sino de letras de imprenta, de palo. Nunca le había prestado ninguna atención a tan particular costumbre.

Todo comenzó cuando mi abuelo, ya adulto e iletrado, como decía, comprendió que no saber leer y escribir era “un terrible defecto”. Decidió entonces, en los años veinte del siglo pasado, enseñarse a leer a sí mismo, no quería que nadie pudiese darse cuenta de su analfabetismo. Y lo hizo, con un método autodidacta: memorizando gráficamente las palabras.

Era un hombre de una gran inteligencia natural y en poco tiempo lo consiguió. Aprendió a leer y, a través de la lectura, tuvo lo que él describiría como una “gran revelación”: la de que los pensamientos, las reflexiones y las fantasías más notables de los hombres ya no caerían en el silencio. Todo lo que se imprimía iniciaba una “ilimitada andadura”. Esa revelación iluminó de tal modo su vida, que hablaba de ella como de un segundo nacimiento. Un segundo nacimiento que le empujó, inexorablemente, a abandonar la agricultura para ejercer lo que describía como el más noble oficio que un hombre puede ejercer: el de imprimir y editar contra el olvido, contra el silencio y la oscuridad.

Adquirió una pequeña imprenta en Madrid. Durante un corto tiempo, aprendió el oficio y mantuvo el negocio con encargos de papelería de los comerciantes de la zona: facturas, albaranes, recibos. Se había convertido ya en un asiduo a todas las actividades del Ateneo madrileño, y propuso a los ateneístas editar una colección de pequeños cuadernos con algunas de las conferencias más importantes que se pronunciasen. La colección adquirió pronto un notorio prestigio entre el pensamiento radical y de vanguardia.

Mi abuelo vivió entonces una gozosa plenitud, hasta que, una noche, ocurrió la tragedia. Le despertaron, de madrugada, porque la imprenta estaba en llamas. Cuando

llegaron, nada pudieron hacer. Prácticamente la totalidad había sido devorada por el fuego.

Mencionaba aquel siniestro como una muerte en vida. No por el accidente en sí, sino porque le aseguraron que el incendio había sido provocado por un grupo anarquista, enfrentado a los bakuninistas, que dominaban el Ateneo.

Cayó en un estado de postración inanimada en el que, durante unas semanas, no respondía a ningún estímulo. Cuando logró salir de aquel estupor, le pidió a mi abuela que le prometiese que no volverían a hablar de lo sucedido el resto de su vida. “Nunca más quise volver a una imprenta”, me contaba conmovido. Y añadía, “por miedo a mi desolación”.

En aquel verano, treinta años más tarde, me confiaba, con los ojos humedecidos, que aún seguía sin entender, o sin aceptar entender, cómo unos hombres podían querer destruir lo que la más noble inteligencia del hombre había creado. Recordar aquel episodio le producía un dolor tan intenso que, efectivamente, fue sumergido en el más profundo silencio, hasta el punto de que muy pocos miembros de la familia lo conocían.

Con la actividad editorial de Ciencia Nueva no sólo retomé el compromiso moral con la memoria de mi abuelo, sino que me dio, además, la oportunidad de desarrollar nuevos planteamientos de diseño gráfico, tanto en el interior de los libros como en las portadas. Cubiertas sobrias, estrictamente tipográficas, en la colección básica, y de ilustraciones contundentes en otras colecciones de carácter más popular.

El éxito fue inmediato. Comenzaron a llegarme encargos de México y Argentina, que eran las grandes potencias editoriales de aquellos años. Y así me encontré, casi sin darme cuenta, con el oficio de mi vida: diseñar.

Al mismo tiempo, realicé mis primeras exposiciones de pintura en Italia. El diseño y la pintura conforman, desde entonces, para mí, un conjunto único de creación estética. Diseño y creación plástica son, en mi caso, dos caras de la misma moneda. Siempre he trabajado en ambas, simultáneamente, sin ninguna dificultad y siempre he encontrado que cada una dotaba de nueva energía y autonomía a la otra. Esta acción y reflexión a dos voces me ha sido siempre muy útil para mantener, claramente diferenciadas, las técnicas y estrategias específicas de la creación plástica por un lado, y las propias del diseño por otro. Ésta es una precisión que puede ser pertinente en la medida en la que, con frecuencia, encuentro a pintores que están expresándose, en formas y contenidos,

como diseñadores gráficos y, del mismo modo, veo el trabajo de diseñadores que conceptual y técnicamente están actuando como artistas plásticos.

Lo que sí me ha ocurrido es que, por razones precisas y episódicas, he dejado a veces en zonas de penumbra mi reflexión estética y he alumbrado tan sólo la actividad del diseño. La pintura y la escultura, en mi caso, exigen silencio y discreción. La palabra *silencio*, en concreto, aparece con alguna frecuencia en mis cuadros, que de este modo se convierten en emblemas.

Pintar es, para mí, de forma creciente, pulsión, más o menos controlada, según las épocas, pero pulsión, energía que te arroja hacia dentro. Y el diseño es, también, de forma creciente, estrategia, algo que te arroja hacia fuera, y que, por tanto, provoca una más intensa visibilidad. Necesito este balance si busco ser un poco más inteligente. Y claro que lo busco. No se me ocurre un mejor mandamiento: sé inteligente. Y su corolario: detesta la estupidez y té-mela porque es extraordinariamente peligrosa.

Artes Gráficas es un sintagma que se utiliza para describir una *estrategia* gráfica de imágenes y palabras y una *tecnología*, que nos permite reproducir, de forma idéntica

y a bajo coste, los productos de esa estrategia: imágenes, palabras, letras, signos gráficos, *ikonos*, colores.

Disponer de esos elementos es lo que conforma la cultura occidental de los últimos quinientos años. “Podemos decir —afirma Wittgenstein en uno de sus luminosos aforismos— que pensar es esencialmente la actividad de operar con signos.” Operar con signos es, precisamente, la oportunidad que nos ofrecen las Artes Gráficas, y hacerlo especialmente a partir de un conjunto de ellos que contiene la mayor capacidad sintética: el alfabeto.

Para unos signos, como los alfabéticos, de tan extraordinaria potencia debemos olvidar la filología y encontrar un origen mítico: el que se anticipa en la quilla azul de un barco fenicio que arriba a las costas de Samotracia. En la nave está Cadmo, un príncipe tebano que impresiona a Ematión, soberano del lugar, por su belleza y por la expresión de sus ojos. Se va a celebrar un banquete, Cadmo es invitado y al final del mismo, le piden que cuente, como corresponde a todo extranjero, su historia. Sus primeras palabras no fueron muy diferentes de las que un día pronunciaría Ulises en la corte de Alcínoo, nos dice Tucídides. Reconoce su intrincada genealogía que se cierra con un toro, surgido del mar, que había raptado a su hermana Europa. “Por su causa, errando incesantemente, he llegado aquí.” Pero mientras decía estas palabras, Cadmo

sabía que omitía lo esencial. En busca de su hermana raptada, había llegado a Samotracia para conquistar a otra doncella, que ahora le escuchaba en silencio. Se trataba de Harmonía, a quien la reina madre, Electra, cuidaba como a una hija, pero que en realidad había nacido de los amores clandestinos de Afrodita y Ares.

Las historias míticas siempre son fundadoras, pero pueden fundar tanto el orden como el desorden. Todo lo que precede a las nupcias de Cadmo y Harmonía se asienta en un desorden heroico, y terminal en la relación de los dioses con los hombres.

Por fin, llega el día esperado. Las deidades bajan del Olimpo para celebrar el matrimonio, el último encuentro —ellos no lo saben—, de mortales y dioses. Al entrar al banquete, encuentran que sus asientos son de oro: los novios llegan, erguidos como estatuas, en carro arrastrado por un león y un jabalí. Entonces los olímpicos, en fila, presentan sus regalos. El más misterioso y el más grande fue el de Zeus: les donó “todo lo perfecto”. A continuación, se creó un silencio expectante. ¿Qué regalo equivalente tendría Cadmo para Harmonía? Nada había a la vista. Cadmo se puso en pie y desprendió de su cinturón una pequeña bolsita de cuero. La abrió despacio y volcó su interior sobre la mesa: “Pequeños signos como patas de mosca” —describe Heródoto—. Aquellos signos eran el

alfabeto: “Dones provistos de mente: vocales y consonantes convertidas en signos minúsculos, modelo grabado —dice Plutarco— de un silencio que no calla”.

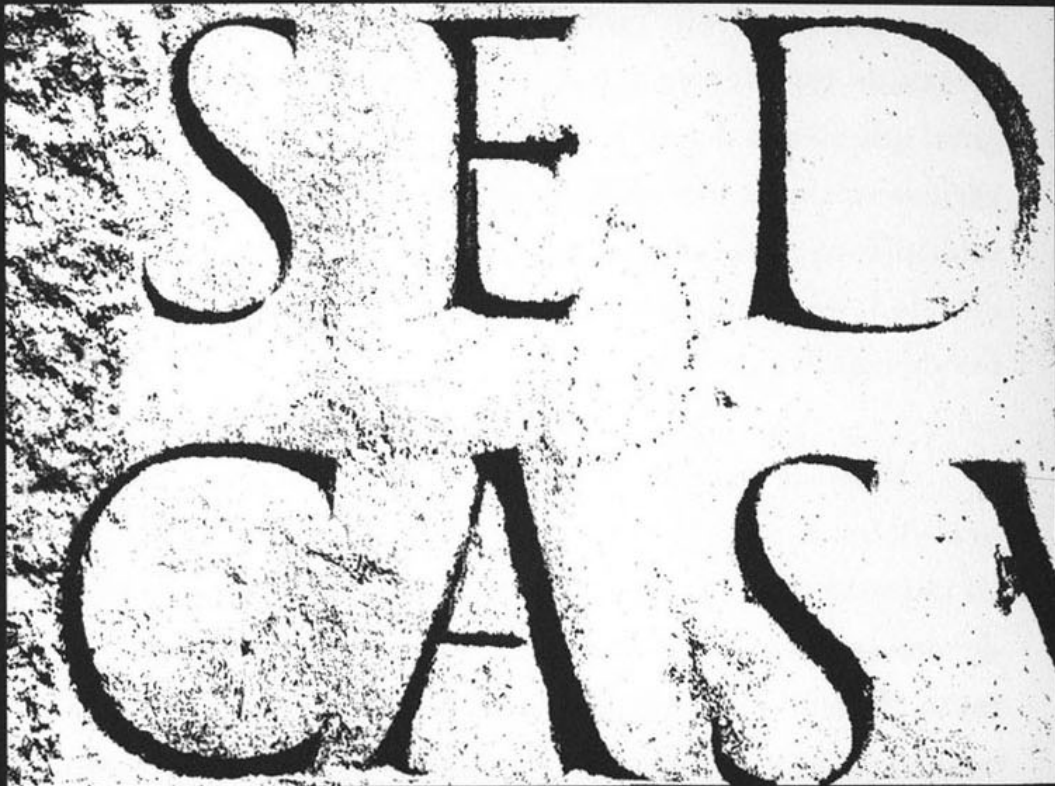
Con el alfabeto, los dioses comprenden que pasan a existir tan sólo en el imaginario de los hombres. Se retiran del banquete nupcial y regresan para siempre al Olimpo. Con el alfabeto, como con los frutos del árbol del conocimiento, los hombres se convierten en sus semejantes.

Esos signos que Cadmo deja caer sobre la mesa nupcial son, al comienzo, letras que se dibujan en tablillas de barro, en placas de cera, sobre maderas y en pieles curtidas. Cuando los más antiguos griegos van olvidando el estupor inicial, las letras dejan de ser dibujadas para ser escritas. Y al escribir, cada mano introduce, inevitablemente, su propio pulso, una pequeña distorsión en la orden que el cerebro envía a la mano de cada copista. La forma de las letras, su diseño, es, en el mundo griego, un paradigma gráfico sin normalizar. No sólo en la escritura manual, sino en la escritura lapidaria y en las propias monedas, las letras son *más o menos como el modelo caligráfico* que se enseñaba en las escuelas.

Hasta la lapidaria romana no hay un canon que determine el trazo y las proporciones exactas del alfabeto, y eso sólo para lo que denominamos mayúsculas. En las



“Pequeños signos como patas de mosca”
Así describe Heródoto el alfabeto griego arcaico.



DVAITENERAATONDENTSIAMVIRGUITACAPELL
NONCANIMUSSURDISRESPONDENTOMNIASIT
QVAENEMORA.VTQVIÖSSALIVSHABVEREPELL
NAIDESINDIGNOCUMGALIUSAMOREPERIBAT.
NAMNEQUEPHARNASIVOBISIUGANAMNEQU
VILLAMORAMTECERE.NEQUEAONIAEAGANIPE.
LIVMETIAMLAURIPETIAMELEVEREMYRICAE.

Mayúsculas romanas talladas en mármol.
en Via Appia Antica en Roma.

Abajo: escritura romana manuscrita.

minúsculas, es decir, en la escritura manual, los copistas tratan de reproducir, con mayor o menor fortuna, el original que tienen delante. Como esas diferencias no afectan seriamente a la legibilidad del texto, los manuscritos se multiplican en la cultura romana. Plinio el Viejo habla, en el siglo I, de numerosos manuscritos con miles de ejemplares de copias.

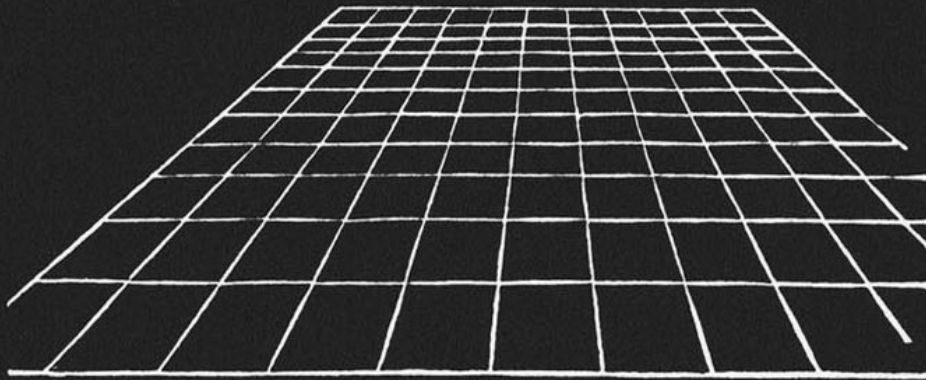
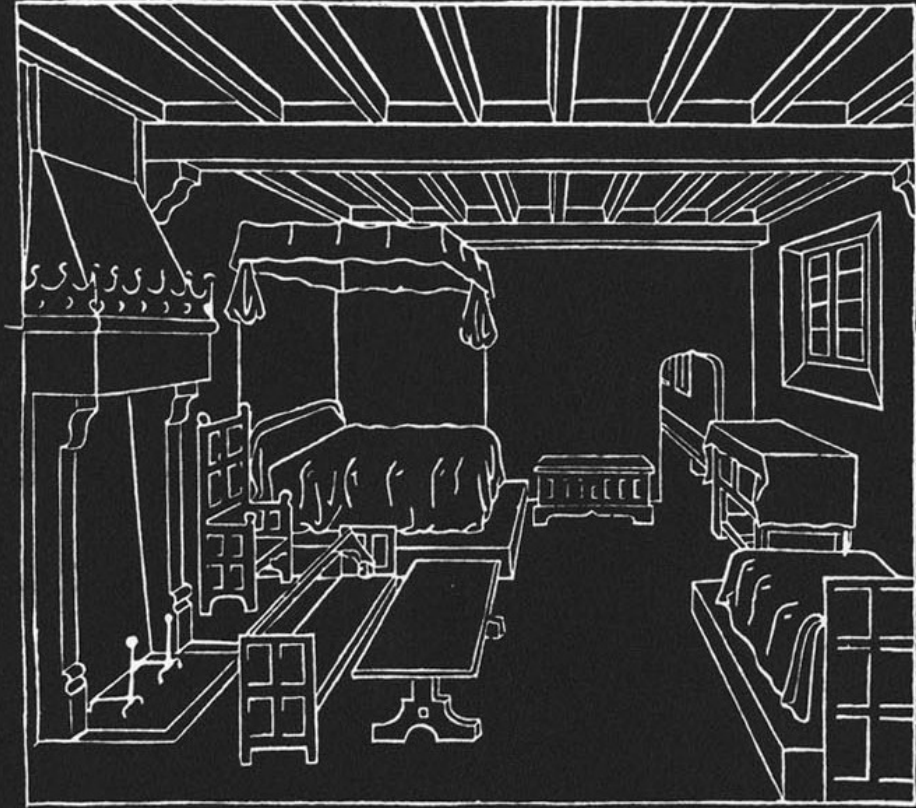
Manuscritos que guardan y transmiten la cultura oral del mundo griego y romano, pero que muestran ya su importante limitación a la hora de trasladar otro tipo de conocimiento que necesita de imágenes, además de texto. Plinio se queja de la extremada dificultad para comprender y reflejar los conocimientos en áreas como las ciencias naturales, donde, por ejemplo, es imposible tratar sobre botánica sin mostrar en una ilustración la planta. Una ligera diferencia en el trazo de la letra no afecta decisivamente a su comprensión, pero en el caso de las imágenes no existe ese canon del diseño alfabético, y la copia del dibujo, de una mano a otra, distorsiona de tal modo la representación, que, en cuanto ha pasado por cinco o seis diferentes amanuenses, las ilustraciones se vuelven irreconocibles, e incluso, grotescas. En la biblioteca de la Academia, he consultado, no hace mucho tiempo, un manuscrito de zoología en el que un pequeño percebe se había transformado en un gigantesco monstruo multiforme, como resultado de sucesivas copias de

copias. Un animal que, sin embargo, el texto describía perfectamente.

Hay un momento fundacional en nuestra cultura: la formalización del alfabeto. Pero el ilimitado poder que encierran esos signos sólo puede ser desarrollado en toda su energía, si los signos, en primer lugar, van acompañados de imágenes. Y en segundo lugar, si el conjunto de palabras e imágenes puede ser reproducido, de forma idéntica y sistemática, por procedimientos sencillos.

Para decirlo de un modo preciso: el segundo y decisivo momento fundacional para la cultura occidental se produce, a finales del siglo XIV, cómo no, en Venecia, con la conjunción de tres circunstancias: la formalización de la complejidad tipográfica del alfabeto, la herramienta conceptual de la perspectiva para la representación de la realidad, y la tecnología que permite reproducir de modo idéntico, sistemático y a bajo coste, imágenes y palabras, es decir, la imprenta.

Este segundo momento tiene muchos intérpretes, y tres protagonistas: Leon Battista Alberti, proponiendo la perspectiva como un método de dibujo, que ofrecía una racionalización geométrica a la representación gráfica de las relaciones espaciales; Aldo Manuzio creando el canon tipográfico, definiendo la objetualidad del libro



Xilografía del libro *De Perspectiva*
de Pelerin, impreso en 1504.

Es el primer libro que formulaba las reglas básicas
de la perspectiva moderna.

La perspectiva es la herramienta conceptual que dota de sintaxis al
dibujo. Sin ella, el valor comunicacional de la imagen desaparece, y por
tanto la posibilidad de transmitir información y conocimiento.

y proponiendo el modelo humanista y empresarial del editor; y el tándem Erasmo de Róterdam-Alberto Dureró, dando consistencia doctrinaria y funcional a *lo que se imprime, a lo que se estampa*.

Para nosotros, *lo impreso* está tan implicado en nuestra cotidianidad que no somos conscientes de la extraordinaria importancia que tuvo en la radical transformación de nuestras relaciones con lo que nos rodea, de nuestra relación con los demás y de la relación con nosotros mismos. El hombre no ha creado todavía un soporte de interactividad, neuronalmente tan complejo, que atienda de igual modo a la consciencia y a los sentimientos, como la secuencia de imágenes y palabras impresas.

Quizá extrañe que entre los protagonistas que he citado no aparezca un nombre que está siempre en las historias oficiales. Me refiero a Gutenberg, un personaje, todavía medieval, que inventando un inteligente modo de estampar textos con tipos móviles, lo aplica, sin embargo, a una actividad mínima: falsificar manuscritos. La denominación de *incunables* para los productos de Gutenberg se debe precisamente a la ocultación de su origen. Son libros sin cuna, sin la menor referencia a quién y cómo se han hecho. Gutenberg oculta que han sido estampados mecánicamente, y no sólo eso, sino que

introduce deliberadamente errores y carencias para que parezcan auténticos manuscritos, productos de elevado precio en el repertorio que, clandestinamente, estampa en Maguncia: biblias y clásicos latinos de escritura gótica, la máspreciada en los monasterios.

Afortunadamente, el ingenio de Gutenberg no produce los beneficios previstos y algunos oficiales de su imprenta buscan otros destinos en Europa. Uno de ellos, Nicholas Jenson, abre un taller en Venecia. Un joven humanista lo visita, Aldo Manuzio, y se produce la revelación. Porque Manuzio es ya un hombre del Renacimiento, e inmediatamente entiende el poder luminoso que tiene entre sus manos: hacer libros.

Retoma la esencia tecnológica de la imprenta y, en cortísimo e intenso espacio de tiempo, arrincona las tipografías góticas, que sustituye por las romanas, diseña la primera tipografía cursiva, aquella que traslada de forma natural la escritura manual al impreso y que, por tanto, familiariza inmediatamente a los nuevos lectores con las nuevas tecnologías. Inventa la *sintaxis* tipográfica, es decir, por qué y cómo utilizar en un mismo libro *versales*, *caja baja*, *negritas*, *cursivas*, *comillas* y *guiones*. Como humanista exigente, crea un comité de asesores editoriales que propone títulos y revisa traducciones. Inventa los formatos de bolsillo, libros no para exhibir sino para tener

siempre a mano cómodamente; populariza la encuadernación barata y por tanto la portada, transforma una parte del taller en librería abierta al público y considera que es imprescindible crear rápidamente un catálogo editorial.

La referencia de diseño tipográfico que utiliza Manuzio es conmovedora. Ha visto los manuscritos de Petrarca y decide que la escritura del poeta refleja exactamente el ritmo y las cadencias del texto. La tipografía que llamamos *cursiva* es la que Manuzio traza imitando la caligrafía de Petrarca.

Tres siglos más tarde, Giambattista Bodoni, en el prefacio de su *Manuale*, explica que “constatando la pobreza de las tipografías existentes, Aldo Manuzio comprendió que era importante aproximar la escritura impresa a la mejor escritura manual y así adopta caracteres diferentes en las minúsculas, que es la letra moderna, y en las capitales o mayúsculas, que son las letras antiguas. Crea así —dice Bodoni— los caracteres que desde entonces llevan su nombre, las ‘aldinas’, que hoy los franceses llaman ‘itálicas’ y los españoles ‘cursivas’”.

Pero con la reproducción de imágenes no se da, simultáneamente, la rápida explosión de la tipografía. La

Factum a nobis pueris est , et
dulo Angele; quod memin

*lætas segetes, quæ sydera seruet
facilem terram proscindat aratris*

RQEN
baegn



Aldo Manuzio

Muestras de sus tipografías *romanas* y *cursivas*.
El áncora y el delfín fueron su emblema como editor.
La rapidez flexible del delfín y la solidez inmóvil del ancla
son el emblema gráfico, el logotipo, diríamos, de Aldo Manuzio.
Se complementaba con un lema: *festina lente* (corre despacio)
un hermoso sintagma, aparentemente contradictorio,
para amalgamar la energía y la prudencia.

impresión es un nuevo medio que exige nuevas mentalidades; pero las imágenes, sin embargo, siguen en manos de los artistas tradicionales.

A finales del siglo XV ningún pintor se ponía a trabajar sin un encargo concreto, excepto en algunas imágenes devotas de *repertorio* que siempre podrían colocarse a algún cliente. La pintura no se compraba, se encargaba, precisando tamaño y tema. Que una pintura pudiese ser una expresión de la personalidad del artista era sencillamente impensable. Una pintura era un tema que se desarrollaba a través de la habilidad del pintor. De ahí que la iconografía, en la gran pintura, no pudiera ser otra que la de temas religiosos o mitológicos.

No obstante, la demanda popular de imágenes crecía. Se consolidaba un mercado de estampas alentado por el abaratamiento de la producción debido a la mejora de las prensas y los papeles, que hacían posibles tiradas más altas. Este nuevo mercado permite que sea el artista quien tome la iniciativa. Ya no necesita esperar el encargo, puede crear obras por su cuenta y colocarlas en el comercio. Un grabado se puso al alcance de casi todos los bolsillos y, si bien sus temáticas estaban sujetas a los gustos del público, éste era extremadamente variado y abierto. Estamos ante públicos *populares* sin los prejuicios de la alta cultura eclesial y nobiliaria.

La gráfica no tiene ningún inconveniente en no ser considerada un *arte mayor* a condición de ganar unas cotas de libertad de expresión técnica que, ya para algunos artistas, resultaban muy estimulantes.

Cuando el gran Erasmo dedica dos páginas de uno de sus diálogos a erigir lo que él mismo llama un “monumento a la memoria de Alberto Durero” lo hace por la elección de sus temas y por su tratamiento, logrando “con simples líneas negras sobre papel blanco lo que el gran Apeles sólo pudo lograr ayudándose del color”. Es ésta una observación de extremado interés. La gran disputa en el origen del Renacimiento y en el origen de la primera Academia, la que funda Vasari en Florencia, está en las respuestas a una pregunta aparentemente simple: *¿disegno o colore?* Color o dibujo. ¿Cuál de los dos medios es el dominante para la expresión artística? La afirmación de Erasmo inclina la controversia firmemente por el lado del *disegno*. Erasmo señala cómo Durero observa con exactitud las proporciones y las armonías y dice que llega a representar sólo con líneas y manchas lo que no se puede representar: el fuego, los haces de luz, el trueno, el relámpago, el rayo o las nubes reflejadas en una pared. Con una enorme intuición poética, Erasmo dice “algo muy semejante a la nada o a un sueño; todas las sensaciones y emociones, todo el espíritu del hombre. Estas cosas —continúa Erasmo— las pone Durero, ante la vista, con las líneas más idóneas: negras, pero tales

que si sobre ellas se extendieran pigmentos se estropearía la obra. ¿Y no es más prodigioso —se pregunta— lograr sin el halago del color lo que Apeles sólo lograra con su ayuda?”

Al inmortalizar así a Durero como grabador más que como pintor, Erasmo expresaba una opinión compartida por casi todos sus contemporáneos. El propio Durero se quejaba de que los italianos, que apreciaban y copiaban sus grabados, le criticaban su utilización del color en las pinturas. Ésa fue una de las razones por las que consciente del campo de expresión que se abría generosamente ante él, abandona la pintura y escribe: “De ahora en adelante me dedicaré al grabado. Además, si lo hubiera hecho antes, hoy en día tendría muchos más florines”.

Que Durero explicara su preferencia por la gráfica no tiene nada de sorprendente: la producción de grabados, que requería poca ayuda exterior y casi ningún gasto material, era mucho más lucrativa que el complejo proceso de la pintura donde sólomente el coste de algunos pigmentos se llevaba una buena parte de los honorarios.

Pero, sin menospreciar el aspecto económico, la opción por la estampa era fundamentalmente conceptual. Durero se sentía mucho más seguro de su público y más seguro de sí como artista gráfico que como pintor. En primer lugar, porque las líneas tenían para él mucho mayor



Xilografía de Durero.

Detalle muy ampliado.

Transposición extraordinaria de las vibraciones del trazo del dibujo a mano a las exigencias del grabado en madera.

Una obra maestra xilográfica de *primera mano*.

significado que los colores. Pensaba en términos de líneas. Y, en segundo lugar, y no menos importante, porque la gráfica era el medio de expresión más adecuado para un espíritu dominado por la búsqueda de lo que hoy llamaríamos *originalidad*.

El postulado de la originalidad y, a la inversa, la condena del plagio, es un fenómeno moderno que presupone la interpretación del arte y de otras realizaciones intelectuales como cuestión de *genio* individual. En el siglo XIV, el artista era un eslabón de la cadena de la tradición. Durero fue uno de los primeros en insistir en que la condición primordial de un buen maestro era presentar “cosas nuevas que hasta entonces no se le hubieran ocurrido a ningún otro”.

Nuevos temas, tratamientos innovadores. En la xilografía es inútil buscar efectos pictóricos; pero el mismo principio que les impide llegar al ilusionismo las dotó de nuevos y poderosos valores de claroscuros. La relación entre papel y tinta de impresor quedó sublimada como relación entre luz y sombra: toda línea negra, además de indicar forma y volumen, significa *oscuridad*, y, por tanto, el blanco del papel no cubierto se transforma en *luz*.

Luz y oscuridad. Ésa es también la tensión que pugna en las negras líneas del texto. Grabado y tipografía configuran una *plataforma de conocimiento* que va a iluminar la aventura humana con una nueva dimensión: este nuevo escenario es el del Humanismo. La primera mitad del siglo XV generaliza la impresión de imágenes y textos a costes razonables y con redes de distribución que garantizan el acceso de todo el mundo a esos espacios éticos y estéticos que nos ofrecen innumerables perspectivas sobre lo que somos, lo que sabemos e incluso lo que ensoñamos.

Las prensas de imprimir y estampar proliferan inmediatamente en toda Europa atendiendo a una doble demanda que se alza imparable: libros, para un público culto que lee con avidez y busca ampliar sus conocimientos, y estampas, para una población iletrada a la que la compañía de imágenes en los espacios domésticos le parece imprescindible.

Esa *familiaridad* con la iconografía es el rasgo distintivo de la cultura occidental ante todas las demás. El intercambio libre de imágenes como soporte del conocimiento, de la información, del placer y de la ensoñación es una seña de *identidad* central de nuestra cultura.

El comercio de estampas abarca a toda Europa, con redes de distribución muy extensas y eficaces. Es un autén-

tico medio iconográfico popular, hasta el punto que en los mercados rurales aparece la figura del vendedor de grabados e, incluso en las ferias importantes, aparece el impresor trashumante que lleva en su carro una prensa, para imprimir en el momento la estampa que le solicitan de su catálogo.

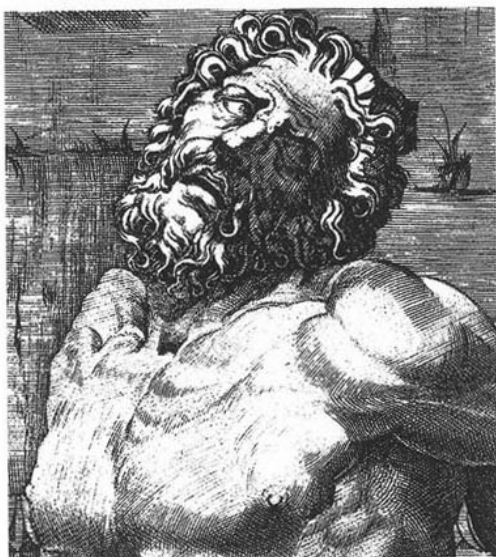
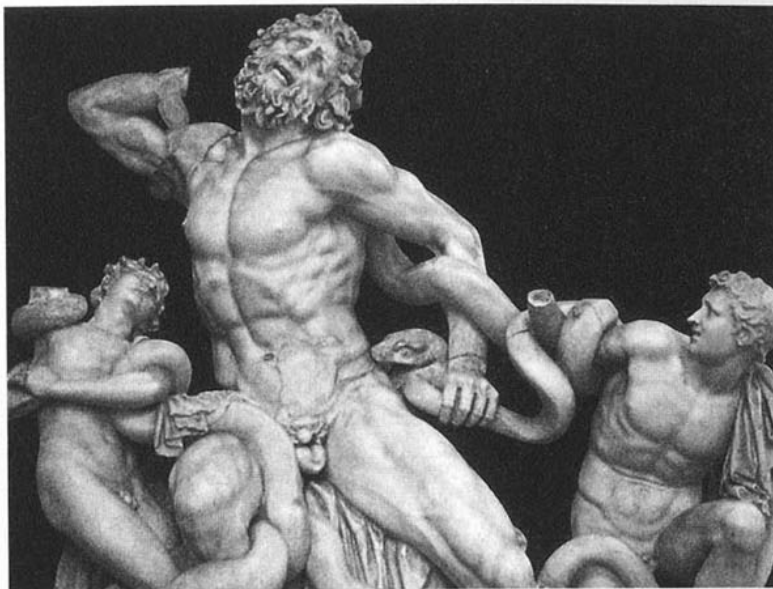
Las estampas representan no sólo las iconografías piadosas y las escenas mitológicas, que siempre fueron un excelente vehículo para mostrar desnudos y escenas provocadoras, sino que fijan acontecimientos en el ideario popular. Su importancia es tan evidente que el propio Cervantes, al final del Quijote, recapitulando acontecimientos, hace decir a Sancho: “Yo apostaré que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas”. Y Don Quijote asiente. Para Sancho, para Don Quijote y para Cervantes, la verdadera consagración popular se conseguía, no porque alguien escribiera sus hazañas, sino porque *las pintasen* y esas estampas estuvieran en los espacios de la cultura popular: bodegones, ventas, mesones y tiendas de barberos.

Un mercado que era capaz de vender sus estampas hasta en las tiendas de barberos de La Mancha era un mercado que necesitaba estar continuamente alimentado. Pronto aparecieron los efectos indeseables de una demanda

poco exigente: la tosquedad de grabadores preocupados sólo por la productividad y, en el otro extremo, el exceso de virtuosismo que pretendía ofrecer un producto de nivel superior con resultados extravagantes.

La xilografía y después el grabado se convierten en auténticos medios de comunicación de masas. Pero, debido a la complejidad de su ejecución, no pueden ofrecer una información de primera mano, sea artística o técnica. El dibujante que hacía el original tenía que dejarlo en manos del grabador, que lo reinterpretaba a continuación, para adecuarlo al tallado del bloque de madera o al hendido de la plancha de cobre.

Y en esa transposición, inevitablemente, se perdía una gran parte de las cualidades de los originales. Un caso extremo se da cuando el original tiene ya defectos importantes de interpretación por parte del dibujante, algo que sucedía con frecuencia cuando se trataba de representar, en un grabado, obras de arte, tanto contemporáneas como de la Antigüedad clásica. La comprensión y disfrute, en toda Europa, de las obras que no se tenían directamente a mano, debían pasar por el filtro de las estampas, sin que la mediación pareciese importar demasiado. Los excesos retóricos de la naciente crítica de arte, que se basaba en las imágenes ofrecidas por las estampas en lugar de partir de la contemplación de los originales, cayeron rápidamente en



Las estampas fueron un medio muy extendido para hacer llegar las grandes obras de arte a un público que no podía tener un acceso directo a ellas.

Pero se trataba de un medio excesivamente mediatizado por las interpretaciones y limitaciones técnicas de los grabadores, que convertían la obra representada en una muy esquemática referencia.

El Laocoonte, el conjunto escultórico que da origen a las colecciones vaticanas, era considerado como una de las cimas del arte antiguo. Como tal tuvo innumerables versiones en estampas. En estas páginas se muestran, a través de un fragmento especialmente expresivo, algunas de las interpretaciones de maestros grabadores de gran reputación.





descrédito tan pronto como fue posible una confrontación directa con la obra. Para darnos una idea de lo atrabiliario de esta cuestión, basta mencionar el caso de Lessing, que, después de concluir su monumental e influyente obra *El Laocoonte y la expresión artística*, hace notar distraídamente a un discípulo que nunca ha visto el formidable grupo de esculturas originales, que todo lo que tenía en su mesa era un conjunto de grabados.

Mientras las tecnologías del mercado de estampas avanzan lentamente, la imprenta lo hace con gran rapidez. En los trescientos años que median entre las prensas venecianas de Manuzio y el taller tipográfico en la Parma de Giambattista Bodoni, transcurre el gran periodo de la tipografía clásica.

A partir del canon *aldino*, se despliega un repertorio de creatividad funcional sin precedente. Las variaciones de ritmo, de claroscuro o de mancha, de simetrías y asimetrías, de legibilidad y elegancia perfectamente ensambladas, de sutil armonía, tanto en el propio diseño tipográfico como en el de la composición de las dobles páginas con textos e imágenes, son ejemplos de una belleza todavía no del todo desvelada. La relación cinestésica entre gráfica y contenido, entre diseño y texto, se muestra con toda su fuerza

sensible. Una relación que con frecuencia no apreciamos precisamente porque no la percibimos, porque leer es ya para nosotros un acto automático y poco crítico en los aspectos formales. Así, no sorprende la pésima calidad de algunos diseños editoriales que circulan sin la menor objeción en el mundo de la cultura.

Volvamos a nuestros clásicos. Firmin Didot, el más grande de los tipógrafos franceses, escribe a su hermano, escritor y traductor: "... recordarás, no sin algo de nostálgico placer que, repitiendo los versos divinos de Homero, a veces, lágrimas de emoción caían sobre los textos que estábamos componiendo". La tipografía encarnando la potencia poética de versos hasta entonces sólo recitados, transmitiendo una nueva emoción que transportan diseños de letras. La esencia del diseño tipográfico es, precisamente, saberse portador de emoción.

Antes que Didot, Claude Garamond traslada a Francia las propuestas de Manuzio, consolida la utilización de romanas e itálicas y añade el diseño de un extenso repertorio de ornamentos tipográficos que, curiosamente, se denominarán tanto en francés como en inglés con el término español de *arabescos*.

En los Países Bajos, no hay protagonistas individuales sino dos sagas familiares, los Ezelvir primero y los Plantin

después, estos últimos pasándose el relevo de padres a hijos, siempre en el mismo taller de Amberes hasta casi el siglo XX.

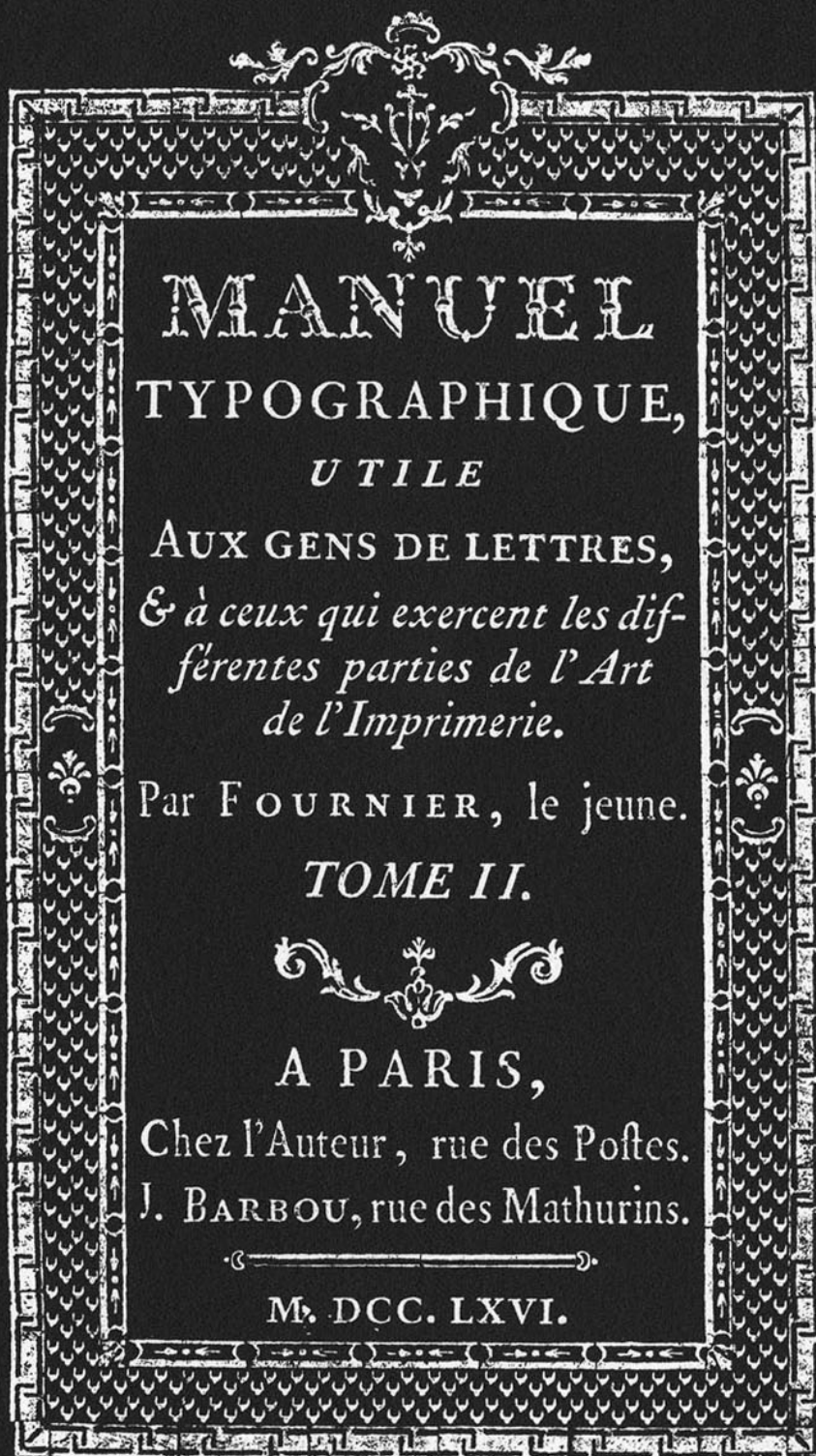
En España, el calígrafo vizcaíno Juan de Yciar imprime un temprano tratado, en 1540, *Diseño de letras para imprenta*. Son unas interesantes propuestas a partir de la disciplina caligráfica, pero que no tienen continuidad. Desgraciadamente, el deseo de controlar todo lo que se edita para evitar la difusión de ideas contrarias a la religión o a la corona hace que Felipe II otorgue una exclusiva de impresión a los Plantin. Esta exclusiva desalienta cualquier intento de desarrollo de la imprenta española hasta mediados del siglo XVII. Es entonces cuando Antonio Espinosa hace la aportación más interesante de la tipografía española, una letra cursiva de sorprendente armonía entre la inclinación propia de las itálicas y el mantenimiento del eje vertical. Inmediatamente es popularizada en toda Europa con la denominación de *bastarda española*, que entre nosotros se conocerá hasta hoy como *bastardilla*.

Entretanto, en Francia, Fournier imprime su *Manual de la imprenta, útil a las gentes de letras*, que no sólo es un magnífico catálogo de todas sus creaciones tipográficas y también de sus arabescos, sino un verdadero manual práctico para formar a operarios y organizar los talleres. Fournier ordena unas primeras reglas para tratar de unificar criterios y medidas, pero es Didot el que



Los *arabescos* eran unos modelos de adornos tipográficos que permitían hacer construcciones gráficas diversas dependiendo de su encaje.

Fue un recurso decorativo que inició Claude Garamond (uno de sus *arabescos* es el que se muestra en esta página) y que fue inmediatamente recogido por todos los tipógrafos que, además de los repertorios de letras y números, incluían siempre diferentes *arabescos*. La denominación la tomó Garamond al ver la azulejería árabe que utilizaba el mismo esquema sintáctico.



Jean Pierre Fournier

Portadilla de su *Manuel* de 1766, a su tamaño,
con una composición de algunas de sus tipografías y adornos.

definitivamente fija el patrón: la unidad es el *punto*. Doce puntos son un *cíbero*, y un *cíbero* es la altura de la letra con la que compuso las *Epístolas* de Cicerón. Son medidas previas al patrón decimal y que han llegado hasta nuestros días, sin equivalencia posible, como un gesto orgulloso de la autonomía de las Artes Gráficas. Con la llegada del ordenador, los jóvenes diseñadores hablan ya de milímetros en lugar de puntos y cíberos, pero yo, como los viejos rockeros, sigo aferrado a mi tipómetro.

En el taller de Fournier, un tipógrafo de gran talento, William Caslon, al comprobar el abandono en el que está la imprenta inglesa, se traslada a las islas, e inicia una escuela que tendrá en John Baskerville un creador deslumbrante. Sus diseños son de una ligereza y elegante legibilidad hasta entonces desconocidos. Tanto que, para poder imprimir adecuadamente la delicadeza de sus tipos, Baskerville se ve obligado a mejorar el equilibrio de los rodillos de las prensas y a inventar el calandrado del papel, muy próximo a lo que hoy llamamos *cuché*.

Finalmente, frente al paradigma caligráfico de la *letra inglesa* se alza la austeridad neoclásica de Giambattista Bodoni, con el que culmina el gran periodo de la tipografía clásica. Toda su carrera transcurre en Parma, con una discreción tal, que sus vecinos no acababan de entender las frecuentes visitas de personajes eminentes de toda Europa

a su pequeño *Ufficio Tipográfico*. Todo el mundo quiere tener *algo* de Bodoni, hasta tal punto, que la corona española, bajo Carlos III, le otorga ayudas económicas importantes con la esperanza, que nunca se cumplió, de poder imprimir con algunas de sus tipografías. Paradójicamente, sin embargo, el monumento impreso que le consagra definitivamente es una obra póstuma.

Bodoni muere a finales de noviembre de 1813. Pocos meses más tarde, de su taller, bajo el cuidado ahora de su viuda, salen impresos dos magníficos volúmenes *in-folio* de las *Fábulas de La Fontaine*. En la primera portadilla, una nota de su fiel Marguerite: “El más querido deseo de Bodoni, su última voluntad, ha sido que yo terminase los cuatro clásicos *in-folio* que tenía preparados. Es para mí un deber sagrado mostrar al hombre que me honró con su confianza, mi querido esposo, una prueba de la auténtica ternura y el reconocimiento que siento por él. Me he prometido igualmente, cuando termine la edición de estos cuatro tomos, dar a luz su *Manual Tipográfico*, una obra en la que estuvo trabajando durante 50 años, vertiendo en ella las más profundas meditaciones sobre su arte. Deseo dar así un testimonio, todavía más vivo, de mi amor conyugal y de honra a su memoria”.

Y así lo hizo. Casi sin medios, obstinadamente y con la única ayuda de las anotaciones que, pacientemente,

Bodoni había ido escribiendo en los márgenes de las pruebas, completó la ordenación final de la obra y consiguió terminar de imprimirla cuatro años más tarde, en 1818. Dos volúmenes, 543 páginas, que contienen todos sus diseños tipográficos y en todos sus cuerpos, más 72 páginas de texto que contienen la esencia de sus reflexiones sobre el arte tipográfico.

Conseguí, hace años, de forma azarosamente inverosímil, los dos tomos de la primera edición, encuadernados en tafilete negro. No soy un gran bibliófilo, pero sí un maniático de algunas ediciones muy especiales y puedo asegurar que, entre mis tesoros, los dos lomos negros del *Manuale Tipográfico del cavaliere Giambattista Bodoni* siguen acaparando toda mi veneración.

En Bodoni la letra se hace definitivamente signo, adquiere una autonomía gráfica que excede su carácter vehicular: el dibujo, el *disegno*, de una letra es ya un gesto creador. E igual sucede con la planificación de ese soporte de expresión gráfica que es la página y la doble página. Bodoni lo describe como un espacio en el que las líneas negras del texto, los márgenes blancos, las interlíneas y los pequeños bloques a pie de página se deben ordenar como un mosaico que, al primer golpe de vista, muestre ya su equilibrio y calidad. Bodoni es tipógrafo, no impresor, y por ello insiste continuamente, en los talleres que acogen su

MAJUSCOLE

94

A B C D E F G

H I J K L M N

O P Q R S T

A B C D E F

G H I J K

Giambattista Bodoni

Página reducida de su *Manuale*
con la muestra de *Majuscole* en el cuerpo 94.

trabajo, para que dispongan siempre de papel muy blanco y de la mayor calidad así como de unas excelentes tintas negras que él refuerza en dureza y brillo. Es muy justo que Alfieri le llamase *pintor de páginas luminosas*.

Dos años antes de la muerte de Bodoni, Benjamín Franklin está de visita en Europa. Su objetivo es trasladar las últimas novedades de la imprenta europea al Nuevo Mundo. En Londres, ve uno de los muestrarios de Bodoni y rápidamente le encarga una serie completa de la *Testo* desde el cuerpo 8 al 60, y le envía una nota que encabeza con el "Admirado maestro...". Otro día, asiste a un combate de boxeo y se detiene sorprendido ante uno de los carteles que anuncia próximas veladas. Son unas letras enormes, con una gran superficie de mancha, pero al mismo tiempo con un gesto delicado en los remates. Atraen la mirada y se leen a gran distancia a pesar del desordenado paisaje urbano que las rodea. Son de nuevo letras en madera, averigua quién las talla, un tal Blake en Glasgow, y rápidamente entra en contacto con él. Le encarga nuevos diseños para un público que no lee libros pero sí carteles pegados en las paredes. Diseños que necesitan sorprender, estimular la visualización, llamar la atención. Por primera vez las letras ya no tienen el nombre del tipógrafo sino que toman nombres de fantasía de acuerdo a

DRIIFTED

FROM

Conishead Bank,

NEAR ULVERSTON.

On **SUNDAY**, the 11th. Inst.

**6 Baltic Pine
BALKS,**

Each Marked I. W. at one end with white Paint;

12 SPARS,

Marked N. with a Number.

Persons who will have the goodness to secure them will have all resonable expences paid, and be rewarded by Messrs. Petty and Co. Ulverston, who will prosecute with severity, any one detected secreting any of the property.

Ulverston, 13th, May, 1823,

John Soulby, Printer, Market Place, Ulverston.

Messrs Petty & Co. Ulverston. 100 Copies

Edward Blake

Un ejemplo de las tipografías en madera para grandes formatos.

los modos de la época. Franklin representa a los nuevos impresores que impulsan la ampliación de los territorios de la tipografía. Estamos asistiendo al final de la época clásica y al nacimiento de la tipografía urbana. Las letras ocupan, primero, los muros de la ciudad e, inmediatamente después, las fachadas de los edificios y los escaparates de los comercios. Y ahí penetran en el interior, comienzan a diversificarse las *marcas*, y los envases de los productos llenan las estanterías de imágenes y palabras.

El tipógrafo está transformándose en diseñador.

Estampa y texto impresos conforman una plataforma de placer estético y conocimiento que posibilita el gigantesco salto de la cultura occidental respecto de las demás culturas del planeta en los siglos XVI y XVII. La interacción entre palabras e imágenes genera los recursos cognitivos que permitían aprovechar al límite la potencialidad de nuestra capacidad para optimizar la secuencia percibir-reflexionar-hacer. Se produce una especie de sinapsis entre la cultura estética y la tecnológica, que tiene su más refinada expresión en uno de los grandes hitos de nuestra cultura gráfica: la *Enciclopedia de D'Alembert y Diderot* de 1790. Quizá esté dejándome llevar por la mirada del diseñador, pero las páginas y grabados de la *Enciclopedia* me parecen dotados de

una especial energía y, al mismo tiempo, de una extraña y serena belleza.

Cada página se estructura como un retablo en el que el dibujo está al servicio del relato, que exige, simultáneamente, la visión general y el detalle descriptivo. El modo en el que está planificada gráficamente cada una de las planchas es un prodigio de eficacia conceptual y equilibrio estético.

Los grabados de la *Enciclopedia*, por otro lado, nos están dando información de primera mano pero sin pretensión de protagonismo autoral. Era el mismo grabador el que trazaba el boceto inicial, siempre bajo las instrucciones del experto en la materia correspondiente. Ese primer boceto era corregido exhaustivamente hasta el menor detalle, momento en que se pasaba a la plancha. Si en las primeras pruebas de impresión se detectaba alguna deficiencia, la plancha era corregida inmediatamente.

El proyecto de la *Enciclopedia* es posible porque había ya una sociedad que, conceptualmente, estaba en disposición de integrar, en un mismo apartado, desarrollos estéticos y tecnológicos. No es sólo un trabajo titánico de recogida y sistematización de destrezas y conocimientos, sino una herramienta poderosa en la medida en la que nos muestra, con una mirada antropológica, quiénes somos, *homo faber*.

Desde esa perspectiva, llamamos cultura al conjunto de respuestas con las que ordenamos nuestra relación con el entorno —con lo que nos rodea—, sea el repertorio objetual o el simbólico, a nuestra relación con los demás e incluso a la relación con nosotros mismos. La *Enciclopedia* censa y explica una buena parte de esas respuestas. Las explica, y eso es lo importante para nosotros, porque dispone de una adecuada sintaxis gráfica, de un modo de representación inequívoco y cierto, y puede trasladar esa información al papel, produciendo copias idénticas a costes razonables.

Fueron las mediaciones técnicas las que habían alejado del grabado a los creadores importantes —con la iluminadora excepción de Rembrandt—, hasta que la invención de la litografía ofrece de nuevo la posibilidad de que el artista actúe directamente y sin necesidad de destrezas específicas sobre la superficie a estampar. El artista, por así decirlo, pinta directamente sobre la piedra.

La litografía es esencialmente gesto, trazo inmediato: el soporte idóneo para que los grandes creadores se reconcilien con las estampas. Pero es también, no sólo un vehículo para la expresión artística, sino una herramienta idónea para las exigencias de comunicación de la cultura

urbana e industrial. La litografía garantiza la utilización extensa de colores a través de recursos técnicos relativamente sencillos y la ampliación casi ilimitada de la superficie a estampar porque el ajuste de diferentes piedras de estampación permite crear extensos murales uniendo las diferentes partes.

La cultura industrial necesita dar a conocer, explicar visualmente el nuevo repertorio objetual y de servicios que está generando. El punto de incidencia no es ya la expresividad sino la estrategia. Con la litografía, toma carta de naturaleza definitiva el diseño gráfico, la simbiosis de muy diferentes conocimientos y destrezas aplicadas a la comunicación visual. Lo que define al diseño es que su objetivo se centra en desarrollar estrategias de carácter proyectual a partir de las herramientas gráficas de que dispone en cada situación. Para el diseño la relación entre imagen e información es tan relevante como activa. Y encuentra, por tanto, en la litografía un excelente aliado y en la fotografía el complemento de lo “gráficamente objetivo”.

A comienzos del siglo XIX el desarrollo de la química y el avance en la fabricación de lentes posibilitan resolver los problemas que planteaba obtener imágenes ópticas y fijarlas sobre un soporte. Por primera vez la imagen no

es el resultado de un gesto interpretativo artístico: la imagen es lo que percibimos. Y esa percepción establece una redefinición de lo que nos rodea, alterando y condicionando, por eso mismo, la relación que mantenemos con el entorno, sea artístico, científico o tecnológico.

Esa alteración es tan radical, y nuestro psiquismo es tan resistente al cambio, que, significativamente, las primeras fotografías documentales son utilizadas tan sólo para que los dibujantes ofrezcan la imagen final. Durante unos años, la llamada prensa ilustrada sigue mostrando dibujos, realizados a partir de fotografías, de asuntos tan dramáticos como guerras o catástrofes. Y así lo hace constar: “dibujo realizado por fulanito a partir de una fotografía”. La fotografía aporta la prueba documental. Pero la verosimilitud dramática sigue estando en manos del dibujante.

La resistencia, casi genética, a la alteración entre lo que percibimos y cómo lo interpretamos es, para nosotros, diseñadores gráficos, comunicadores visuales, un fenómeno poco comprensible, pero parece que inevitable. Y se ha dado en todos los tiempos. Por eso no es de extrañar que la fotografía necesitase también de un *tiempo de suspenso* para ser aceptada como la representación más objetiva posible de la realidad. Salvadas las incertidumbres iniciales, es a través de la fotografía como el ciudadano medio, a comienzos del siglo XX, articula lo que denominamos el mundo moderno.

Desde muy diferentes perspectivas, el arte, la ciencia, la tecnología y el pensamiento pueden dividirse en etapas pre y postfotográficas. Es dudoso que el mismo Renacimiento o, si se prefiere, el Barroco, provocaran tan profundos cambios de valores, ideas y actitudes como las que tuvieron lugar entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Y gran parte de esos conceptos nuevos están íntimamente relacionados con el uso extenso de la fotografía.

Partiendo de una misma propuesta, obtener imágenes ópticas y fijarlas en un soporte, los ensayos iniciales se bifurcan por dos caminos: el primero conduce al daguerrotipo; el segundo, a lo que definitivamente llamamos fotografía. Mientras el daguerrotipo es una *obra única* con algunas limitaciones, la fotografía consigue imágenes más definidas y, fundamentalmente, imágenes que pueden ser repetidas ilimitadamente en su soporte de papel. De nuevo, el asunto de la reproducción decide el éxito.

Aunque el problema de cómo obtener una imagen y poder fijarla en un soporte parece, aparentemente, un tema propio de ópticos y químicos, la fotografía no es inventada por ninguno de ellos. Proviene del hallazgo de un artista muy descontento con sus dificultades para el dibujo. William Henry Fox Talbot, un hidalgo rural inglés, desazonado con su incapacidad para pintar los paisajes que

le gustaban, recuerda imágenes que había visto en una cámara oscura y comienza su obstinada búsqueda de procedimientos para fijar esas imágenes sobre papel. En 1839, Talbot lee un informe sobre su descubrimiento en la Royal Society, con un título transparente: *Notas sobre el Arte del Dibujo Fotogénico o Proceso mediante el cual los Objetos Naturales pueden Delinearse ellos mismos sin la Ayuda del Lápiz del Artista*. Talbot comprendió perfectamente el alcance de que las reproducciones fotográficas no estuvieran sometidas a las distorsiones y dificultades subjetivas inherentes a las creadas por la intervención de un dibujante. Se trataba de imágenes visuales exactamente repetibles, obtenidas sin la ayuda de ninguno de los elementos sintácticos implícitos en todas las que estaban hechas a mano.

Anotemos también que, por primera vez, la aparición de un nuevo medio no inhabilita al anterior. La fotografía no sólo no desplaza a la litografía, sino que, gracias a ella, la litografía encuentra renovados modos de explorar nuevas relaciones entre texto e imagen. Fotografía, texto, litografía son las herramientas de unos nuevos profesionales, los diseñadores, que, inicialmente, son denominados *artistas gráficos*. Un modo demasiado tosco y literal para nombrar el encuentro entre la creación plástica y las exigencias de objetivos concretos. Con este soporte instrumental completamos ya todos los elementos que van a

definir la modernidad. Un escenario, la ciudad, y unas relaciones entre los ciudadanos y su entorno, objetual y simbólico, en las que la comunicación gráfica va a ser un componente esencial en la nueva antropología urbana.

Esa comunicación está gestionada desde el diseño. El diseñador es quien formaliza las estrategias gráficas en iconos que van a sustituir, o complementar y renovar, la transición de una sociedad visualmente analfabeta a otra para la que la información visual que recibe es la realidad. No importa hasta qué grado esa percepción esté distraída o manipulada. Los *mass media* vuelven a recuperar en todo su esplendor la conexión texto-imagen. Una guerra puede desencadenarse porque la presentación dramática de un texto-imagen resulta verosímil. La trucada fotografía de un cañonero norteamericano nunca hundido en el puerto de La Habana, por ejemplo. Pero también iconiza los aspectos esenciales del progreso y el conocimiento. Alguien, Einstein, traza sobre una pizarra $e=mc^2$, un grafismo, de nuevo, fundacional, y el futuro se abre. El conocimiento ya no se verbaliza, todo el mundo acepta que se acoge a la economía gráfica. No importa ya que el soporte sea el mismo que el de una modesta escuela: tizas y una pizarra. En realidad, el soporte es la fotografía de esa inscripción. Un soporte instantáneo y exacto, que registra hasta el mínimo temblor de la mano que ha realizado esos trazos.

De nuevo un gesto gráfico, como el de las primeras letras en las tablillas de barro de Ebla, expresa el aspecto más emocionante de la aventura humana. Los einstenianos trazos de letras y números y la secuencia en la que se ordenan es lo más inteligente que ha hecho el ser humano en su largo relato, hasta ese momento. Somos humanos porque tenemos conciencia de la necesidad de ser inteligentes: sólo por esa razón.

Desde la perfección sobrecogedora de los bisontes de Altamira o la plenitud serena de los retratos funerarios egipcios de Al Fayum, sabemos que el asunto importante no está en las destrezas. No hay avances o retrocesos en los modos de representación. Lo que hay es diferencias en los objetivos y, de acuerdo con las prioridades de cada cultura en cada momento histórico, las estrategias gráficas ordenan los modos de representación.

El diseño se formaliza como una nueva área de comunicación visual en el sistema de las artes, en un momento dado, porque la complejidad desarrollada así lo exigía. La relación entre imagen y conocimiento necesitaba una nueva dotación conceptual.

Cada época ha desarrollado esas dotaciones atendiendo a sus intereses. A partir del Renacimiento se vuelven extremadamente complejas y tecnológicamente sofisticadas,

porque, por primera vez, la posibilidad de repetir exactamente cualquier expresión gráfica y generalizar su distribución y acceso nos convierte en *homo videns*. El segundo impulso viene provocado por la Revolución Industrial, que va transformando nuestro entorno simbólico en un entorno de objetos y signos. Y quien opera en esa complejidad objetual y sígnica es un nuevo protagonista en el universo de la creación al que ahora denominamos *diseñador*.

Una complejidad que crece, a diferentes ritmos, desde mediados del siglo XIX. Ese crecimiento tiene un agente activo en el diseñador, que va ordenando cambios y adecuaciones en nuestra relación con el entorno físico y objetual.

El diseñador gestiona la complejidad, y lo hace desde lo temporal. Problemas ciertos, tiempos reales: ése es el campo de maniobra del diseñador. Un territorio que era el propio de las ciencias sociales y en el que, precisamente, ante la necesidad de anteponer la acción a la reflexión, el diseño asume el reto y lo instrumentaliza como riesgo. Acabemos con las certidumbres, podría ser el santo y seña para asaltar la fortaleza.

Nuestra verdadera realidad ya no es deductiva sino semiótica. La relación entre percepción y conocimiento es tan intensa que, cuando las destrezas perceptivas se

interrumpen o se deforman por accidente o enfermedad, nos damos cuenta de que sin ellas nos es imposible sumergirnos en el escenario de la realidad.

La reclamación esencial del diseño es la de que ya no es posible pensar en abstracto y que el conocimiento debe adquirirse de modo transversal. El diseñador se perfila así como el profesional que crea la sociedad moderna sin dejar de ser un último eslabón, hasta ahora, para el desarrollo de la cultura humanista. El diseño asume que la complejidad y la interacción son las claves de una nueva área de la creación contemporánea; que, a partir de ellas, el hombre, como animal simbólico, encuentra nuevas oportunidades; y que en la activación comprometida de nuestra cotidianidad está la clave para una mayor plenitud.

Sin el diseño no puede comprenderse la cultura del proyecto, es decir, el proceso en el que estamos inmersos en estos comienzos del siglo XXI.

En este arranque de siglo, con frecuencia, me preguntan sobre el futuro del diseño y de la pintura. Son preguntas que transportan desconfianza en el presente. Una desconfianza que en absoluto comparto, y un sentimiento de incertidumbre que difícilmente puedo explicarme. ¿Por qué ese vértigo ante el futuro? En el sistema de las artes, nunca la pintura ha manejado, en el mismo

momento, un repertorio tan fluido y diverso como el de estos años. La nostalgia por las vanguardias históricas, que envolvió melancólicamente el último tercio del siglo XX, ha sido reemplazada por una mirada tan sensible como inteligente, que es la que ha estado siempre en los arranques de las grandes renovaciones. Aferrarse, con declaraciones tan manidas como retóricas a los “nuevos medios”, es tomar, una vez más, el rábano por las hojas. En estos momentos, los “nuevos medios” son sólo eso: medios. Y hay que recordar que la profecía *macluhaniana* fue sólo un brillante eslogan: el medio no es el mensaje. El medio no es más que un vehículo y una herramienta. Y menos fiable de lo que suele creerse.

El diseño, por su propia naturaleza, no puede tener futuro. Tendrá siempre un eterno presente. Es puro presente. Lo que hace tan estimulante diseñar es que estás trabajando sobre el presente, porque estás trabajando sobre lo que existe.

Ante estas preguntas, cada vez siento con más claridad que, quizá, pensar el futuro sea sólo una distracción, un ejercicio inútil y no demasiado interesante. Todo se está debatiendo en un presente tan intenso como aleatorio. Apliquémonos a pensar en el presente.

Termino ya.

Me alegra que lo que aquí celebramos sea un acto solemne. Un poco de verdadera solemnidad, en los gestos, en las palabras, en los sentimientos, incluso en la vestimenta, nos es muy necesario. Es el modo cordial y explícito de aceptar que estamos reunidos porque una serie de cuestiones nos conciernen: que celebramos la inteligencia, que perseguimos la armonía, que nos conmueve la ética y nos ilumina la estética. Se trata de asuntos que conciernen a los queridos colegas de esta casa, que hoy me aceptan como uno de ellos. Y sé que son también asuntos que os conciernen a todos vosotros, muy queridos amigos que habéis venido, una vez más, a compartir reflexión y afecto. Desde hoy, mi deuda con vosotros vuelve felizmente a crecer.

CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

Es éste un día particularmente importante, ya que estamos aquí para celebrar la toma de posesión de un nuevo Académico, Alberto Corazón, y a la vez, para recibir en el seno de esta ilustre Casa una nueva disciplina, el Diseño, que viene a ensanchar considerablemente sus horizontes. Algunos hemos insistido largamente en la necesidad de que ese enorme territorio de la creatividad artística actual y sus efectos estéticos, culturales, sociales y económicos de alcance global, tuviera presencia y posibilidad de análisis y valoración en una Academia que queremos viva y moviéndose en un mundo real. El poder y la influencia del Diseño es hoy muy grande. Así como el batir de alas de la famosa mariposa puede acabar provocando un huracán en otro continente, un leve trazo del lápiz de un diseñador en Tokio o en Milán puede alterar las Bolsas, las fábricas, nuestras calles y nuestras casas. ¿Se puede seguir contemplando toda esa marea de invención y producción que se expresa con lenguajes artísticos y que influye tanto en

nuestras vidas, como si fuese un espectáculo ajeno en el que no podemos ni queremos intervenir, ni siquiera para pensar en ello? Los nuevos Estatutos han abierto, al fin, dos plazas para diseñadores profesionales de cualquier especialidad y otra para un historiador o teórico de esa disciplina. La entrada esta tarde del primero de ellos y la de una nueva profesión académica nos alegran, pero nos plantean también el reto de hacer de esas presencias algo activo y útil, y no sólo testimonial como otras valiosas incorporaciones. A esta Academia, que tiene una estructura compleja, con un continuo y generoso crecimiento que hoy se confirma, y muchas obligaciones administrativas, le falta tiempo para la reflexión y el debate sobre temas que justifican su existencia y reclamarían su intervención. Hay que mejorar eso entre todos en la medida de lo razonable, porque no es razonable que tanto talento y experiencia aquí disponibles permanezcan infrautilizados, “sentados en el banquillo” como se dice ahora en lenguaje deportivo.

En su discurso, cita Corazón a la “Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno”, de la que fue presidente Miguel Ángel, y a la que pertenezco, aunque sea con muy pocos méritos. Aquella Academia es, sin duda, un precedente significativo. Su propio nombre da al Diseño el papel protagonista y unificador de las artes, pero entendiendo que “Diseño”, además de dibujo frente a color, tiene en italiano un segundo sentido implícito: el de

“Proyecto” (se dice, por ejemplo, “Disegno di Legge” por Proyecto de Ley). Vasari, su fundador, nos precisa que, cualquiera que sea el material en que se trabaje, el “disegno” es lo importante, por ser “*la expresión y declaración del concepto que hay en el ánimo*”. Concepto, pues, proyecto y diseño, es decir, idea y plan reflejados en dibujos y planos. Diseños convertidos en formas, en objetos, espacios, funciones nuevas. Nos parece oír también ecos de la Bauhaus de Gropius y de Mies van der Rohe.

Como vemos, esta Academia ha ido acercándose al concepto vasariano de las Artes Plásticas. Así, la presencia de ingenieros, de fotógrafos o de directores de cine junto a los arquitectos, a los escultores y a los pintores, confirmaba la importancia artística de esas profesiones. Pero quedaba pendiente la incorporación de las restantes especialidades del ámbito de la plástica que reciben el nombre genérico de Diseño, lo que hoy tiene lugar.

Por otra parte, toda creación necesita ser previamente diseñada, desde una sinfonía a un edificio, desde una película a una escultura, un cuadro, un libro, una silla. El hombre mismo es un proyecto que debe tener un diseño exigente.

Alberto Corazón, diseñador completo, gráfico y editorial, y también gran diseñador industrial, ha querido

centrar su precioso discurso en la secuencia Imagen-Tipografía. Letras, palabras y márgenes constituyen la forma de las ideas sobre la página impresa, un asunto universalmente importante, de implicaciones sutiles y graves, vitales para la mejor comprensión, la claridad y la armonía del torrente de textos que bebemos cada día; algo de capital importancia para todos los que valoran lo que leen y cómo lo leen. Una labor que requiere esfuerzo tenaz para lograr la excelencia, vocación de inagotable precisión estética, búsqueda casi mística de la perfección.

Ya habéis oído su intensa aventura personal en ese oficio y la apasionante evolución histórica que nos ha resumido.

A la letra impresa se llegó después de un largo camino de pensamiento e invención. Muchos de los momentos de éxtasis estético más intensos que podemos gozar provienen de la contemplación atenta de textos escritos en cualquier época y técnica, fruto en cada detalle de tenaces esfuerzos intelectuales en pos de la belleza y la función.

Hace quince o veinte mil años, el talento de los autores de las famosas pinturas paleolíticas se encuentra ya empeñado en ejercicios de diseño gráfico relacionados con la creación de un mundo útil. Sobre la roca aparecen enigmáticos dibujos abstractos de aspecto parecido a

mondrianes, elegantes estructuras lineales básicamente rectangulares, divididas generalmente en nueve campos marcados de forma diferente. Entre los numerosos ejemplos que encontramos en cuevas separadas entre sí muchos centenares de kilómetros, no se repite ni una sola vez el mismo esquema en dos cavidades diferentes. Resulta evidente que respondían a un código de identificación recíprocamente conocido y respetado, comprensible en todo el territorio cultural en el que aparecen reiteradamente, desde las cuevas de Asturias a las de la Dordoña francesa. Los hombres de la Piedra Antigua, (y del “diseño gráfico antiguo”) se concentraban en crear signos con sorprendentes, originales variaciones estéticas, claves de lectura de una comunicación abstracta meditadamente evolucionada.

Es maravillosa, cuando la buscamos, la genealogía gráfica olvidada de ideogramas, signos, letras. ¿Recordamos al escribir la letra Q, que su forma deriva, por lo demás muy claramente, de un jeroglífico egipcio que representa un recipiente vertiendo un líquido? ¿Qué la H, a su vez, es el esquema de la fachada de un templo? ¿Que la A mayúscula, cabeza de buey invertida, *aleph*, *alfa*, ya sonaba igual hace más de cinco mil años? Igualmente nos ofrecen su claridad y belleza los escritos cuneiformes; los primeros, hipnóticos, jeroglíficos egipcios, los “textos de la pirámide” de Unnos en Sakkara; las leyes romanas en

bronce o los extraños grafismos “de yerba” japoneses que nos conducen a las escrituras alienadas o alienantes, como las “mescalínicas” de Michaux, las bellísimas de Jeanne Tripier o los “textos-río” bordados, de Teresa Ottalo o de Arturo Bispo do Rosario, experiencias gráficas inolvidables.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la letra impresa tomó un llamativo protagonismo, con una libertad formal que las “Voyelles” de Rimbaud parecían ya anunciar. Las composiciones tipográficas libres de Mallarmé, de 1895, iniciaron una revolución con letras y líneas distribuidas poéticamente como al azar sobre la página. Poco después, grupos de geniales agitadores estéticos tomaron al asalto las tranquilas y ordenadas imprentas. Marinetti y Soffici, Tzara o Picabia, Rodchenko, Popova, Malevich, Tatlin, Mondrian, Van Doesburg, Klee, Schlemmer, Schwitters, Apollinaire y otros muchos, desarrollaron convulsivamente composiciones con tipos y cuerpos muy diversos mezclados, inclinaciones contrapuestas y colores violentos. Un episodio intensamente creativo, frenético, de la tipografía, que produjo obras de gran belleza y fecundó amplios caminos gráficos. Mucho más reposadamente, Picasso y Braque buscaron siempre la presencia de letras impresas para acentuar estratégicamente sus bodegones cubistas, ya fuera en “collage” o dibujadas a mano con forma tipográfica.

Alberto Corazón tiene un nombre que transmite dos características suyas evidentes, la del latido de un trabajo sin descanso y la de la cordialidad. Su labor y su personalidad son tan conocidas por todos, y en especial por quienes estáis hoy aquí, que sólo las recordaré resumidas a lo esencial.

A lo largo de su carrera en el Diseño, ha obtenido todos los reconocimientos y premios más importantes españoles y extranjeros. Es un diseñador gráfico y editorial con un profundo conocimiento de los recursos tipográficos y con un estilo personal muy marcado. La escala, la composición, los cuerpos elegidos, el uso del color en los textos, los juegos negativo-positivo, hacen inmediatamente reconocibles como suyos los libros, las portadas, los carteles, los logotipos. Sabe muy bien de lo que habla.

Ya dijimos que es asimismo un diseñador industrial de amplio espectro. Sus estaciones, trenes, objetos de uso público, teléfonos, cajeros automáticos, señalizaciones urbanas y de carreteras y otros muchos objetos, están ante nuestros ojos o en nuestras manos cada día.

Su labor docente es incansable, desde sus primeros cursos en universidades japonesas hasta sus muchas conferencias, artículos, libros sobre arte y diseño.

Preside, además, la Fundación Arte y Derecho, que se ocupa de la defensa de los Derechos de Autor de los artistas plásticos, fotógrafos y diseñadores, con una labor cada vez más extensa y necesaria.

Y, no con menor fuerza, es un pintor y escultor cuya obra está presente en las más prestigiosas galerías y museos españoles y extranjeros. Han estudiado sus obras y escrito con entusiasmo sobre sus pinturas y esculturas —por limitarse a miembros de esta Academia— Bonet Correa, Calvo Serraller, Fernández Alba o Luis de Pablo, además de los recordados Fernando Chueca y Julián Gállego.

Quien entra hoy en la Academia es un motor en marcha, un artista y creador múltiple, un luchador por el arte y por sus ideas, una persona dialogante y con extraordinaria capacidad de entrañable relación personal.

Junto a él, quiero recordar las presencias indispensables de Anichu, su mujer, también gran artista, y las de sus hijas e hijos, algunos de ellos excelentes diseñadores. Es por todo ello por lo que afirmo que hoy es un día alegre y esperanzado para esta Casa y para sus miembros. En su nombre y en el mío propio, le doy la bienvenida de todo corazón.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de octubre de 2006,
quinientos años después de aquel octubre de 1506
en el que Aldo Manuzio, en Venecia,
decidiera crear una tipografía que,
inspirada en la escritura de Petrarca,
aproximara la letra impresa
a la escritura manual.
La tipografía *cursiva* se convirtió, así,
en el emblema del renacimiento
de la cultura humanista