

VOLUMEN 1 NÚMERO 1 2013

Revista Internacional del

Libro, Digitalización y Bibliotecas

Revista Internacional del Libro, Digitalización y Bibliotecas

VOLUMEN 1 NÚMERO 1 2013



REVISTA INTERNACIONAL DEL LIBRO, DIGITALIZACIÓN Y BIBLIOTECAS

www.sobreellibro.com/publicaciones/revista

Publicado en 2013 en Madrid, España
por Common Ground Publishing España, S.L.
www.commongroundpublishing.es

ISSN: 2255-2871

© 2013 (artículos individuales), el (los) autor(es)
© 2013 (selección y contenido editorial) Common Ground España

Todos los derechos reservados. Aparte de la utilización justa con propósitos de estudio, investigación, crítica o reseña como los permitidos bajo la pertinente legislación de derechos de autor, no se puede reproducir mediante cualquier proceso parte alguna de esta obra sin el permiso por escrito de la editorial. Para permisos y demás preguntas por favor contacte con <sosporte@commonground-es.com>.

La *Revista Internacional del Libro, Digitalización y Bibliotecas* incluye un proceso de evaluación por pares apoyado por rigurosos criterios de calidad académica y comentarios cualitativos, asegurando así que sólo los trabajos intelectuales significativos sean publicados.

EDITORES



José Luis González Quirós, Universidad Rey Juan Carlos, España

José Morillo-Velarde, Fundación CEU San Pablo, España

Ramón Rodríguez, Universidad de Oviedo, España

CONSEJO EDITORIAL



Marisa M. Deaecto, Universidade de São Paulo, Sao Paulo, Brasil

Karim Javier Gherab-Martín, Universidad CEU San Pablo, España

José Luis González Quirós, Universidad Rey Juan Carlos, España

Ana Paula T. Megiani, Universidade de São Paulo, Sao Paulo, Brasil

José Morillo-Velarde, Fundación CEU San Pablo, España

Ramón Rodríguez, Universidad de Oviedo, España

Asuntos y Alcance

Tanto para las civilizaciones orientales como para las occidentales, el libro es un viejo medio de la representación. En China, el papel fue inventado en el año 105, la impresión en bloques de madera a finales del siglo VI, la encuadernación de libros alrededor del año 1000, y los tipos móviles por Bi Sheng en 1041. En Europa occidental, el códice o manuscrito encuadernado surgió en el siglo IV, y la imprenta fue inventada por Johannes Gutenberg en 1450. Cincuenta años después de la creación de Gutenberg, las imprentas se encontraban en las principales ciudades y pueblos de Europa, y ocho millones de volúmenes que abarca 23.000 títulos habían sido impresos.

La consecuencia fue una nueva forma de representar el mundo. Páginas de contenido e índices surgieron para ordenar analíticamente los contenidos textuales y visuales. También surgió la tradición de añadir la bibliografía y las citas, de modo que se distinguía entre la voz y las ideas del autor y la voz y las ideas de otros autores. Se inventaron los derechos de autor y de propiedad intelectual. Y las ampliamente usadas lenguas escritas que conocemos hoy comenzaron a dominar y a estabilizarse, junto con su ortografía estandarizada y los diccionarios ordenados alfabéticamente, desplazando a un gran número de dialectos locales y de lenguas habladas de carácter más modesto.

El impacto fue enorme: educación más moderna y alfabetización masiva; el racionalismo del conocimiento científico; la idea de que puede haber conocimiento de los hechos sociales (sociología) e históricos (historiografía); el estado-nación con intercambio de individuos; la personalidad del autor creativo individual. Todas estas consecuencias han surgido en parte gracias al fomento y al incremento de la cultura del libro, dando a la consciencia humana colectiva su forma moderna tan característica.

Nos encontramos hoy en la cúspide de otra transición revolucionaria, o eso dicen los números. Dentro de las dos décadas posteriores a su invención, una parte significativa de la población mundial está conectada a Internet. Casi no hay lugar en la Tierra donde no sea posible conectarse a Internet. Y miles de millones de páginas se han publicado en la Web.

Y así nos encontramos inmersos en un nuevo universo de medios de comunicación textuales. En un instante, los comentaristas y blogueros nos hablan de promesas utópicas; y en el siguiente instante, de cosas apocalípticas. Dejando atrás el mundo lineal del libro, algunos expertos hablan del hipertexto y de una tendencia a la lectura no lineal; de la transición del tradicional lector de libros (acostumbrado a tomar una actitud pasiva hacia los textos) hacia un usuario más activo (impaciente por proseguir la navegación hacia otros contenidos); y de la representación de mundos virtuales en los que la lejano se hace cercano, inmediato y casi palpable. Algunos son más escépticos y hablan del aumento de la desigualdad, por ejemplo una desigualdad informativa como resultado de la 'brecha digital'. Y otros hablan de un mundo de interacciones humanas decrecientes, de personas sedentarias que se encuentran cada vez más atadas y esclavizadas por las máquinas.

¿Anuncian los nuevos medios electrónicos la muerte del libro? Para responder a esta pregunta, tenemos que reflexionar sobre la historia y la forma del libro, así como sobre los textos electrónicos que, según se alega, constituyen una amenaza. Y nuestra conclusión bien podría ser que, en lugar de ser eclipsado por los nuevos medios tecnológicos, el libro seguirá prosperando como un artefacto cultural y comercial. A continuación se nombran y describen tres posibilidades para el libro en la era digital.

ACCESO

Hay pocas dudas de que la gente seguirá llevando consigo el libro impreso convencional y encuadernado a la playa o a la cama, al menos en el futuro cercano, pero ese mismo texto está ya disponible en otros dispositivos más modernos. En realidad, con el libro electrónico podremos llevarnos la biblioteca completa a cualquier viaje. Los libros ya están disponibles a través de múltiples interfaces, en la pantalla de la computadora o impresos en papel. También pueden leerse en dispositivos de lectura electrónica, como los *e-readers* o los *smart-phones*, o representarse en formato de audio a través de los sintetizadores de voz. Y pronto, aparecerán nuevos y asombrosos artefactos electrónicos actualmente en desarrollo, tales como los sustratos de plástico que simulan el papel y que puede leerse a partir de luz reflejada. El resultado es un acceso mayor y más sencillo a los libros, y a nuevos mercados: por ejemplo, el estudiante que tiene que obtener un capítulo de un libro esta misma noche para unos deberes que tiene que presentar mañana; o el invidente que busca una versión de audio con sintetizador de voz; o una persona que quiere escuchar el texto mientras conduce su coche; o el viajero que en un instante necesita una pequeña información procedente de una guía de viajes y que se da por satisfecho con un breve texto que le recomiende, en su teléfono móvil, algún monumento en particular o un restaurante cercano; o el profesor que quiere usar un retazo textual como un ‘objeto de aprendizaje’ en un entorno de formación por canales electrónicos (*e-learning*). ¿Se tendrá que redefinir y ampliar la definición de lo que es un libro, o se transformará en algo cualitativamente diferente, en nuevas formas textuales, visuales y auditivas?

DIVERSIDAD

El negocio tradicional del libro se transformó en una economía de escala. A menudo, se consideraba que eran necesarios unas 3000 copias para hacer viable la comercialización de un libro, es decir, para convertir en rentable el esfuerzo de escribirlo, imprimirlo y distribuirlo. Por supuesto, cuanto mayor era la tirada, mucho mejor, al menos según la lógica generalmente aceptada de la producción en masa. La producción en masa reducía los costes, pero este acceso a más copias se hacía en detrimento de la diversidad. En otras palabras, una producción en masa hecha para una cultura de masas. Para poner en pie este edificio era necesaria una infraestructura engorrosa basada en lentos movimientos de inventarios, en almacenamientos a gran escala, en costosos sistemas de distribución y demasiada mercancía en stock en los puntos de venta. En suma, un mal negocio en muchos aspectos, que ofrecía poco beneficio para cualquier persona que quisiera hacer de los libros un medio de supervivencia, y sobre todo, para los autores. Hoy en día existen dispositivos de lectura electrónica que cambian estas economías de escala en la industria del libro. Y la impresión digital permite imprimir mil libros diferentes en una sola tirada, costando lo mismo que imprimir mil ejemplares del mismo libro. Así, innumerables comunidades pequeñas representan actualmente nichos de mercado tan importantes como la producción en masa para comunidades grandes. Máquinas de impresión de libros pueden verse ya en algunas escuelas, en bibliotecas y en librerías, que podrán en adelante tener en “stock” todos los libros del mundo.

DEMOCRACIA

Estos desarrollos favorecen a las pequeñas comunidades de práctica y de intereses comunes. Bajan el umbral de dificultad para acceder al mundo de la edición. Hoy en día, museos, centros de investigación, bibliotecas, asociaciones profesionales y escuelas pueden convertirse en casas editoriales. Se darían por satisfechas si de cada libro se vendieran unos pocos cientos de ejemplares, o incluso ofreciendo dichos libros al mundo entero de forma gratuita, opciones que antes no eran viables. En cuanto a la calidad, las decisiones para publicar o no un libro serán tomadas por las propias comunidades, cuyos miembros se sienten profundamente identificados por sus contenidos y conectados entre sí por sus intereses comunes y por su dominio y pericia en su ámbito de conocimiento. Nunca antes se ha dado el caso de que la cantidad, tradicionalmente elegida como la medida de éxito para los mercados de masas, fuera siempre compatible con la calidad. Esta fórmula de priorizar en ocasiones la cantidad sobre la calidad será todavía menos sostenible en el futuro.

Hay miles de editoriales y millones de nuevos títulos cada pocos años, por lo que no es necesario añadir y sobrecargar más el sistema. Ya hay más libros de lo que una sola persona puede digerir, pero afortunadamente nos los arreglamos para encontrar la manera de localizar aquella pieza que necesitamos y que se ajusta a nuestros intereses particulares. La pluralidad de voces que podrán ser publicadas y las oportunidades que se abren para nuevos actores que deseen incorporarse al mundo de la edición fomentarán una democracia más sana y una diversidad genuina. La impresión digital también proporciona un medio para superar la brecha digital. Si no es posible un ordenador para cada lector en algunos países pobres o en los barrios más desfavorecidos, al menos la proximidad a las tiendas de impresión digital permitirán abaratar el precio de los textos impresos localmente. No será tan necesario como antes tener que comprar un libro en otro idioma para llenar un vacío de conocimiento local. Las pequeñas lenguas y culturas florecerán como consecuencia del abaratamiento de los costes de edición, e, incluso, a medida que los sistemas de traducción automática vayan mejorando, se superará la ecuación que fija que una lengua pequeña y local está condenada al aislamiento. La impresión digital abrirá a las comunidades locales una ventana al mundo globalizado.

Entonces, ¿cuál es el futuro del libro? Los medios de comunicación digitales representan más una oportunidad que una amenaza para el libro.

Por lo demás, un examen minucioso muestra que lo que parece ser nuevo en el mundo del libro, como consecuencia de la aparición de los medios digitales, tal vez no lo es en absoluto. El hipertexto es simplemente una manera mecánica de automatizar lo que ya se hacía en el libro impreso por medio de la numeración de páginas, de índices, de citas y de referencias bibliográficas. Y en comparación al componente virtual que suele asociarse a Internet, la palabra escrita y las imágenes impresas en libros se refieren también, a menudo con una verosimilitud sorprendente, a cosas que no están inmediatamente presentes. De hecho, la arquitectura de la información del libro tradicional, tras muchos cientos de años de experiencia en la conservación y transmisión de conocimientos diversos, nos proporciona todos los elementos necesarios para emprender cualquier aventura de innovación en la nueva era de los medios digitales.

Índice

El transito del rollo al códice: un viaje a los orígenes del <i>codex</i> y de nuestra concepción material del libro.....	1
<i>José Luis Gonzalo Sánchez-Molero</i>	
Algunos modelos, muchos discursos.....	25
<i>Seber Ugarte</i>	
El papel de un libro sobre libros.....	37
<i>Blanca Rosa Pastor Cubillo</i>	
Las emociones en los nuevos libros: cuando el libro electrónico captura empáticamente el lector. Una perspectiva educativa.....	43
<i>Enrico Bocciolesi</i>	
El libro colaborativo en el nuevo escenario digital: una herramienta de conocimiento y pensamiento para Secundaria.....	49
<i>Marta Aguilar Moreno</i>	

Table of Contents

The Transition from Scroll to Codex. A Trip to the Origins of the Codex and our Material Conception of the Book.....	1
<i>José Luis Gonzalo Sánchez-Molero</i>	
A Few Models, Many Discourses.....	25
<i>Seber Ugarte</i>	
The Role of a Book About Books.....	37
<i>Blanca Rosa Pastor Cubillo</i>	
Emotions in the New Books: When the Ebook Captures the Reader Empathically An Educational Perspective.....	43
<i>Enrico Bocciolosi</i>	
The Collaborative Book in the New Digital Scenario: A Tool of Knowledge and Thinking for the Secondary Grade.....	49
<i>Marta Aguilar Moreno</i>	

El tránsito del rollo al códice: un viaje a los orígenes del *codex* y de nuestra concepción material del libro

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, Universidad Complutense de Madrid, España

Resumen: Entre los siglos I a.C. y el I. d.C. aparece un nuevo formato: el “*liber quadratus*”. Hay varias tesis sobre su origen, pero ¿cómo fue realmente el proceso? Se analiza esta cuestión a través de varias fuentes que nos ayudan a comprender cómo se produjo: literarias, artísticas, arqueológicas y antropológicas. Las dos primeras fuentes ofrecen información no material (por razones climáticas no disponemos de “*pugillares*” romanos o de textos cristianos primitivos en Europa); las otras dos fuentes, en cambio, se refieren específicamente a los libros coptos y etíopes, unos conservados gracias al clima desértico, los otros, conservados como auténticos fósiles culturales en el siglo XIX.

Palabras clave: *codicología, historia del libro, encuadernación copta, papirología*

Abstract: Between centuries BC I and I AC there is a new format: the “*liber quadratus*”. There are several theses about its origin, but how the process really was? We analyze this issue through various sources that help us understand how it came about: literary, artistic, archaeological and anthropological. The first two sources provide no information material (for climatic reasons *pugillares* not have Roman or early Christian texts in Europe), the other two sources, however, specifically address books Copts and Ethiopians, some preserved by the desert climate the other, authentic fossils preserved as cultural in the nineteenth century.

Keywords: *Codicology, History of the Book, Coptic Binding, Papyrology*

Introducción

Cuando se pasea por la ciudad de Roma, tras atravesar las ruinas del antiguo Foro de Trajano el visitante se encuentra, al final del trayecto, con la única edificación que ha permanecido en pie de aquel conjunto urbano: se trata de la Columna Trajana. Este monumento terminó de erigirse en el año 144, coronado entonces por la figura del propio emperador, y se unió desde entonces a la colección de obeliscos egipcios que ya desde décadas atrás simbolizaban en Roma la gloriosa historia de la Urbe. La Columna Trajana, sin embargo, no había sido concebida sólo como un símbolo de su poder militar —a pesar de los bajorrelieves que decoraban su superficie exterior—, sino (y sobre todo) de su poder cultural. Para el espectador actual pasa desapercibida esta cuestión, e incluso el extraordinario significado simbólico que el monumento contiene, pero si recordamos que la columna estaba situada en medio de la Biblioteca Ulpiana, fundada por Trajano, quedando a un lado la sala Griega (con manuscritos en este idioma) y al otro lado, la Latina, la columna adquiere toda su dimensión: se trata de una enorme figuración, tanto arquitectónica como escultórica, de un rollo de papiro o pergamino, denominado por entonces *kilindros*, en griego, o *volumen* en latín. Estamos ante un monumento al libro, al menos en la forma con que este artefacto cultural era conocido por entonces en la mayor parte del mundo.



No en vano, incluso es muy posible que la detallada descripción esculpida sobre la Columna Trajana de los sucesos acaecidos en la campaña emprendida por el emperador hispano-romano para la conquista de Dacia reproduzca las imágenes de un rollo ilustrado, hoy perdido. Por fuentes literarias, e incluso gracias al *Papiro de Artemidoro*, sabemos de la existencia de rollos romanos tan profusamente ilustrados como los *Libros de los Muertos* en Egipto. No se han conservado ejemplares de aquella misma época, pero sí una pieza posterior, de tan parecida factura y temática, que la existencia de un modelo anterior parece plausible. Nos referimos al *Rotulus Vaticanus*, fechado en el siglo V d.C., y que contiene una versión ilustrada y en griego de las hazañas bíblicas de Josué. Copiado e iluminado probablemente en Constantinopla, este “rotulus” era ya un libro arcaico, una obra de lujo destinada casi en exclusiva para el deleite de una élite política bizantina y cristiana, pero que se proclamaba como la heredera de la grandeza imperial de Roma. Del éxito de los bajorrelieves de la columna es un buen reflejo la serie de monedas acuñadas en época de Trajano, que muestran en el reverso la columna (**fig. 1**), e incluso el reverso de este sestercio (acuñado entre los años 114-116), que reproduce una escena de aclamación al monarca muy semejante a la que podemos encontrar en los citados bajorrelieves (**fig.2**).



Fig. 1



Fig. 2

Para entonces, si damos por válidos los datos aportados por Robert Marichal, en el siglo I más del 99% de los manuscritos griegos conservados, y un 83% de los latinos, tienen formato rollo; en el siglo V, sin embargo, ya son sólo un 4%, en el caso de los griegos, y un 0% en el de los latinos. Cien años más tarde es posible que en la Cristiandad ya solo subsistiera el formato rollo para la elaboración de obras musicales, como aquel que Romanos el Mélodo se tragara en sueños, lo que, sin duda, facilitó el milagro; o entre las comunidades hebreas de la Diáspora, donde por entonces se estableció la costumbre de seguir copiando la *Torah*, la *Megillah* de Esther y las *tefillin* en rollos. En el primer caso había una razón práctica, los rollos eran muy útiles para los miembros de los coros litúrgicos, quienes podían portar así pequeñas partituras con piezas seleccionadas, incluso en las procesiones. En el segundo caso, los motivos eran de otro tipo. Mantener el formato rollo para reproducir dichas obras constituía un símbolo de identidad religiosa y nacional, que todavía hoy se conserva.

Siguiendo un símil darwiniano, tan profundo cambio cultural puede compararse con otros acaecidos en la evolución de las especies: en el siglo II d. C la Columna Trajana representaba el dominio sobre Tierra del rollo, un formato al que, como a los dinosaurios en el Jurásico, nada parecía capaz de poder amenazar su existencia. Sin embargo, ya entonces una nueva “especie” había iniciado su andadura evolutiva: los códices. Si en Paleontología se estudia cómo a los dinosaurios les sucedieron los mamíferos, mejor adaptados a los bruscos cambios naturales, en Bibliología un tránsito semejante se produjo entre rollos y códices. En menos de dos siglos (y sin necesidad de un cataclismo) en el espacio mediterráneo los viejos *volumina*, con tres mil años de historia, fueron sustituidos en un combate incruento por nuevos formatos, denominados de manera consecutiva *pugilar*, *liber quadratus* y *codex*. Hacia el siglo V, la transmisión del conocimiento ya había sido confiada en su práctica totalidad al nuevo formato.

Desde hace casi dos mil años no hemos conocido otro forma para el libro. La transición acaecida en los primeros siglos de nuestra era ha determinado, en consecuencia, nuestra concepción no sólo del “artefacto libro”, sino también de la escritura, de la lectura y, en definitiva, de la cultura. Ligadas estas concepciones a un objeto rectangular, compuesto en su interior por series de cuadernillos plegados y cosidos, durante los últimos veinte siglos debe reconocerse que las innovaciones técnicas no han producido grandes cambios en el aspecto exterior ni en la estructura interna de los libros. La evolución del formato códice desde el *codex* medieval al libro industrial, pasando por los incunables, no ha alterado sus fundamentos. Hasta hoy, en que la aparición de un nuevo formato, el libro digital, ha introducido una gran incertidumbre: ¿están los libros de papel encaminados hacia su “extinción”? En este nuevo contexto, quizás sea necesario volver la mirada hacia atrás, en el tiempo, para buscar en la transición previa del rollo al códice elementos que nos permitan evaluar y planificar la nueva transición a la que asistimos. Y es que los períodos de transición en la historia del libro son determinantes en la evolución y desarrollo de nuestra transmisión cultural. Somos seres culturales, receptores, creadores y transmisores de una amplia panoplia de objetos materiales, intelectuales y espirituales. Estos nos proporcionan supervivencia, identidad y trascendencia, beneficios que, sin duda, constituyen la razón de que seamos especialmente sensibles a los grandes cambios que, de manera inevitable, desde que fuera inventada la escritura, se han ido produciendo en los canales de difusión y preservación de la cultura. Por todo ello somos especialmente sensibles hacia cualquier tipo de cambio que se produzca en el medio de comunicación de la cultura, en los soportes de ésta y, finalmente, en el acceso a la información que contiene toda comunicación cultural. Les invito, pues, a un viaje en el tiempo, a los orígenes del códice y, en consecuencia, hacia el nacimiento de nuestra concepción material del libro. Un periplo que nos llevará desde las orillas de Nilo a las del Tíber, pero también a las del río *Amarillo* en China hace más de dos milenios, y que nos conducirá de nuevo, y de manera sorprendente casi hasta las fuentes del Nilo, en Etiopía, ya en época actual.

El rollo, un formato milenario y universal

Para comprender las causas que motivaron la sustitución de los *volumina* por los *códices* se hace preciso describir, aunque sea someramente, las características de los rollos, pues en gran parte sus defectos fueron la razón de su final. Esto no fue óbice para que durante tres mil años constituyeran el formato predominante para la escritura definitiva. Su origen se encuentra en Egipto, donde la temprana adopción del papiro como soporte escriptorio condujo de manera prácticamente natural al enrollado de las páginas. Casi al mismo tiempo se desarrolló en Mesopotamia otro formato, el de las tablillas de arcilla. Sin embargo, finalmente el rollo de papiro se impuso en todo el ámbito mediterráneo, especialmente gracias a su adopción por Grecia, primero, los estados helenísticos orientales después y, finalmente, por Roma. El papiro tenía la ventaja de que era un soporte más ligero que la arcilla, si bien no era capaz de competir en la capacidad de almacenar contenidos. Las tablillas de arcilla compensaban su problema de peso con una escritura a veces minúscula, que compactaba evidentemente la información escrita en ellas, y con la posibilidad de escribir en sus dos caras. La fragilidad del papiro y el formato rollo impedían esta mejor utilización del espacio, de manera que sólo se escribía por un lado de las hojas. Esto suponía desaprovechar la mitad del espacio posible. En consecuencia, la copia y difusión un tratado de cierta extensión no podía confiarse a un solo rollo, sino que debía hacerse en varios. El término "*librum-i*" no aludía en época romana al significado actual, sino que solía utilizarse en plural y para referirse a los capítulos de una *opera* u obra. Ésta es la razón de que los títulos de los autores romanos sigan esta tipología: "*Epistularum libri decem*", de Plinio, o el de *De Rethorica libri tres*, de Cicerón, o el *Ab urbe condita libri viginti* de Tito Livio. Parecía lógico que los copistas se atuvieran a estas divisiones internas de las obras que copiaban, haciendo coincidir la copia de cada uno de los "*libri*" con un "*volumina*" de 20 o treinta páginas como máximo. Esto significaba que los títulos citados de Plinio, Cicerón o Tito Livio podían venderse en diez, veinte o treinta rollos. De este modo, los libros se leían no solo en voz alta, debido a la pervivencia de las formas de transmisión oral en la época y a la carencia habitual de signos de puntuación en la escritura, sino de manera fragmentada. Esta fragmentación no se limitaba a la ya citada división en varios *volumina* de las obras, sino que se extendía al interior de cada capítulo, pues el formato rollo dificultaba la localización de los pasajes buscados. Ésta última parece ser la razón de que muchos autores de la antigüedad clásica citen erróneamente a otros autores, pues lo hacían de memoria para evitar buscar el texto exacto.

Pero además, el libro escrito en formato rollo adolecía de un problema fundamental de portabilidad, y esto en dos ámbitos fundamentales. Por un lado, era difícil su lectura, al tener que disponer el lector de sus dos manos para desenrollar y enrollar al mismo tiempo, lo que exigía un espacio físico o un mobiliario específico para tal facilitar tal labor manual. Y por otro lado, no era fácil viajar con ellos. Los rollos se guardaban, dependiendo del rango de sus dueños, en armarios, donde se depositaban horizontalmente en los estantes, o en *capsae*, cajas circulares donde se colocaba de manera vertical. Estas *capsae*, dotadas de asas o cintas, eran el recipiente habitual para transportar los libros, pero si se deseaba emprender viaje con tres o cuatro obras, esto requería al menos llevar dos de estos recipientes. No era un cómodo equipaje para nadie, excepto para aquellos que podían permitirse viajar con un séquito. Asimismo, los rollos de papiros tenían una obsolescencia natural muy marcada. Su material vegetal los hacía ser muy frágiles. Y no sólo con relación al uso y al desgaste físico, dos de las causas de que con facilidad se quebraran las páginas, sino también con respecto a la humedad y a la agresión biológica de insectos. Puede considerarse que tras 30 años de uso más o menos continuado, un rollo de papiro quedaba inservible y se debía adquirir otro. Por último, el papiro (excepto el de peor calidad) no servía para hacer borradores. Era demasiado caro para emplearlo en estos menesteres, y de haber usado el barato, una vez que la tinta se hubiera secado, sólo podría borrarse raspando; esto habría inutilizado definitivamente el soporte vegetal para volver a escribir encima. Para la escritura provisional se empleaban tablas de madera o tablillas enceradas, baratas y reutilizables.

A pesar de estos inconvenientes en el manejo, la lectura, la portabilidad, la conservación y el almacenamiento de contenidos, entre los siglos IV a.C. y III d.C. el papiro fue el soporte predominante. Cabe preguntarse el porqué. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que tanto los estados helenísticos como el Imperio Romano, disfrutaron de altas tasas de alfabetización. Esto produjo una constante demanda de libros, tanto científicos como de entretenimiento. Para satisfacer esta demanda la producción en Egipto del papiro se “industrializó” de tal manera que se hizo posible ofrecer una gran variedad de tipos de hojas de papiro, adaptados a diferentes calidades y usos. Plinio y san Isidoro de Sevilla recogen en sus tratados las diferencias existentes entre las distintas *chartae* existentes en el mercado, desde la *charta augusta* a la *emporética*. Este papiro, a precios cada vez más razonables, era adquirido a continuación por una activísima red de *bibliopolae* (grandes editores) y de *librarii* (copistas locales), que obtenía amplios beneficios tanto de la copia de los libros, como de su comercialización. Y este negocio “editorial”, a su vez, parecía asegurado tanto por la constante demanda, en un “mercado único” tan amplio como el romano, como por la ya citada obsolescencia natural del papiro. Se trataba de un circuito comercial perfectamente coordinado y ensamblado. No hubo, pues, necesidad alguna de buscar otros soportes y formatos. Incluso la introducción del pergamino, surgida al parecer entre las poblaciones de vida pastoril en Palestina y Siria, como una alternativa barata al papiro para copiar contratos y textos breves, y a pesar de la leyenda del boicot a la biblioteca de Pérgamo, por Tolomeo III, no fue nunca una alternativa real al papiro en época romana. En comparación con el papiro, su proceso de fabricación lo hacía poco competitivo. El rollo parecía así destinado en el siglo I d.C. a continuar su milenaria trayectoria.

Milenaria, y universal. En el análisis de la transición del rollo al código suele olvidarse que de manera paralela, aunque independiente, el mismo proceso se estaba desarrollando al otro lado del planeta. Nos referimos a China, la otra gran civilización de la época junto con la romana. Como es sabido, hubo libros en formato rollo en China hasta el siglo IX, y después —como formatos arcaicos— perduraron hasta el siglo XIX, tanto en China como en Japón. Fue el formato predilecto para la “escritura definitiva” administrativa, política y religiosa en la civilización china clásica. El primer formato que se empleó en Extremo Oriente fue el *pothi*. Tiene su origen en la India, donde el uso de hojas alargadas de palma obligó a que los libros se construyeran enlazando estas hojas, cortadas en forma rectangular y apiladas una encima de otra, a través de uno o dos agujeros con hilos. Las páginas eran cosidas en cadena a través de agujeros que pasaban por la mitad del documento y se cubrían con dos tablas de madera o con tela para protegerlo de daños. Tanto el escribir en estos delgados soportes como la lectura de estos libros influyeron de manera decisiva en las composiciones literarias de la época. Las grandes epopeyas indias (el *Mahabharata* y el *Ramayana*) se escribieron con estrofas que deben leerse con curiosas pausas, que tienen su origen precisamente en el obligado gesto que los lectores debían hacer al pasar cada una de estas delgadas hojas que pendían de uno o dos hilos. No en vano, el término *Sutra* proviene del sánscrito *sūtra*, que significa “cuerda” o “hilo”, evidenciando el formato de origen de aquellos libros. Parece que fue precisamente a través del budismo como llegó este formato a China, donde fue denominado *fanjia zhuang*, y que fue el único método de encuadernación chino adoptado de un formato extranjero. En este país, sin embargo, las hojas de palma fueron pronto sustituidas por un material vegetal más abundante, el bambú. Más tarde, la aparición del papel permitió incrementar las dimensiones de las hojas, pero curiosamente pervivió la forma apaisada de las mismas, predominado la costumbre de leer vinculada a los libros *pothi*. En China, el uso del bambú acabaría determinando además la adopción de un nuevo formato: el rollo, es decir, al igual que en Egipto, Grecia y Roma. Las páginas de bambú, aunque cosidas entre sí al estilo *pothi*, pueden enrollarse, y esta capacidad fue rápidamente valorada por la administración imperial para conservar sus registros documentales. A partir del siglo II d.C. el bambú sería sustituido definitivamente por el papel, pero se mantuvo el formato en rollo, incluso tras la invención de la impresión tablearía o xilográfica tres o cuatro siglos más tarde. No en vano tanto la *Dharani Sutra* como la *Sutra del Diamante* (755 / 868 d.C.) se imprimieron de este modo.

Roma y la aparición del códice en el siglo I d.C.

Este predomino milenario y universal del rollo empezó a verse amenazado por un nuevo formato al producirse el cambio de era. Sabemos que entre los siglos I y III d.C. aparecen, de manera cada vez más persistente, dos términos nuevos en las fuentes escritas romanas: *pugillar* y *liber quadratus*. Ambos son considerados como los dos formatos más primitivos del códice, pero se desconoce realmente cuáles eran sus características, es decir, de qué materiales estaban hechos, cuál era la disposición interna de sus cuadernillos y, por último, cómo era su uso. No se conservan ni descripciones literarias extensas, ni restos arqueológicos relevantes, ni fuentes artísticas suficientes y claras. En especial se discute si *pugillar* y *liber quadratus* tuvieron alguna relación entre sí. Los términos, sin embargo, no son confusos: el primero hace referencia a un artefacto que se podía sostener en la mano, en el puño, y en el que se podía escribir y leer, y el segundo a un libro cuyo forma no era cilíndrica, sino cuadrada, lo que evidentemente le acerca mucho a nuestra idea del formato códice. En esta línea, el *pugillar* es definido habitualmente como una tablilla encerada de pequeño tamaño y el *liber quadratus* como un primitivo códice. En nuestra opinión, ambas definiciones son acertadas, pero al primero de los formatos debe atribuírsele gran parte de la responsabilidad en el origen del códice.

Tradicionalmente se han ofrecido varias tesis sobre el origen del *codex* en el mundo romano (las principales fuentes a este respecto son Colin y Skeat 1983, Turner, 1977). Las dos tesis más tradicionales afirman, la primera, que se creó en Egipto. Para ello se acude a una anécdota apócrifa, que asegura que fue la reina Cleopatra quien mostró a Julio César, en uno de sus encuentros, uno de estos nuevos libros. Después el dictador y cónsul romano difundió el invento en Italia. La otra tesis considera que el códice partió de una invención previa del propio César, quien ideó este formato para enviar al senado romano sus informes de la campaña de las Galias, recopilados después como sus famosos *Commentarii*. Las dos tesis más modernas, a las que han dado pie los numerosos descubrimientos arqueológicos de Hamouli, Nag-Hammadi, Vindolanda y Oxyrinchus, plantean, por una parte, que el códice constituyó una ingeniosa y útil adaptación romana de las tablillas enceradas para servir como libros de viaje, o, por otra parte, y de manera complementaria, que el códice fue impulsado por las comunidades cristianas como libros propios, al rechazar el rollo como un símbolo cultural del paganismo, tesis defendida especialmente por Roberts y Skeat.

Sin ánimo de profundizar o criticar estas teorías, en una personal evaluación de las mismas queremos partir de unos presupuestos que nos permitan un mejor discernimiento. En nuestra opinión, es posible que los primeros ensayos se iniciaran en Egipto (más allá de valoraciones sobre la autenticidad de la anécdota entre César y Cleopatra). Si tenemos en cuenta que, dentro del rico mundo cultural helenístico, la ciudad de Alejandría constituía el centro comercial del libro, parece lógico que cualquier innovación en los materiales o en la disposición interna de los mismos tuviera lugar allí. Y si vinculamos la invención del códice con las tablillas enceradas, no podemos obviar que fue en el Egipto helenístico donde se produjo una enorme variedad de tablillas, que fueron denominadas (según sus usos diferenciados), como *pinakes*, *sanides*, *deltoi*, *leukomata*... Tan amplia tipología de tablillas estaba en relación con las necesidades de satisfacer una gran demanda de escritura provisional para cartas, facturas, libros de cuentas, cuadernos escolares, borradores literarios, etc. En este contexto (siglo I a.C.), a Julio César no le fue necesario conocer a Cleopatra para idear sus "*libelli vel codicilli*" modificar la forma de sus informes al Senado. Como es sabido, los cónsules estaban obligados durante sus campañas militares a remitir informes periódicos. César, que conocía el deseo de los senadores por eclipsar su fama, concibió estos textos no como meros informes, sino como piezas de notable propaganda política, ideadas para su lectura, no tanto en el Senado, como en los foros de Roma. Para facilitar estas lecturas públicas y que los contenidos de los informes se adaptaran a un discurso más extenso, los remitía divididos en hojas cosidas entre sí. César, al parecer, pudo sustituir las tablas por hojas de pergamino o papiro. A los comentarios cesáreos, en todo caso, se les denominó

libelli en la época, o *codicilli*, sin que haya quedado claro cuál era la novedad material que representaban.

Esta hipótesis, que podemos encontrar ya en autores y humanistas del Renacimiento, enlaza con las modernas interpretaciones de Haelst y Cavallo, que defienden la existencia del *codex* como un formato tradicional latino, anterior a la adopción del rollo, procedente de Grecia. Se trataba de “códices ligneos”, polípticos de madera o de hojas de pergamino utilizados para formas de escritura más cotidiana (Van Haelst, 1989: 13-35; Capasso, 1995; Cavallo, 1975, 1998, 1973: 213-229 y 1985: 118-121). En sí, estos códices no creemos que se diferenciaron demasiado de otras formas de escritura provisional, como las tablas de madera egipcias, las tablillas enceradas hititas y griegas o los “libros de agua” chinos. La idea, por tanto, de que el helenismo cultural del círculo de los Escipiones facilitó el desplazamiento de los autóctonos códices ligneos por los rollos de papiro nos parece improbable. Consideramos como más factible que, pues sabemos que en la antigua Roma (al igual que en todo el espacio mediterráneo) se desarrollaron dos formatos: el rollo, como soporte de una escritura “definitiva”, y las *tabellae*, como el soporte empleado para los usos de una escritura “efímera”, en un determinado momento (siglos I antes y después de nuestra Era) ambos formatos se mezclaran, naciendo el código. De igual manera, entendemos que el papel del cristianismo en este proceso fue poco relevante. Por su bajo precio y su facilidad de transporte no cabe duda de que fue adoptado por las primeras comunidades cristianas para copiar sus textos sagrados, pero sólo después se le dio al código un carácter distintivo. La convivencia entre ambos formatos fue lo habitual durante los cinco primeros siglos de la nueva fe. Basta con analizar las representaciones de Cristo, de san Pablo o de los cuatro evangelistas para comprobar cómo el rollo se integra en su iconografía. Sea como fuere, lo cierto es que a fines del siglo I d.C. hallamos ya la evidencia de que el código se estaba difundiendo en la misma Roma. Se trata de la famosa carta en que Marcial indicaba a uno de sus amigos donde podía adquirir un ejemplar de sus *Epigramas*. La carta, aunque bien conocida, merece ser reproducida de nuevo en esta ocasión. Se fecha en el 85 d. C:

Tú, que deseas estar en todas partes con mis opúsculos y tenerlos por compañeros de un largo viaje, cómpralos hechos con membranas oprimidas por pequeñas tablillas. Coloca las grandes obras en los estantes, las mías caben en la mano. Y no ignores donde pueden comprarse para no tener que vagabundear por la ciudad. Si te guio lo sabrás con certeza. Pregunta por Segundo, liberto del docto Lucense, detrás de la Puerta de la Paz, en el Foro de Palacio.

Se considera que esta carta representa la más temprana descripción de un código en el mundo romano. No estamos ya ante un políptico de tablillas enceradas, o de simples tablas de madera, ni ante un *pugillar*, sino ante un libro cuyas hojas de pergamino estaban comprimidas entre dos tapas de madera. Si recordamos que *codex* procede de la palabra latina *caudex*, que significa precisamente tabla de madera, y que el pergamino, o membrana, será el soporte predominante para la elaboración de los códigos europeos hasta el siglo XIII, las dudas al respecto se desvanecen. Se trataba de un código. Otra cuestión es que sepamos a ciencia cierta cómo era el novedoso producto librario que ofrecía a la venta el citado Segundo, liberto del docto Lucense, en el Foro.

Las fuentes

Para responder a esta cuestión se hace necesario acudir un conjunto de diversas fuentes, literarias, artísticas, arqueológicas y antropológicas, que nos ayudarán a comprender cómo se produjo este proceso de transición. Las fuentes literarias y artísticas han sido exploradas con asiduidad desde el Renacimiento, y hoy podemos decir que nos ofrecen información no material. Las dos últimas fuentes, en cambio, nos proporcionan todo lo contrario, pues se refieren específicamente a los descubrimientos arqueológicos de libros coptos y a la existencia hasta el siglo XIX de unos libros de un enorme arcaísmo, los etiopes. Los primeros se han conservado

gracias al clima desértico, los segundos han sobrevivido como auténticos fósiles culturales en el siglo XIX. Hagamos una breve indagación en cada una de estas fuentes.

Las fuentes literarias han sido las más empleadas, en especial porque son muy numerosas las citas, por ejemplo, sobre *tabellae ceratae* y *pugillaria* que podemos espigar en los autores clásicos latinos. Como ya hemos dicho, estos artefactos permitían la redacción de cartas, facturas, cuadernos escolares, cuentas, actas, borradores literarios al dictado o no, etc. La cera era un material sobre el que se podía escribir y después borrar, ya que el *stylus* o el *graphei* constaba de dos extremos, uno puntiagudo, para escribir, y otro aplanado, para borrar. Además, como no era necesaria tinta, la acción de escribir se podía hacer casi sin pausas, y la cera era barata y fácilmente reutilizable, pudiéndose retirar y fundir varias veces. Empleada en las casas, en las escuelas, en los comercios, en las basílicas y en el Senado, su tamaño se adaptaba a las necesidades de su uso. Las había de gran tamaño, empleadas para transcribir los discursos en los tribunales, o de dimensiones más pequeñas, para cartas o agendas de gastos domésticos. En torno al siglo I, el uso de estas últimas tablillas se generalizó tanto, que su uso se hizo habitual en cualquier lugar, incluso en el campo, a modo de agendas. Escribe Plinio el Joven a su amigo Tácito en el año:

Te reirás y con razón. Yo, el que conoces, capturé tres jabalíes y ciertamente magníficos. “¿Tú solito?” dices “Yo solito, aunque sin apartarme en absoluto de mi desgana e inactividad. Estaba sentado junto a las redes; no tenía cerca el venablo o la lanza sino el estilo y las tablillas; meditaba alguna cosa y la anotaba para volver con las ceras llenas aun con las manos vacías. No hay por qué despreciar esta manera de estudiar; es asombroso cómo el espíritu se estimula con el ejercicio físico; los bosques y la soledad que te rodean por todas partes, y ese silencio propio de la cacería son grandes estímulos del pensamiento. Por todo ello, cuando vayas de cacería, deberás llevar contigo, según mi parecer, no sólo la panera y la botellita de vino, sino también las tablillas de cera: comprobarás que, al igual que Minerva, también Diana vaga por los montes. Adiós. (Plinio el Joven, *Cartas*, I 6).

La carta de Plinio resulta, en cierta manera, sorprendente, pues presenta como una saludable y útil novedad emplear las tablillas enceradas en el campo, a la espera de que los jabalíes estuvieran al alcance de su venablo. Da la impresión de que, hasta entonces, solo usaba estos artefactos en la ciudad. La cuestión se aclara cuando se acude al texto latino original: “*Ad retia sedebam; erat in proximo non venabulum aut lancea, sed stilus et pugillares; meditabar aliquid enotabamque, ut si manus vacuas, plenas tamen ceras reportarem*”. Plinio el Joven se refiere al más pequeño modelo de tablillas, al *pugillar*, que podía sostener en el puño o en la mano, y que, por tanto, no precisaba de una mesa para escribir sobre él. Era posible estar de pie, o sentado al tiempo que se escribían las ideas que venían a la mente de su dueño. En el Nuevo Testamento, Evangelio de Lucas, encontramos recogido otro uso del *pugillar*, aquel que Zacarías, el padre de san Juan Bautista se vio obligado a emplear desde que, por su incredulidad, fue castigado con la pérdida del habla:

Cuando llegó el tiempo en que Isabel debía ser madre, dio a luz un hijo. Al enterarse sus vecinos y parientes de la gran misericordia con que Dios la había tratado, se alegraban con ella. A los ocho días, se reunieron para circuncidar al niño, y querían llamarlo Zacarías, como su padre; pero la madre dijo: “No, debe llamarse Juan”. Ellos le decían: “No hay nadie en tu familia que lleve ese nombre”. Entonces preguntaron por señas al padre qué nombre quería que le pusieran. Éste pidió una pizarra y escribió: “Su nombre es Juan”.

El texto latino reza: “*et postulans pugillarem scripsit dicens Iohannes est nomen eius et mirati sunt universi*”. Sin duda, nos hallamos de nuevo ante una tablilla, probablemente encerada (la traducción en castellano por “pizarra” resulta excesivamente complaciente con el lector contemporáneo), pero llama la atención que al tratar sobre el nacimiento de San Juan Bautista, el erudito y biblista jerónimo fray José de Sigüenza escribiera a principios del siglo XVII: “También vino entre ellos el pugilar antiguo de los mismos hebreos, en que como nosotros en el breviario o capitulario tenían las lecciones y cosas de la Santa Escritura que se leían más frecuentemente en sus sinagogas, y, como dice el Apóstol: *per omne sabbatum*, que es decir por todos los días de la semana. Y donde también, como nosotros en los libros que llamamos de memoria, asentaban sus cosas particulares, cual fue el que pidió Zacarías, padre de San Juan Bautista, cuando por estar mudo, quiso declarar escribiendo en el pugilar el nombre que Dios le había dado, y mandado pusiese a su hijo. Llamábase pugilar, porque era de forma que cabía en el puño” (Sigüenza, 1988, p. 431).

Esta interpretación de Sigüenza ha llegado hasta la actualidad en algunos diccionarios de la lengua española: “pugilar (del lat. “*pugillar, -laris*”, tablilla para escribir) m. *Manual en que tenían los judíos las lecciones de la Biblia que se leían con más frecuencia en las sinagogas.*”. El erudito jerónimo no se equivoca al comparar el uso en época romana de estas pequeñas tablillas enceradas con el de agendas, o “libros de memoria”, pero sorprende su rápida equiparación con una tipología menor de los libros hebreos. La biblioteca de El Escorial poseía un ejemplar, que es el que motiva el largo pasaje arriba citado de Sigüenza. Sin embargo, está demostrado que estos libros surgieron en el siglo IX, entre las comunidades hebreas de Bagdad y Persia. Ahora bien, la intuición de Sigüenza no andaba demasiado errada, pues hoy sabemos de la existencia de libros miniatura, o libros amuleto, entre las comunidades cristianas más antiguas, como las excavaciones de Oxyrhynchus han demostrado. Aunque el fraile escurialense, bibliotecario del monasterio, desconociera evidentemente la existencia de estos vestigios, su intuición acerca de que el pugillar podía transformarse en un diminuto “breviario o capitulario”, donde tener “las lecciones y cosas de la Santa Escritura que se leían más frecuentemente en sus sinagogas”, merece ser tenida muy cuenta. Más adelante veremos por qué. Digamos ahora únicamente que la disparidad en la interpretación del término pugillar no es una cuestión menor, pues esta cuestión clave para comprender el origen del códice. ¿Qué eran estos minúsculos artefactos: rollos miniatura, pizarras, tablillas enceradas o libros en miniatura de origen hebreo?

Las siguientes fuentes a tener en cuenta son las artísticas. Hay una gran variedad y número de frescos, esculturas, cerámicas, grafitis, mosaicos y bajorrelieves que nos muestran cómo eran (o como eran representados) los soportes, los instrumentos, los formatos e incluso los pigmentos de la escritura en Grecia y Roma. Son bien conocidos los pequeños frescos, procedentes de Pompeya y Herculano, donde con indudable acierto se contraponen tablillas enceradas y rollos de papiro, simbolizando las dos formas de escritura de entonces, una provisional otra definitiva. Pero para la cuestión que nos ocupa tienen mayor interés aquellos bajorrelieves y frescos datados en los primeros siglos de nuestra Era que evidencian el tránsito entre el rollo y el códice. Nos limitaremos a reproducir sólo algunos ejemplos, todos ellos del arte paleocristiano, y que de manera sistemática evidencian la convivencia (y no un conflicto) entre ambos formatos. El hecho de que san Pablo sea representado con una *capsa* a sus pies y con un rollo en las manos (**fig. 3**), o de que al propio Jesús se le vea como a un filósofo antiguo, con otra *capsa* a su lado, pero sosteniendo un códice (**fig. 4**), constituyen unas construcciones iconográficas que evidencian la inexistencia de un rechazo religioso de los primeros cristianos hacia los *volumina*, como símbolos ya del paganismo, ya del judaísmo (Grafton y Williams, 2006., Hurtado, 2006, y Johannot, 1994). Es más, en los bajorrelieves que decoran el magnífico baptisterio de Rávena (s. V. d.C.), los cuatro evangelistas son mostrados portando alternativamente o un rollo o un códice, dando a entender que en los primitivos orígenes de la Iglesia los evangelios se escribieron sobre ambos formatos (**fig. 5**). San Juan Evangelista, acompañado de un rollo, conservará esta iconografía bizantina al menos hasta el siglo XVII. En nuestra opinión, defender por tanto que el triunfo del cristianismo condujo a la extinción del rollo resulta equivocado.



Fig. 3



Fig. 4

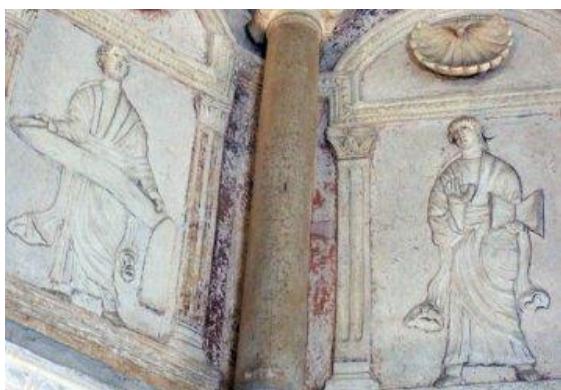


Fig. 5

Del conjunto de imágenes artísticas que han llegado hasta nosotros hemos querido destacar una, que proviene del *Vergilius Romanus* (Vat. lat. 3867), un códice copiado en el siglo VI d.C., y que en una de las imágenes iluminadas conservadas se retrata a Virgilio, el gran poeta romano, sentado en su estudio y con una *capsa* a un lado y un atril al otro. La caja, aunque cerrada, se supone repleta de rollos, pero el atril es un mueble relacionado directamente con la copia de códices. La ambivalencia de la escena se complica cuando se percibe que el iluminador dispuso en manos del poeta un pequeño libro cuadrangular, que casi pasa desapercibido al observador actual (fig. 6). ¿Es una tablilla encerada, donde el autor escribía los borradores para su *Eneida* o sus *Eglogas*, o es un *liber quadratus*? Al estar cerrado (circunstancia inusual en el arte de esta época cuando se reproduce un códice, que aparece siempre abierto), y aparentar que las tapas del artefacto son de madera, deberíamos inclinarnos hacia la primera opción. Si esta fue la intención del artista, no podemos afirmarlo.



Fig. 6

Las fuentes literarias y artísticas pueden ser afortunadamente complementadas y ampliadas gracias a otras, que nos ofrecen información material gracias a la arqueología y a la antropología. Estas fuentes se refieren específicamente (como ya hemos indicado) a dos tipos de libros, los primitivos coptos y los etíopes. Unos, se han conservado gracias al clima desértico, los otros han pervivido como auténticos fósiles culturales hasta el siglo XIX. Con respecto a la primera fuente, la arqueológica, a lo largo del siglo XX se han producido hallazgos claves para comprender el nacimiento del *codex*. Puesto que en Europa sólo han aparecido rollos en la Casa de los papiros de Herculano, los principales hallazgos de restos de la transición hacia el código se han localizado en Egipto y en Israel. Las excavaciones del vertedero de la ciudad de Oxyrhynchus han proporcionado fragmentos de centenares de rollos y códigos escritos sobre papiro, y el hallazgo de los manuscritos del Mar Muerto, en las cuevas de Qumran y del llamado “*Bar Kokhba's papyrus*”, en Israel, ha completado nuestra perspectiva de la cultura escrita en el Imperio romano. De manera paralela se produjeron otros hallazgos claves en relación con los más primitivos ejemplos del libro copto. En 1910 se descubrieron en el antiguo emplazamiento del monasterio Copto de Hamouli (Alto Egipto) 46 códigos de pergamino, papiro y papel, y en 1945 Jean Doresse y Togo Mina encontraron enterrados cerca de Nag Hammadi varios códigos gnósticos con sus encuadernaciones originales de cuero.

Cronológicamente debemos empezar con las excavaciones realizadas en el vertedero de la ciudad egipcia de Oxyrhynchus. En resumen, los papiros aquí hallados han desvelado un rico material sobre la cultura escrita entre los siglos II y III d.C. Se trata de fragmentos de papiro o pergamino encontrados en los vertederos antiguos. Hay restos de cartas, de rollos y de códigos. Su estado impide distinguir con claridad un formato de otro. Y, por último, en el caso de los textos cristianos sorprende la gran presencia de “códigos de bolsillo” o miniatura. La mayor parte de ellos sirvieron como amuletos para proteger a sus poseedores contra diversos daños, con oraciones como el *Pater noster* o extractos más largos de textos sagrados. También han aparecido restos de rollos en miniatura, así como materiales escolares de consulta, como diccionarios de personajes de la *Iliada*. Francisca Pordomingo nos ha proporcionado un estudio en español (Pordomingo Pardo, 2004: 311-336) de estos verdaderos *codicilli*. La autora destaca, en primer lugar, que resulta sorprendente el número tan alto de códigos miniatura aparecidos en el vertedero de esta ciudad egipcia, pues no fue hacia el siglo V cuando el código se impuso en el oriente del Imperio. Parece evidente que esto estaba en relación con unos usos textuales

concretos, y de carácter muy determinado (Pordomingo Pardo 2004: 313). No en vano, el *códex* era entendido primordialmente por entonces como un libro personal, portable, que podía llevarse a la escuela, al taller, al mercado o, incluso, de viaje. Ésta última utilidad es la que Marcial destaca en su epístola ya citada. Como ejemplo de estos códices miniatura mostramos estas hojas de un códice que contuvo el *Epístola de Judas* (o al menos una parte de ella) en un formato inusualmente pequeño (**fig. 7**). Otras colecciones papirológicas conservadas en bibliotecas y museos europeos, y reunidas antes de las excavaciones de Oxyrhynchus, adolecen de los mismos problemas, pero de su estudio pueden tomarse detalles que, en relación con otros, pueden proporcionar una visión más completa de acerca de los interrogantes planteados.

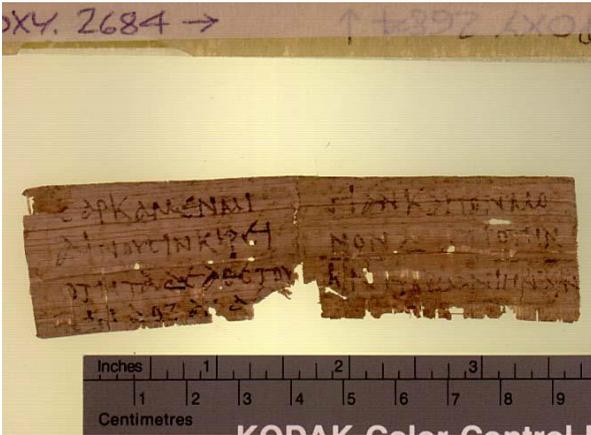


Fig. 7

No menos útiles para esta tarea de definición de las características de los primeros códices son otros materiales arqueológicos que, al menos en principio, nada tienen que ver con los códices. Nos referimos a las tablillas enceradas o no, como las recuperadas afortunadamente en las excavaciones del campamento romano de Vindolanda, o a los rollos, ya sean los descubiertos en Herculano en el siglo XVIII, ya sean los hallados en Qumran durante la segunda mitad del siglo pasado. Y ello porque muchas características de los códices no pueden entenderse si no es en relación (o incluso en contraposición) con otras formas de escritura o con el formato “rival”, al que finalmente sustituyeron. En nuestra opinión, es muy probable que cuando los fabricantes de códices vieron la posibilidad de competir con los de rollos, trataron de imitar algunos de sus aspectos más relevantes. De igual modo actuaron Gutenberg y los impresores del siglo XV: los incunables son en muchos aspectos estéticos y formales una imitación de los códices. Creemos que una actitud parecida ocurrió en los primeros siglos de nuestra Era. A este repertorio de materiales arqueológicos debe unirse el *Bar Kokhba's papyrus* (c. 73 d.C.). Esta colección de cartas no puede considerarse como un *codex*, pero su inusual formato puede ayudarnos a comprender cómo se produjo el tránsito entre el rollo y el códice, especialmente en una cuestión básica: la invención del pliegado. Volveremos más adelante sobre esta cuestión.

El otro grupo de fuentes arqueológicas a tener en cuenta se refiere a las denominadas encuadernaciones coptas. Como es sabido, los hallazgos clave en este ámbito han sido, en 1910, el descubrimiento en el antiguo emplazamiento del monasterio copto de Hamouli (Alto Egipto) de 46 códices de pergamino, papiro y papel; y en 1945, el hallazgo protagonizado por Jean Doresse y Togo Mina, quienes encontraron enterrados cerca de Nag Hammadi varios códices gnósticos con sus encuadernaciones originales de cuero. Su localización ha permitido conocer lo que era una biblioteca monástica, y sobre todo, esbozar el comienzo de una disciplina conocida

como la arqueología de la encuadernación. Sin embargo, el buen estado y la importante cantidad de estos códices no han permitido aportar avances importantes en nuestro conocimiento del tránsito entre el rollo y el código. La razón estriba en que se trata de piezas, magníficas y completas, sin duda, pero que representan el final del proceso, especialmente los códices de Hamouli, datados entre los siglos VI y VII, antes de la invasión árabe de Egipto. En consecuencia, no está resultando fácil establecer cuáles fueron sus vínculos con los códices miniatura y amuleto hallados en Oxyrhynchus. Nos falta, y retornamos al símil paleontológico, piezas en el rompecabezas evolutivo del “*Codex Rex*”.

A la espera de nuevos descubrimientos arqueológicos, una fuente que puede proporcionar información para rellenar estas lagunas evolutivas es la antropológica. ¿Es posible que existan lugares donde todavía pervivan las formas más antiguas de elaboración de los códices? La respuesta, afortunadamente, es afirmativa: Etiopía. La mítica Tierra del Preste Juan permaneció aislada del resto de la cristiandad tras la invasión árabe de Egipto en 641. El país de los etíopes había sido evangelizado dos siglos atrás, y hasta la llegada de los primeros navegantes portugueses a principios del siglo XVI, permaneció en un estado de aislamiento muy notable, rodeado por vecinos islámicos o animistas. En este espacio se produjo una interesante fosilización de su cultura escrita. Entre los siglos V y VII se aprendieron las técnicas de copia y de encuadernación existentes por entonces en Egipto, de donde procedieron los primeros evangelizadores. La iglesia etíope ha dependido institucionalmente durante siglos de la autoridad del patriarca copto de Alejandría. Sin embargo, el aislamiento favoreció la continuidad de unos formatos que, a la luz de lo arriba expuesto, adquieren toda su significación como fósiles culturales. De este modo, en Etiopía a mediados del siglo XX todavía se producían rollos copiados sobre pergamino (*kitabe*), guardados en fundas de cuero herméticas, y que tenían un valor mágico; códices miniatura, al estilo de los hallados en Oxyrhynchus, códices en formato acordeón (anomalía de gran interés para la cuestión que nos ocupa) y copias de la *Biblia*, en idioma ghez, elaboradas siguiendo las mismas técnicas de picado, pautado, encuadratura y rúbrica que se utilizaron en los monasterios europeos altomedievales. La presencia de formatos y de técnicas de elaboración de libros tan arcaica no parece ser el producto de la aportación de diferentes influencias culturales posteriores al siglo VI (islámicas o animistas), sino que reflejan la transmisión de una cultura libraria heredada de la primitiva evangelización cristiana. En este contexto, los libros etíopes pueden ser fundamentales para aclarar cómo se produjo en el Imperio romano la transición entre el rollo y el código.

Las tres claves para comprender el triunfo del codex: portabilidad, capacidad de almacenamiento y lectura

De acuerdo con los planteamientos previos y las fuentes arriba enumeradas, ¿cómo se produjo el tránsito entre el rollo y el código? Nuestra hipótesis es que este revolucionario cambio de formato se produjo de manera muy progresiva, entre los siglos I a.C. y III d.C. A partir del siglo IV el *codex* estaba ya ampliamente extendido en la parte occidental del Imperio romano, y en el siglo V desplazó finalmente al *killindros* en la parte oriental. En esta evolución se perciben, en nuestra opinión, tres etapas, determinadas por las diferentes necesidades que impulsaron el auge del nuevo formato. En una primera, la principal preocupación radicó en solucionar los problemas de portabilidad que representaban los *volumina*, incluso aquellos que eran piezas en miniatura. En una segunda etapa (siglos III y V), el objetivo estuvo determinado por el deseo de aumentar la capacidad de almacenamiento de contenidos de los libros. Y en la tercera etapa, ya de consolidación, se buscó mejorar las innegables ventajas que el nuevo formato tenía para la lectura. Fue entonces cuando se establecieron sistemas de copia y de encuadernación que perdurarían a lo largo de toda la Edad Media (siglos VI y VII). Esta etapa escaparía ya al objeto de esta aportación, pero fue durante estos siglos cuando se produjo, dentro de los *scriptoria* de las nuevas bibliotecas monacales, la copia de las viejas obras, conservadas en rollos hasta entonces, al nuevo formato del código. La conversión del viejo material bibliográfico al nuevo no fue una

tarea fácil ni completa, como tampoco ahora lo está siendo la conversión de los libros industriales a formato digital.

Con respecto a la primera etapa, dominada por lograr una mejor portabilidad de los libros (siglos I a.C.-II d. C), todas las referencias literarias que aparecen sobre los códices en torno al siglo I aparecen vinculadas a dos términos: *libelli* y *codicilli*. Se trata de dos diminutivos latinos que indican dos conceptos distintos, pero que acabaron aunándose, como su aplicación conjunta por Suetonio, para referirse a los *Comentarios* de Julio César explícita. ¿Cuál fue, por tanto, el papel real de los *libelli*? En nuestra opinión, el uso de este término no implica evidencia alguna de que se trate de “protocódices”. El *libellum* era únicamente un texto de pequeña extensión, al menos en comparación con otro tipo de obras o tratados. Cátulo expresa muy bien esta diferencia en la dedicatoria de sus poemas.

*Cui dono lepidum novum libellum
arido modo pumice expolitum?
Corneli, tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas
iam tum, cum ausus es unus Italorum
omne aevum tribus explicare chartis,
doctis, Iuppiter, et laboriosis.
quare habe tibi quidquid hoc libelli,
qualecumque; quod patrona virgo,
plus uno maneat perenne saeclo.*

Cátulo no enviaba a su amigo un códice, su *libellum* no era sino una obrilla, u “obrecilla”, que dirían nuestros autores del Siglo de Oro con forzada humildad. Era Cornelio, en cambio, quien sí publicaba grandes obras en tres *chartis* o tomos. Sabemos que los *libelli* solían copiarse en rollos, y que eran a veces auténticas miniaturas. Incluso muchos de los conservados tienen características propias de obras de lujo (Pordomingo Pardo, 2004). Sin embargo, tenían el mismo problema de portabilidad que sus hermanos mayores. Es verdad que no ocupaban tanto espacio, que no precisaban de grandes *capsae* para su transporte, pero eran igual de frágiles. Si se llevaban de viaje precisaban de alguna caja donde ser guardados, pues metidos entre las ropas o en una bolsa de cuero, acabarían aplastándose. Julio César, muy probablemente, decidió ahorrar este desgaste a sus preciados y periódicos informes al Senado. ¿Cómo? Convirtiendo estos *libelli* (de acuerdo con la extensión) en *codicilli*. Aquí Suetonio está empleando un término distinto. Se refiere no al contenido, sino al formato material. Como es sabido, *codex* deriva en latín de *caudex*, tabla de madera. César (o su secretario) buscó la manera de que los textos llegaran desde las Galias a Roma en perfecto estado. Protegiéndolos entre tablas halló una manera eficaz de conseguir tal propósito. ¿Se inspiró en un modelo egipcio previo, o ya existían piezas de este tipo en Roma? Con seguridad, bastó con que adaptara sus escritos al formato habitual del sistema postal romano, denominado *tabellarium* porque los mensajeros llevaban tablas de madera. O quizás conocía que algunos municipios habían copiado las disposiciones legales locales en un “*codicum*”. Esto enlaza con la hipótesis de caballo acerca de la existencia en el ámbito italiano de códices ligneos arcaicos. Mas, ¿pudo existir otro precedente que ha pasado inadvertido?

Las grandes innovaciones suelen tener humildes orígenes. Por ello creemos que, antes de atribuir a Julio César la invención de los códices, debemos buscar en el siglo I a.C. artefactos que ya cumplían con la misma función que sus *Comentarii* al Senado. En especial debemos fijarnos en la existencia del *pugilar*. Como ya sabemos, dentro del mundo de las *tabellae*, éste constituía el formato más pequeño y, por tanto, el más portable. Estos diminutos polípticos de madera y cera eran utilizados habitualmente como agendas, pero en unas sociedades tan alfabetizadas como las del mediterráneo en los decenios previos al nacimiento de Cristo, cabe creer que el *pugillar* se limitó a este uso? Concebido como un soporte para la escritura provisional más

íntima, ¿Por qué no podía transformarse para ser también el soporte de las lecturas también más íntimas? En uno de estos polípticos sus dueños podían copiar una lista de compras, o un mensaje amoroso, pero asimismo constituía un espacio adecuado para copiar oraciones, conjuros mágicos o poemas breves. Y esta función la podemos encontrar entre las tablas de los legionarios de Vindolanda. Una de ellas contiene, por ejemplo, una oración al dios Neptuno (Bowman, 1975: 237-252, y 1984; Bowman y Thomas, 1983, y 1996: 299-328). En una época en la que estaba tan arraigada la costumbre de portar amuletos, el *pugillar* permitía llevar sobre el cuerpo o en la ropa conjuros y otras fórmulas mágicas de protección. Si se quería dotar a estos textos de un valor perenne, podía bastar con escribirlos con tinta sobre las tablillas de estos artefactos cotidianos, pero si además se buscaba un soporte “digno” al texto del talismán, papiro o pergamino eran soportes más adecuados. Estos amuletos ya existían en formato rollo. Se trataba de diminutas piezas, denominadas filacterias en griego.

Los libros amuletos formaban parte del inmenso arsenal de objetos mágicos o religiosos al que dieron lugar todas las civilizaciones de la antigüedad mediterránea. No nos vamos a extender en esta cuestión, pero destaquemos que (como parece lógico), casi todos estos amuletos tendían a ser portables, para poder otorgar una protección más directa a cada individuo. De entre estos amuletos sí destacaremos la existencia no tanto de aquellos que podían portar una inscripción, o conjuro, sino de los que contenían un texto de mayor extensión, hasta el punto de radicar en él todas las propiedades mágicas del objeto. Estos amuletos, inevitablemente, acabaron teniendo un formato librario, primero como rollos y después como tablillas, y finalmente como códices. Son de especial interés los *tefilim*, o filacterias de los hebreos, o las *tabellae defixionum* de los romanos. *Tefilim* es un término que deriva del griego *phylakterion* («protección, amuleto»), y que se refiere a unas pequeñas envolturas o cajitas de cuero donde se guardan pasajes de las Escrituras en la religión judía. No suelen leerse, y los textos se copian en diminutos rollos de pergamino. El formato más arcaico etíope responde a esta misma funcionalidad y los materiales son muy semejantes. Nos referimos a los *kitab* o rollos mágicos. Como sus “parientes” hebreos, también son filacterias de pergamino que se protegen dentro de estuches cilíndricos de cuero. Es posible que su existencia en Etiopia se deba a la temprana comunicación cultural con la religión judía, pero no debemos olvidar que los primeros apóstoles también portaban tefilines o filacterias, de acuerdo con la costumbre hebrea, y por tanto, la tradición pudo llegar al país con los primeros evangelizadores egipcios. No en vano, el poder mágico de los *kitab* se mantiene después de la muerte de su dueño, y hasta hace unas décadas solían ser enterrados con ellos. Su función era la de servir como “pasaportes” al más allá, como protecciones ante el juicio divino, de igual manera que se hacía con los *Libros de los Muertos* en el antiguo Egipto.

En todo caso, consideramos que hacia el siglo I, el pugillar empezó a ofrecer, con respecto a los tradicionales usos como amuletos de filacterias y de *tefilines*, una importante novedad: si sus tablillas se sustituían por hojas de papiro o pergamino era posible compactar una mayor cantidad de texto y la disposición del políptico facilitaba además su lectura. Un rollo, por pequeño que fuera, era frágil y de lectura difícil. Sin embargo, el *pugillar* estaba concebido (ya desde su forma original en mayor tamaño como tabla encerada) para ser sostenido con una sola mano y pasar sus hojas con la otra, sin necesidad de desenrollarlo. De un vistazo, todo el texto de cada hoja era accesible al lector. La mejora era evidente. A este respecto, recordemos que en el vertedero de Oxyrhynchus han aparecido múltiples fragmentos de diminutos libros utilizados como amuletos, y que estas piezas arqueológicas son las más abundantes. Este dato no puede ser casualidad. La costumbre de portar párrafos de las Sagradas Escrituras a modo de *phylacteria* ya se menciona en san Jerónimo y san Juan Crisóstomo (San Jerónimo, *sobre Mateo* 4:24; San Juan Crisóstomo, *Homilía sobre Mateo*, 73). Éste último describe la costumbre de que las mujeres y los niños de Antioquía, a fines del siglo IV, llevaran pendientes del cuello códices de un evangelio, a causa de sus poderes protectores. Uno de los amuletos más apreciados fuera una supuesta carta escrita por Jesús al rey Abgar de Edesa (Lane Fox, 2000, p. 219). Muchos de los fragmentos de Oxyrhynchus debieron tener esta misma función. En cierta manera nos recuerdan a las *bullas* romanas. Como es sabido, pocos días después de su nacimiento, cada niño romano recibía la imposición de un amuleto conocido como la *bullula*, una especie de colgante con una cápsula hecha de metales

nobles en el caso de los bebés de las familias pudientes, o metales comunes, incluso cuero, entre las más pobres. Aquel amuleto debía proteger de maldiciones, desgracias y enfermedades, unas propiedades protectoras que, se creía, procedían de la naturaleza intrínseca del colgante o de las sustancias que contenía su cápsula, por ejemplo, almáciga (resina de lentisco). Entre los cristianos la *bullā* fue pronto sustituida por un códice miniatura, que los niños llevaban colgado al cuello. Esta misma costumbre se ha mantenido en Etiopía durante siglos. No sabemos cómo eran los libritos a los que san Juan Crisóstomo se refería, pero no debieron ser muy diferentes a los que han portado durante siglos los niños etíopes. En nuestra colección tenemos uno (datado a fines del siglo XIX o principios del XX). Constituye una pequeña pieza de cuero, en cuya superficie se ha gofrado una arcaica cruz, y que en la parte superior tiene una cánula del mismo cuero, que sirve para insertar la cadena del que se colgaba originalmente. Oculto en su interior se hallan unas hojitas de pergamino, con alguna oración devota. No hay necesidad de que el niño lea su contenido, pues la protección se encuentra ya disponible de manera autónoma en la propia escritura, y el mismo texto queda protegido a su vez en su funda de cuero de los juegos infantiles, o de las inclemencias de la lluvia y del polvo. La simplicidad del producto, sin embargo, incluye ya muchas de las características posteriores de los códices hallados en Hamouli o Nag-Hamadi.

Estos “protocódices” no tardaron en evolucionar. Pronto se hizo evidente que un *pugillar-codex* no podía contener textos demasiado amplios, al menos mientras (como amuleto) siguiera vinculado al ámbito de los libros miniatura. Ahora bien, los libros amuletos estaban demostrando en el siglo I que una de las principales carencias de los *volumina*, su escasa portabilidad, podía ser solventada. Y es que si un *pugillar* de papiro o pergamino aumentaba de tamaño, es decir, si la transformación se efectuaba empleando unas tablas de mayor tamaño, el nuevo artefacto podía albergar obras de mayor extensión y con cierta calidad literaria, como un *libellum*, por ejemplo. Había nacido el *codicillum*, ideado para albergar tanto los *Comentarios* de César como los frutos de otras actividades relacionadas con la lectura y la escritura. Resulta significativo que Suetonio, en su *Vida de Nerón* 52, hable de la consulta de *pugillares* y *libellis*, en los que había podido comprobar que era el joven emperador (y no poetas a sueldo) quien escribía sus versos. Suetonio insiste en diferenciar ambos formatos. Como también denomina *libellis* a los informes de Julio César remitidos desde la Galia, parece que diferencia con claridad entre estos y los *pugillares* y tablillas enceradas:

Venere in manus meas pugillares libellique cum quibusdam notissimis versibus ipsius chirographo scriptis, ut facile appareret non tralatos aut dictante aliquo exceptos, sed plane quasi a cogitante atque generante exaratos; ita multa et deleta et inducta et superscripta inerat. Habuit et pingendi fingendique non mediocre studium. (“Han llegado a mis manos tablillas y libros que contenían algunos conocidísimos versos suyos, escritos de su puño y letra; saltaba a la vista que no habían sido copiados ni tomados al dictado, sino que eran claramente obra de una persona que medita y crea: tantas tachaduras, añadidos y correcciones presentaban. Tuvo además cierto talento para la pintura y la escultura”).

Un *pugillar* clásico, con cera, no podía contener “tachaduras” ni “correcciones”, su soporte era reutilizable. Resulta evidente, por tanto, que Suetonio se refiere a los *libelli*, donde Nerón (54-68) había hecho copiar sus poemas, y que después él mismo había corregido utilizando cálamo y tinta. Recordemos que en la creación literaria romana era preceptivo que los autores intercambiaran borradores de sus obras con los amigos, para depurar errores antes de convocar a todos ellos en una *auditio*, donde se leería el texto corregido para una nueva corrección colectiva. En este proceso intermedio de la creación literaria, un *codicillum* se presentaba como el formato más adecuado, tanto si lo que se deseaba era remitir una copia a un amigo (imitándose así el ejemplo cesáreo de sus *libelli* “viajeros”), como si lo que se pretendía era disponer de una copia personal, para trabajar sobre ella durante un viaje o fuera del despacho. Los poemas de Nerón,

resulta evidente, sólo podían tener la consideración de obrita o *libellum* y, por tanto, se adaptaban perfectamente a este nuevo formato. Es cierto que el concepto de *libellum* tuvo una segunda acepción administrativa: el de petición. Cuando en época del emperador Claudio se reorganizó la burocracia central se crearon cuatro cancellerías u *officia*. La más importante era la *officia ab epistulis*, desde la que se remitían las cartas y documentos oficiales, tanto en griego como en latín, y otra era denominada como la cancellería *a libellis*, donde se recibía todo lo referente a quejas, peticiones, súplicas, etc. La diferencia entre *epistola* y *libellum* aquí establecida no era sólo administrativa, era también material. Las respuestas imperiales eran copiadas sobre rollos, las peticiones, en cambio, solían llegar sobre tablas de madera. No en vano, gran parte de las tablillas de Vindolanda son precisamente solicitudes de legionarios a sus superiores. Un *libellum* extenso, pues, podía ser un políptico de varias tablas de madera.

La transformación material de los *libelli vel codicilli* en un nuevo producto, denominado más tarde como *liber quadratus*, se debió al desarrollo comercial de éste último producto en Roma, a fines del siglo I. d.C.), ideado para la difusión de textos de pequeña extensión, como hubieran podido ser los poemitas de Nerón, pero del que tenemos un primer testimonio con respecto a los *Epigramas* de Marcial. Y es que había todo un campo comercial sin explotar adecuadamente, el de la literatura menor de entretenimiento y los “libros de viaje”, que los *volumina*, que precisaban de *capsae* para su transporte, cubrían con harta dificultad. Los *libelli* de César o de Nerón, concebidos como informes administrativos y como borradores literarios dieron paso a un nuevo producto comercial. Con el *liber quadratus* se superó el problema de portabilidad representado por el rollo. Este nuevo formato surge en el último cuarto del siglo I. Como tras la muerte de Nerón el imperio se sumió en la guerra civil y en la bancarrota, hubo que esperar un tiempo para que el comercio librario retomara empuje. Este momento no llegó hasta que Vespasiano restauró la unidad y las finanzas imperiales, dejando en el año 79 a su hijo Tito un estado fortalecido. Es poco después cuando Marcial escribe su conocida carta. Recordemos su contenido de nuevo: “Tú, que deseas estar en todas partes con mis opúsculos y tenerlos por compañeros de un largo viaje, cómpralos hechos con membranas oprimidas por pequeñas tablillas. Coloca las grandes obras en los estantes, las mías caben en la mano”. Llama en primer lugar la atención el hecho de que Marcial presente a su interlocutor este formato como una inequívoca novedad. De lo contrario sus explicaciones acerca de su forma y uso habrían sido innecesarias. El poeta no le da nombre alguno al novedoso artefacto librario, pero sí denomina a sus propios *Epigramas* como opúsculos, y nos proporciona una indicación preciosa acerca de su tamaño: “caben en la mano”. La alusión al *pugillar* resulta evidente. La única diferencia es que este nuevo librito no era un políptico de tablas, sino que estaba compuesto de “membranas oprimidas”. Los *pugillaria* amuletos y los *codicilli* de César o Nerón ya estaban fabricados con estos materiales, pero los primeros no eran propiamente libros, sino talismanes, y los segundos habían sido producidos con una función muy particular o exclusiva. La novedad es que a fines del siglo I su uso se generalizara.

Donde Marcial si es especialmente claro es con respecto a la utilidad de estos libros membraceos es sobre su portabilidad: “Tú, que deseas estar en todas partes con mis opúsculos y tenerlos por compañeros de un largo viaje...”. Una utilidad que queda declarada con mayor contundencia cuando a otro de sus lectores, en cambio, le encamina hacia otro librería romana, donde podría comprar sus *Epigramas* en una copia de lujo, miniada en púrpura, y que era un rollo. “Siempre que te encuentras conmigo, Luperco, me dices enseguida: ‘¿Quieres que te envíe un esclavo, para que le entregues tu librito de epigramas, que te lo devolveré inmediatamente una vez que lo haya leído?’. No hay por qué molestar a tu esclavo, Luperco. Si quiere venir hasta El Peral, está lejos y vivo en un tercer piso y los escalones son altos. Puedes encontrar más cerca lo que buscas. Seguramente sueles acercarte al Argileto: frente al foro de César hay una librería cuya puerta está totalmente llena de inscripciones por uno y otro lado, de suerte que puedes leer rápidamente los nombres de todos los poetas. Búscame allí. Y no es necesario que se lo pidas a Atrecto —éste es el nombre que tiene el dueño de la librería—: te dará del primero o segundo estante un Marcial pulido con piedra pómez y adornado con púrpura, por cinco denarios. ¿‘No vale tanto’ dices? Tienes razón, Luperco” (I, 117).

Antes de la aparición de este nuevo formato librario era muy habitual que se vendieran antologías de epigramas copiadas en rollos miniatura. Se conservan precisamente con este formato unos epigramas de Asclepiades (P. Berol. 10571). No cabe duda, además, de que los poemas, como aquellos de Nerón ya citados, constituían un material literario perfectamente adaptado a los libros de formato pequeño, y más los epigramas que, como su propio nombre indica, eran composiciones de escasos versos. Se comprende que los libreros escogieran este tipo de literatura para iniciar la comercialización de los nuevos *libri quadrati*. Pero, si bien toda esta narración de lo acaecido puede resultar verosímil, al estudiar el tránsito del rollo al códice debe hacerse especial hincapié en resolver una cuestión primordial. Averiguar cuáles fueron los fundamentos técnicos y materiales del nuevo formato. Recordemos que un códice no es un conjunto de hojas cosidas entre sí. Esto puede ser, por ejemplo, un libro *pothi* oriental. Muy al contrario, un códice se caracteriza por una forma de elaboración específica, basada en un plegado, que genera cuadernillos, luego cosidos entre sí y que, para poder ser abiertos para la lectura, deben ser guillotizados, en especial si el tipo de plegado adoptado no es el mero encartado. Esta disposición interna era totalmente desconocida en la época, y supuso una revolución técnica notable, ya que hasta entonces el enrollado había sido el único método empleado. Sin embargo, se desconoce cómo pudo ser la disposición de los primeros códices, como los que se utilizaron para difundir los epigramas de Marcial o los hechos de la conquista de Macedonia. Las fuentes literarias nada dicen al respecto, y los restos arqueológicos de Oxyrhynchus son demasiado fragmentarios para ofrecer pistas al respecto. Se desconoce, por tanto, cómo se plegaban los cuadernillos de los primeros *pugillaria*, *codicilli* y *libri quadrati*. En nuestra opinión, sin embargo, es muy posible que aquellos primitivos códices tuvieran un formato en acordeón. El plegado en acordeón es una solución sencilla para obtener un “*liber quadratus*” de bolsillo. Varias pruebas avalan nuestra hipótesis. En primer lugar, la comparación cultural que nos permite China. Allí, de manera autónoma al caso romano, entre los siglos X y XIII, los rollos de papel fueron modificando su aspecto hasta ser sustituidos por libros en acordeón. Este paso intermedio se basó en el plegado de los tradicionales rollos budistas chinos (el libro *pothi* budista quedó relegado al Tíbet y a Mongolia), formando unas “*concertina binding*” en inglés, que en su denominación original china significaba “sutra plegada”. Más tarde, y tras una serie de interesantes ensayos previos, como la producción de curiosos libros mariposa, se llegó al formato del *baobei zhuang*, muy semejante en su aspecto externo, aunque no tanto en el interno, al *codex* mediterráneo. Bajo la premisa de que en la historia universal, a iguales problemas, semejantes soluciones, los romanos deberían haber llegado a la misma conclusión sobre el plegado que se adoptó en la lejana china para convertir los rollos, también, en un artefacto más portable.

La lógica del análisis material nos lleva a igual conclusión. Existiendo ya un modelo muy parecido, el de los polípticos de tablas, llegar a reproducir el mismo formato con hojas de papiro o pergamino no parece tan difícil. Hubiera bastado con no encolar los pliegos, y coserlos una a uno, o como simples bifolios, dentro de unas tablas de madera. Pero como tan sencilla solución no perduró, sino que se escogió el difícil camino del plegado, hemos de buscar otra línea de trabajo al respecto. En realidad, la manera más sencilla de convertir un rollo en un objeto fácil de transportar en doblarlo por la mitad. Esta práctica no debió ser rara en la época, aunque como consecuencia tuviera el deterioro del propio rollo sometido a dicho trato. Podía ser una medida ante una emergencia. Ahora bien, cuando el *codicillum* apareció hubo que adoptar una técnica de plegado menos agresiva. Debemos partir de los rollos miniatura como la base del códice miniatura. Estos rollos solían estar compuestos de tiras o filacterías de papiro, con un ancho de unos 10 cm. El texto se copiaba en una sola columna y se podía leer verticalmente. Los *kitabe* etíopes todavía conservan estas medidas y estructura. La manera más obvia para plegarlos, teniendo en cuenta la dirección tradicional de la lectura, es el acordeón. Doblando de manera proporcional la tira de rollo en cuadrados, estos pueden después coserse a unas tapas de madera. Dos ejemplos de la época parecen avalar esta hipótesis. El hallazgo de los papiros de Bar Kokhba, una colección de cartas cuidadosamente empaquetadas y escondidas en una grieta de

una cueva israelí (**fig. 8**), parece indicar que esta hipótesis es factible, pues la disposición de su texto en arameo es más sencilla en un formato de acordeón que no de rollo o de códice (Yadin. 1971). Su plegado, aparentemente forzado por las circunstancias de una huida y ocultación precipitada, no sería tal. Y si tenemos en cuenta que cartas semejantes, redactadas sobre tablillas enceradas y de madera en Vindolanda, revelan también este formato en acordeón (Bowman y Thomas, 1983: 35-45) (**fig. 9**), el antecedente de un plegado de este tipo para los códices más antiguos se desvela con claridad.



Fig. 8

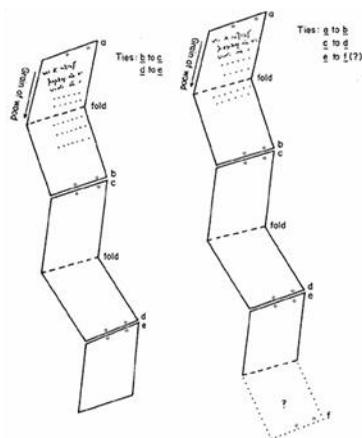


Fig. 9

Como las fuentes arqueológicas en este sentido son significativas, pero escasas, pudieran plantearse algunas dudas acerca de si estos modelos epistolares pudieron ejercer influencia, pero esta reticencia parece diluirse cuando se comprueba (una vez más) que en Etiopia también se han fabricado libros en acordeón. Copiados sobre pergamino, se trata de una variante de los *kitabe*, pues también, al menos los más pequeños, se utilizan como amuletos. El de la imagen (**fig.10**), y que es de nuestra propiedad, está formado por tres filacterias de pergamino, cosidas entre sí. Plegado en acordeón, una vez cerrado forma un cuadrado de no más de 5 cm por cada uno de sus lados, que curiosamente puede sostenerse en la mano como si fuera uno de aquellos diminutos pugilares romanos. Carece de tapas de madera, innecesarias en este caso, o perdidas, pero se cierra con una basta tira de cuero. Un elemento que probablemente tenga más significación de lo que parece. Una vez extendido, este rollo etíope en acordeón presenta el aspecto que puede observarse en la imagen siguiente (**fig. 11**). Resulta evidente que el copista, como arriba planteábamos, se ha limitado a copiar un rollo de pequeño tamaño en varias tiras, cosiendo y plegando después el librito resultante. De esta manera, un cilindro pasa a ser una sucesión de cuadrados.



Fig. 10

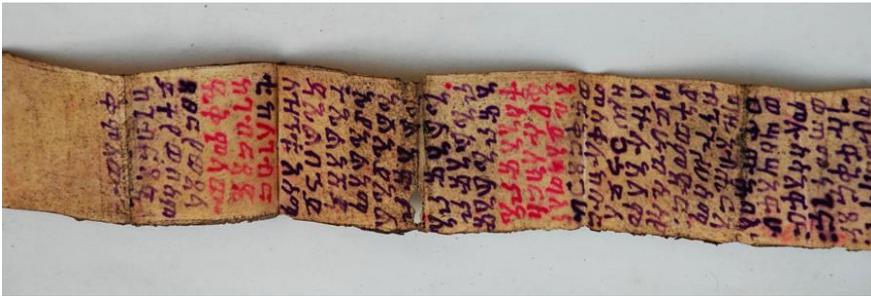


Fig. 11

Este formato etíope de acordeón presenta en otros ejemplares características más complejas en lo que se refiere a su encuadernación. Los hay que se elaboraron para estar plegados dentro de un estuche de cuero, y con la tripa del librito firmemente sujeta con otro cordel de cuero, o con los extremos pegados a tapas de madera. De ambos también ofrecemos ejemplos (**figs. 12 y 13**). Si nos fijamos con mayor cuidado en el segundo, el que tiene tapas de madera, podemos convenir que recuerda de manera muy notable al librito de sus epigramas que Marcial describe en su carta. El tamaño de este segundo libro etíope en acordeón es de solo 7 cm, cerrado, y extendido alcanza los 107 cm. Tiene cien páginas, y contiene unas lecturas bíblicas de viaje, en lengua Ge'ez. Tamaño, materiales y función lectora coinciden de tal manera, que podemos casi afirmar que nos encontramos ante un *liber quadratus*. Vista además la tendencia del pergamino a estirarse, debido a su capacidad natural absorción de humedad, se comprende que Marcial dijera que sus epigramas estaban copiados sobre membrana “oprimida” entre tablas de madera.



Fig. 12



Fig. 13

Saldremos por un momento de Etiopía, y, aunque no lo parezca, retornaremos dos mil años atrás para indagar sobre los ancestros de estos libros. Creemos que a finales del siglo I, los *libri quadrati* adquirieron cada vez mayor presencia en la sociedad romana de la época, precisamente gracias a su funcionalidad como libros de viaje. No se arrugaban, eran resistentes y su lectura era fácil. Comprobado el éxito obtenido, sus contenidos no limitarse a colecciones poéticas. Las novelas satíricas y de aventuras eran también apropiadas como lectura de viaje, por lo que cabe preguntarse si el auge del *libri quadrati* no estuvo determinado también por el éxito de la novelística romana durante el siglo I. El primigenio librito amuleto no desapareció, pero sus sucesores fueron creciendo para poder almacenar textos más amplios. No olvidemos que el resto de un códice más antiguo que se conserva, datado hacia el año 100 d.C., pertenece a un libro de historia, *De bellis Macedonis*. Mercaderes y oficiales de las legiones debieron ser los principales clientes de este tipo de obras literarias e históricas, pero pronto se unió un nuevo grupo social y religioso: los cristianos. En *Hechos de los Apóstoles*, VIII 26-38, se narra un episodio acaecido a san Felipe cuando viajaba de Jerusalén a Gaza por el desierto. En el trayecto se topó con un eunuco etíope que viajaba sentado en su carro leyendo al profeta Isaías. El apóstol, cuando le oyó leer al profeta, le preguntó: “¿Entiendes lo que vas leyendo?”. El etíope contestó: “¿Cómo voy a entender si nadie me lo explica?”. Como cabía esperar, tras comentarle la relación de las profecías de Isaías con la llegada del Mesías, el eunuco se bautizó en el mismo camino. Ahora bien, ¿cuál era el formato del libro bíblico que aquel esclavo, estaba leyendo. Sentado en una carreta, el contexto no parece indicar que en sus manos podía tener un *liber quadratus*. Hay otro pasaje bíblico no menos interesante al respecto, y que se encuentra en el *Apocalipsis*, 10: “*Et vidi alium angelum for tem descendentem de caelo amictum nube, et iris super caput, et facies eius erat ut sol, et pedes eius tamquam columnae ignis; et habebat in manu sua libellum apertum. Et posuit pedem suum dexterum supra mare, sinistrum autem super terram, et clamavit voce magna, quemadmodum cum leo rugit*”. ¿Qué tipo de libro sostenía el ángel en su mano, un rollo o un códice? De nuevo nos encontramos con el término *libellum* (librito), la indicación “*in manu sua*”, que puede recordar al concepto de *pugilar*, y por último, si tenemos en cuenta que el libro divino debía ser tragado por san Juan, ¿la deglución del mismo no sería más verosímil si se trataba de un pequeño *liber quadratus*?

El siguiente paso en la evolución de este nuevo formato tuvo que ver con el incremento de la capacidad de almacenamiento. Como libros en acordeón, estos primitivos códices eran tan anopistógrafos como los rollos. Ni los copistas podían escribir por ambos lados, ni los lectores podían voltear las hojas. Este problema no debió parecer tal durante un tiempo, pues hasta entonces siempre se había leído de esta manera. Pero en las tablillas enceradas sí se podía hacer, y el pergamino, a diferencia, del papiro, sí era apto para escribir por ambas caras, aunque una de ellas, la del “pelo”, fuera algo más oscura. Hay un detalle, anecdótico, pero que evidencia esta circunstancia. En el libro acordeón arriba citado, de nuestra colección, hemos podido comprobar que en el verso de varias hojas, de otra mano, y en tinta de otro color, se han añadido algunas

líneas. En época romana también debieron acaecer episodios similares. Se buscó una solución, y de este modo la necesidad de compactar en los nuevos libros mayor información condujo a una mejora de las técnicas de plegado. Ésta ya es conocida. El desarrollo de la técnica copta de encuadernación se produjo entre los siglos III y V. Desde el punto de vista técnico supuso la superación de los límites del rollo, del libro amuleto y del libro acordeón (difícil lectura, texto pequeño, desaprovechamiento del soporte).

Debe recordarse que a lo largo del siglo III se desarrolla una rica literatura cristiana para la que se necesita un nuevo formato, y que en 391 el cristianismo fue reconocido como religión oficial. Sabemos que en Egipto se ensayaron varios sistemas de composición y de encuadernación basados en el procedimiento del plegado. En un primer momento las *scheda* de papiro eran dobladas formando bifolios, cuyo encartado daba lugar a cuadernillos, pero el papiro soporta mal el plegado y el guillotinado. ¿Cómo ligarlo y protegerlo? Al ser códices poco extensos bastaba con un simple hilo de cadeneta, siendo las tapas de papiro emporético. Con la aparición del monacato oriental (c. 350) se desarrolló esta técnica. Al mismo tiempo se crearon las encuadernaciones de cartera y de bolsa, en cuero. Más adelante, la aparición de las *Bibliothecae Sacrae o Christianae* (ss. IV y V), lo que condujo a la utilización de tapas de madera cubiertas con cuero, y a su decoración. Esta evolución se puede seguir a través de los descubrimientos arqueológicos de Hamouli (1910) y Nag Hammadi o Chenoboskion (1945), que nos ofrecen casi un centenar de piezas, en tres tipos: encuadernaciones de cartera, códices monásticos y códices con bolsa. No es ya ocasión para abordar su tipología, pero sí queremos concluir con el famoso *Codex de Mani*. Como es sabido, su fabricante concibió sus cuadernillos para que al abrirse pudieran percibirse como las alas extendidas de una mariposa (Bianchi, 1985: 15-24; Bremmer, 1980: 29-34; y Cameron y Dewey, 1979). Este simil no sólo permite afirmar que la existencia de códices miniatura de tal calidad desmiente que su uso estuviera limitado a las capas más populares de la sociedad, sino que además aporta un dato significativo sobre la definitiva evolución de su disposición interna. Se abrían como las alas de las mariposas se batían en el aire al volar. El vuelo de una mariposa, tras tres milenios desenrollado volúmenes, era la manera más delicado y poética de reflejar los cambios que el nuevo formato implicaba. En China, curiosamente, en el proceso para desarrollar un nuevo formato que sustituyera al rollo, se concibieron los denominados como “libros mariposa”. Una vez más, no debe inferirse de este hecho que hubiera una comunicación cultural entre ambas civilizaciones, sólo que las mariposas, y el placer de contemplar su vuelo, se compartían a ambos lados del hemisferio norte.

Agradecimientos

Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado “*Estudio, identificación y catalogación automatizada de las encuadernaciones artísticas de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, con el nº FFI2011-25324, que dirige el profesor Antonio Carpallo Bautista. Asimismo forma parte de las líneas de investigación del *Grupo Bibliopegia*, de la Universidad Complutense de Madrid.

REFERENCIAS

- Bianchi, U. (1985) “The Contribution of the Cologne Mani Codex to the Religio-Historical Study of Manichaeism,” en Papers in Honour of Professor Mary Boyce, *Acta Iranica* 24, pp. 15-24.
- Bowman, Alan K y Thomas, J. D. (1983) *Vindolanda: The Latin Writing-Tablets*, Londres, part 1.2 “Writing on Wood”.
- (1996) “New Writing-Tablets from Vindolanda”, *Britannia* 27, pp. 299-328.
- Bowman, Alan K. (1975). “The Vindolanda Writing-Tablets and the Development of the Roman Book Form”, *ZPE* 18, pp. 237-252.
- (1984). *Life and Letters on the Roman Frontier: Vindolanda and its People*, Londres.
- Bowman, Alan y Thomas, David (1983). *Vindolanda: the Latin writing tablets*. London: Society for the Promotion of Roman Studies, pp. 35-45.
- Bremmer, J. (1980). “Marginalia Manichaica”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 39 pp. 29-34.
- Cameron, R., y Dewey, A.J. (1979). *The Cologne Mani Codex “Concerning the Origin of His Body”*, Text and Translations 15, Early Christian Literature Series 3.
- Capasso, Mario (1995). *Volumen. Aspetti della tipologia del rotolo librario antico*. Nápoles.
- Cavallo, Guglielmo (1998). “Entre el volumen y el codex. La lectura en el mundo romano”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid.
- (1973). “La genesi dei rotoli liturgici Beneventani alia luce del fenomeno storico-librario in occidente e oriente”, en *Miscellanea in memoria di G. Cencetti*, pp. 213-229.
- (1985). “La nascita del codice,” *SIFC* ser. 3.111, pp. 118-121.
- (1975). *Libri, Editori e pubblico nel Mondo antico: Guida storica e critica*, Roma.
- Grafton, Anthony y Williams, Megan (2006). *Christianity and the Transformation of the Book: Origen, Eusebius, and the Library of Caesarea*. Cambridge, MA.
- Hurtado, Larry W. (2006). *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*. Grand Rapids.
- Johannot, Ivonne (1994). *Livre, rite et symbole*.
- Lane Fox, Robin (2000). “Cultura escrita y poder en el cristianismo de los primeros tiempos”, en Alan K Bowman y Greg Woolf (comp). *Cultura escrita y poder en el Mundo Antiguo*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Pordomingo Pardo, Francisca (2004). “Los libros más pequeños de la Antigüedad: el testimonio de los papiros”, en Jesús Bartolomé Gómez, Milagros Quijada Sagredo y María Cruz González Rodríguez, *La escritura y el libro en la antigüedad*, pp. 311-336.
- Sigüenza, José de (1988). *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar.
- Van Haelst, Joseph (1989). “Les Origines du Codex”, en Alain Blanchard (ed.), *Les débuts du codex. Actes de la journée organisée à Paris les 3 et 4 juillet 1985 par l’Institut de Papyrologie de la Sorbonne et l’Institut de Recherches et d’Histoire des Textes*, Colección de *Bibliologia*, nº 9. Turnhout, pp. 13-35.
- Yadin, Yigael (1971). *Bar-Kokhba: The Rediscovery of the Legendary Hero of the Second Jewish Revolt Against Rome*. Nueva York: Random House.
- Pollan, Michael (2006). *The Omnivore’s Dilemma: A Natural History of Four Meals*. New York: Penguin.
- Weinstein, Joshua I. (2009). “The Market in Plato’s Republic”, *Classical Philology* 104, 439–58.

SOBRE EL AUTOR

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero: Profesor Titular de Universidad en el departamento de Filología Española IV. Ha impartido en las facultades de Ciencias de la Documentación y de Filología (2005-2009) las siguientes asignaturas: Historia de la cultura escrita: evolución material, Fondos Bibliográficos Antiguos, Introducción a la Bibliografía y Géneros literarios y transmisión textual. Estudió Geografía e Historia en esta misma universidad, especializándose en Historia Moderna, y en donde se doctoró en 1997 con una tesis sobre el erasmismo y la educación de Felipe II. Becario postdoctoral en la universidad de Alcalá de Henares, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la universidad Complutense de Madrid (1998-2006), ha obtenido el Premio de Bibliografía de la Biblioteca Nacional en 1997 y el premio Bartolomé José Gallardo de investigación bibliográfica en 2002. Sus líneas de investigación se han centrado en el estudio de la bibliofilia cortesana en España durante el siglo XVI (con especial atención a la política cultural de Felipe II y a la formación de los fondos de la biblioteca de El Escorial), sin abandonar otras perspectivas de trabajo relacionadas, como son el erasmismo en España, la pedagogía en la Edad Moderna, las obras de Miguel de Cervantes y el libro antiguo en Oriente. Es autor de las siguientes monografías: La «Librería rica» de Felipe II. Estudio histórico y catalogación (San Lorenzo de El Escorial, 1998), El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546) (Madrid: 1999), Regia Bibliotheca. El libro en la corte española de Carlos V (Mérida, 2005), El César y los libros. Un viaje a través de las lecturas del emperador desde Gante a Yuste (Cuacos de Yuste, 2008) y La Epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes (Alcalá de Henares, 2010).

Algunos modelos, muchos discursos

Seber Ugarte, Universitat Abat Oliba CEU, España

Resumen: *La austeridad y la grandeza en el diseño de algunos libros, y sobre todo catálogos de arte, es ante todo un placer visual y táctil que perdura en el tiempo y al cual volvemos en no pocas ocasiones. Del mismo que en una película la trama debe llevar al espectador hasta el final de la historia haciéndose imperceptible, en un libro: el papel, la tipografía y su distribución en relación con las imágenes y el resto del diseño, deben permitir al receptor entrar sin dificultad en la propuesta, máxima protagonista, que el libro hace. El dualismo entre forma y contenido es el origen de muchos éxitos o desastres editoriales. La necesaria llamada ocurre precisamente allí donde los dos parámetros se interrelacionan, accionando la riqueza estética y sensorial de los contenidos. La necesidad de convenir un modelo específico de actuación hace necesaria la posibilidad de establecer una serie de categorías y por ello de tipologías, capaces de gestionar y dar coherencia al heterogéneo paradigma en el que se mueve la cultura contemporánea a través algunas de sus publicaciones.*

Palabras clave: *catálogo, museo, tipología, exposición, arte, galería*

Abstract: *The austerity and greatness in the design of some books, and especially art catalogs, it is first and foremost a visual and tactile pleasure that endures through time and to which we are coming back in not a few occasions. The same as in a movie plot must carry the viewer until the end of the story becoming imperceptible, in a book: the paper, the font and its distribution in relation to the images and the rest of the design, must allow the receiver enter without difficulty in the proposal, maximum protagonist, that the book does. The dualism between form and content is the origin of many successes or editorial disasters. The necessary call occurs precisely in the place where the two parameters are interrelated, and activating the aesthetic and sensory richness of the contents.*

Keywords: *Cataloging, Books, Museums, Contemporary Art, Graphic Design*

“No podemos pensar en nada sin la ayuda de imágenes. Sin imágenes, el análisis más abstracto y el razonamiento quedan más allá de nuestro alcance”

Fabre d'Eglantine

Introducción

Tener en nuestras manos un libro no sólo es poder acceder a su lectura sino también: oler a tinta y a papel, calibrar el grueso de sus páginas, observar las manchas producidas por las diferentes tipografías, mirar las imágenes, perderse a través de las ilustraciones... Como diría Jorge Luis Borges, el libro implica una puerta a la imaginación, una herramienta que acompaña nuestros sueños y nuestra memoria.

El libro en general, y el producido dentro del campo del arte, es sin duda una extensa forma de información capaz de hacernos estar en el mundo o fuera de él, nos posibilita el recuerdo o el olvido y nos asoma a las cosas, tal como son, o para que las podamos observar como nunca han sido mostradas. En un libro se aglutinan vocabularios esenciales de lo cotidiano o lo extraordinario y aunque dudemos de su eficacia en demasiadas ocasiones, son útiles y eso les hace ser en sí mismos estructuras de conocimiento simple a la vez que magníficas.

Un libro, físicamente, es un espacio de descubrimiento construido por el diseño gráfico. Su cualidad de multiplicación lo hace una herramienta común y diversificada, y sin embargo, un libro se instala en la memoria más allá de su contenido. Su olor, su tacto o su visión sólo son algunos de los recursos materiales para su comprensión, son modos de la emoción para emplazar en nosotros conocimiento, sensaciones y experiencias.

El libro se recuerda respecto a una serie de sensaciones producidas por un color, un aroma, una textura o una visión más allá de lo imaginado, de lo leído. Un buen texto u otro contenido –pongamos visual–, puede ser arruinado por un mal diseño, no es una cuestión banal. Del mismo

modo, ¿quién no ha comprado un volumen a tenor de su atractiva cubierta o a partir de su atractivo visual? el diseño de libros puede ser un arma de doble filo. En una u otra dirección el diseño no sólo juega un papel de suma importancia en la construcción comunicativa sino que más allá del contenido formal, el diseño, estimula la experiencia de lectura. Al fin y al cabo se trata de un asunto estético. Si como hemos comprobado en más de una ocasión el libro pretende, a partir de su autor, ser un artefacto relevante no es de extrañar que autores y editores quieran que esa relevancia sea global y por lo tanto parece lógico que se busque una perfección en todo lo que acompaña a ese baluarte de talento y conocimiento que se vuelca en él. Una necesidad que pasa por el tamaño, el grosor, las imágenes, la tipografía y todos los recursos gráficos desplegados por la limitación de la producción editorial.

Hacer libros requiere de una discreta operatividad en torno al diseño gráfico, humildad por parte del diseñador y una conjunción donde el editor y el propio autor tienen mucho que aportar. La reflexión gráfica aporta al libro una nueva forma de entender el contenido, poniendo de manifiesto su génesis.

En el campo de la edición reconocemos un inevitable antes y después de la revolución que la imagen fotográfica ha venido produciendo dentro de la comunicación visual, y particularmente en sus soportes. El libro contemporáneo soporta una de los problemas más importantes con los que se enfrenta nuestro imaginario. La gran mayoría de los públicos carecen de un alfabeto funcional que les ayude a observar, es decir, no reflexionan sobre aquello que ven y leen, más allá de la propia fisicidad de la imagen. La cultura de la imagen trae consigo el desconocimiento del lenguaje fotográfico en general. Ver, no significa entender lo que acontece, máxime si nuestra cultura está inmersa en una dinámica de dispersión, extensión y superficialidad. Una cantidad de imágenes e informaciones amenazante donde la calidad se hace difusa. Este sentido último de la profusión de imágenes nos aboca a una sobresaturación de imaginario, es decir, una implosión de imágenes sin sentido, y lo que es más importante, una fatiga receptiva en la que las imágenes tienden a percibirse desde un sistema unitario y reiterativo.

La creación del modelo

Crear nuevos modelos es complicado, ya que pone en cuestión algo que en principio puede ser entendido como el no-riesgo. El mercado editorial solo apuesta por aquello que cree que funciona a priori; es un error. Bob Noorda, afirmaba que los expertos no fallan nunca, porque no arriesgan y es justamente por eso, por lo que jamás aciertan. El espacio de producción y reflexión del diseño es un territorio arriesgado. Diseñar significa poder transitar sobre lo económico y lo creativo, sobre lo posible y lo deseable. Acotar el diseño a la defensa de unos intereses mercantiles es ante todo una equivocación. El diseñador es un corredor de fondo, y de su coherencia y honestidad surgirán aquellas piezas capaces de mitigar los tumultos que nos sobreentienden como publicitarios o simples técnicos. No debemos plegarnos a lo bonito, a lo que grita, a lo epatante. “Explicar lo que hacemos también es diseñar”, dice Manuel Estrada (2005: 30) y creemos que así es. En este sentido, el libro contemporáneo es entendido como una mercancía más y crear una diferenciación o un posible modelo es complejo, aunque no imposible. El diseñador debe crear volúmenes más atractivos, más legibles y sobre todo más coherentes con el contenido y con su forma de interpretar el mundo.

En buena medida el diseñador tiene que, como uno de sus deberes, conocer muy bien el contenido para el que está construyendo el diseño. Un libro no debe ser hermético, pero tampoco tiene que plantear una visualidad desbordante. Su estética debe ser sutil pero eficiente, debe mostrar por supuesto, pero haciéndose misteriosa, casi invisible. La sugerencia, es una de las herramientas más importantes para el diseñador ya que a través de ella será el receptor quien desvele el contenido.

El peso, el tamaño o la forma son algunas de las características funcionales que en un libro se deben tener en cuenta. Una buena encuadernación se hace necesaria ya que permite abrir y

cerrar el libro con comodidad cuando se maneja. También el papel, su tacto, su color y su grosor deben ajustarse a la globalidad y las necesidades funcionales del proceso. El texto debe ante todo apostar por la legibilidad. La mancha tipografía junto con las imágenes debe aparecer en una relación libre aunque estructuralmente coherente. No podemos olvidar que un libro es el resultado de un proyecto personal y común, tanto del autor como del editor y de todos los que interactúan en el proceso de su *fisicidad*. La identidad del editor es una cuestión que junto con el espacio de autoría debe ser de gran peso para llegar a los receptores. El diseñador tiene que trabajar junto con el editor dentro de una dinámica de comprensión y de conceptualización del proyecto ya que de ellos depende el grado de sintonía que el libro pueda conseguir con su público.

En otro orden de cosas, el diseñador gráfico debe ser ante todo un profesional versátil, flexible y poliédrico. Un profesional capaz de adaptarse a cada proyecto como si fuera algo nuevo, abordando los problemas propios de cada publicación. Su estilo no debe imponerse al trabajo que le ocupa, pues perdería capacidad comunicativa. El diseñador no es un artista, pues como decía Bruno Munari (1996): *nada hay que entorpezca más la actividad creativa diaria que los pedestales*. En un espacio tan tecnológico y tan accesible a las herramientas gráficas como el actual, se hace necesaria la cualidad de pensamiento y reflexión del diseñador por encima de cualquier otro recurso. Pensamiento propio y flexibilidad, dos parámetros indispensables para desarrollar, junto con el oficio y la inspiración, proyectos gráficos correctos e interesantes.

El libro, el catálogo de arte en particular, mantiene una relación estrictamente funcional con la lectura, ya sea ésta de palabras o de imágenes. La temporalidad en el uso del libro implica una forma de comprensión más allá del propio uso; será sobre todo parte física, visual, de un entorno inmediato del individuo y de su hábitat. No podemos olvidar que en muchos casos, y sobre todo en el caso que nos ocupa, el catálogo se convierte en un elemento referencial de un acontecimiento efímero, como lo es la exposición de arte. La importancia del diseño y la calidad de la edición, de manera irremediable al contenido como esencia, serán determinantes en esa vida en paralelo. La decisión de la edición, la determinación de la diagramación, el criterio tipográfico, las imágenes: fotografías, ilustraciones, la cubierta, el papel y la encuadernación, forman parte de un entramado imborrable e insustituible en el tiempo.

Es evidente que bajo los parámetros ideales que en páginas anteriores venimos revisando, las pautas que rigen el mercado en la actualidad son del todo diferentes. La toma de decisiones llevadas a cabo por las estructuras editoriales se definen por *product managers*, para quienes los resultados inmediatos son la pauta principal a tener en cuenta. Así pues, el resultado es obvio, los libros se convierten en modelos inertes, perecederos y efímeros que más que acompañar el hábitat intelectual y físico de las personas funcionan como muestrarios de tendencias y modas ambientales. En la actualidad se diseñan cubiertas y colecciones acotadas en los razonamientos del envoltorio y el señuelo, la atemporalidad ha dejado de ser la auténtica razón de ser y un reto, por lo tanto, para el diseñador. En ese espacio donde el libro ha pasado a ser objeto de consumo, su anonimato resulta desconcertante y un poco desolador.

Sin embargo, el libro desde nuestra perspectiva toma un carácter totalmente distinto. Ante dos libros que ofrecen un determinado contenido, a un precio similar, un público cada vez más consciente del diseño optará por adquirir la publicación más atractiva a la vista, más fácil de leer y que presente la información de una forma más clara y comprensible. Como apunta Roger Fawcett-Tag "*la calidad es el factor que más impacto ha tenido sobre el género editorial*" (2004: 7). El público reconoce aquellos libros que son editados de forma más lujosa, generalmente dirigidos a un lector que ya posee conocimientos sobre diseño o valora la producción gráfica, por lo que todos los elementos del diseño: maquetación, tipografía, ilustración e imagen están más elaborados. Este tipo de publicaciones ha ejercido una gran influencia en el diseño de libros, por ejemplo, de cocina. Sus imágenes atrayentes y su cuidada paleta tipográfica junto con la maquetación han convertido a estas publicaciones en un gran éxito comercial.

Pocos son los libros que adquirimos como artículos de primera necesidad, en realidad comprar un libro significa gastar nuestro dinero de un modo diferente. Los libros deberían poseer siempre algún principio de seducción.

Una de las paradojas del diseño de libros es que no debería ser visible en absoluto. Debe dar la impresión de que simplemente está ahí [...]. Se trata de intentar que el libro adopte una personalidad y de que sea, simplemente, algo más interesante. (Fawcett-Tag, 2004: 90)

Por otra parte, como apunta Enric Satué en *Del diseño de libros a los libros de diseño*:

[...] la especialidad del diseño editorial es no sólo una de las más antiguas, sino también más implicadas con el contenido del producto. Excepto las etiquetas, que se reconocen físicamente en él, el resto de servicios comunicativos formalizados por el diseño gráfico son ajenos a la condición física de los respectivos soportes: carteles, anuncios, marcas, logotipos, papelería, multimedia y señalética. De modo que la implicación del diseñador con el editor se puede explorar de una manera transversal y continuada desde mediados del siglo XV hasta hoy. Y viceversa. (Satué, 2005: 15-16)

Resulta evidente que una cualidad del libro contemporáneo proviene de la pretendida funcionalidad por parte del diseñador y el editor con su propio tiempo. Ya sea por medio del libro u otro soporte gráfico, la capacidad que en la actualidad tiene el diseño transforma, en cierto sentido, el modo en el que entendemos el mundo. La proyección de sensibilidad, el nivel técnico y el grado de complicidad de los profesionales que intervienen en la creación de las obras impresas, coloca a la edición editorial bajo los recursos de las mismas.

El mercado editorial en lengua española, con una producción cercana a los 60.000 nuevos títulos anuales, según Satué, nos hace apreciar como la industria del libro atiende a un volumen de negocio más que considerable y nada desdeñable. Si la tradicional libertad creadora del diseño se ve en la actualidad condicionada por los avatares del mercado, no es menos necesario asumir y revisar la profunda remodelación que tanto el sector como las formas de consumo de este tipo de producto están experimentado.

El cambio radical al que asistimos, del viejo proceso analógico a un novedoso sistema digital no hace más que poner de manifiesto una profunda reestructuración en la afectación de los modelos de consumo y recepción. Un proceso en el que la cubierta, la tripa, el soporte o el formato, dejan de tener fisicidad para convertir sus continentes formales en imágenes, –muchas de ellas fotográficas. Ya no escribimos con palabras sino con imágenes. Es tal la profusión de las mismas que el contenido queda saturado, relegado a los condicionantes externos de la representación gráfica.

Hoy, parece que el *styling* determina una línea de actuación condicionada a que el diseñador proponga y el consumo, el mercado y la publicidad dispongan. De modo que la transformación no sólo afecta al estilo pasajero de una tendencia, a la que irresistiblemente le sucederá otra, sino que la globalización induce a la discutible práctica de imitar modelos sin paternidad reconocida (en la aldea global parece que todo es de todos) y, lo que es peor, a la pérdida de influencia histórica y cultural que favorece la sustitución progresiva de la cultura analógica por la digital. (Satué, 2005: 27)

En un mundo cada día más *online*, la categoría física del tacto, el papel, el peso, el olor y el objeto en sí, se resiste de manera asombrosa a su eliminación. El libro de arte tradicional no sólo no ha sucumbido a los avatares de la industria informática sino que parecería que con más fuerza ha salido a la luz como elemento de discusión y conocimiento. El libro de arte no sólo se incorpora al mercado del arte como pieza de estudio o exhibición sino que hace posible una revalorización cultural y económica de la obra.

Una posible clasificación de los modelos viene propuesta por Satué a propósito de la exposición: *Listos para leer. Diseño de libros en España de 2005*, en ella se establecen tres ámbitos principales:

- Libros convencionales, es decir, producidos según un planteamiento tradicional por editorial de reconocido prestigio y con una trayectoria comercial de amplio espectro en

la distribución, tanto en librerías como en grandes superficies. Su espectro de acción se acota en ediciones masivas, *best sellers* y literatura de consumo.

- Libros no convencionales, producidos en base a una pauta tradicional pero editados por editores modestos en cuanto a su estructura, y de una más reciente implantación en el mercado. Debido a su naturaleza y a la estructura que soportan pueden mantener un margen de flexibilidad mayor que los anteriores, aunque participen de la distribución y la comercialización convencionales.

Su producción posee una serie de activos variopinta, en muchos casos definida desde lo no convencional. La venta directa, ediciones para su distribución y venta en quioscos, libros de arte de museos y fundaciones, así como aquellos libros destinados a organizaciones, instituciones públicas o privadas en general.

- Libros de artista, tipológicamente abren una nueva dimensión del libro –son posiblemente los menos convencionales– ya que en la mayoría de los casos están realizados por artistas individualmente o en colaboración con diseñadores y editores. Son libros que exploran no sólo la pragmática del libro sino que atienden a una manifestación plástica más allá de los límites técnicos y conceptuales del diseño editorial. En muchos casos estas obras son un artefacto novedoso que sirve al sistema editorial más convencional como ejemplo gráfico y productivo.

El catálogo de arte, se acota entre las dos tipologías anteriores. Por un lado, el catálogo debe cumplir una función editorial concisa y clara, como hemos determinado en páginas anteriores, al servicio de una comunicación ya sea institucional, del artista o exclusivamente de la obra. Por otro, y aunque no sea uno de los parámetros determinantes, debe de cumplir una condición de rentabilidad y posicionamiento, no siempre económicos, indispensables.

La innovación y el experimentalismo, en su concepción, son de vital importancia en la producción del catálogo de arte. No debemos caer en la obviedad del documentalismo y la férrea objetividad; tratándose de un mundo tan subjetivo como es el arte, el diseñador debe interpretar la obra, absorber su esencia y ser capaz de generar un nuevo espacio de información, pero también creando un contexto de reflexión alrededor de la misma. En el caso del catálogo de arte, la cubierta, tan importante en un lineal de supermercado como cualquier otro producto de consumo, deja paso a una experimentación más profunda que tiene en su contenido todo un territorio de exploración. El libro/catálogo de arte es una geodesia por descubrir que se vuelve una pieza de primera mano si a la labor del diseñador se suma la impronta y la colaboración del artista.

La necesidad del catálogo de arte emana de una necesidad polarizada entre los intereses del museo, del comisario o del propio artista. En este sentido el documento sigue un procedimiento similar en su producción al experimentado desde una editorial comercial, con la particularidad que suele ser el departamento de publicaciones interno del propio museo quien se encarga de la edición. La perspectiva comercial queda relegada a un segundo plano, mientras que la proyección institucional y artística cobra protagonismo. En muchas ocasiones el propio museo no pretende editar junto a la exposición catálogo alguno, sin embargo agentes externos como los comisarios y los propios artistas presionan a la institución para que así sea. El interés por parte de éstos determina de algún modo un sentido de permanencia y aval entorno a la producción expuesta. El libro no sólo da fe del acontecimiento expositivo sino que sirve de prestigio en el ámbito cultural a la carrera tanto del comisario como del propio artista.

El comisario ha proyectado la concepción de un discurso expositivo, y por lo tanto, debería ser quien señalase las pautas de la edición, es decir, como él percibe esa labor proyectada sobre la huella del papel. En el texto de Douglas A. Bassett, *Museum publications: a descriptive and bibliographic guide*, se pone de manifiesto que los catálogos de arte ocupan un puesto distintivo entre las publicaciones sobre arte ya que se proveen de un recuerdo sobre lo que siempre es un evento único, la exposición. Los catálogos de exposición, virtualmente, son el modo más preciso de enseñar al visitante y a los futuros receptores el contenido de la muestra. A la vez funcionan como crisoles de lo expositivo y tienen un valor indiscutible para investigadores o curiosos que se acerquen a posteriori tanto a los autores como a sus obras.

El catálogo, así entendido, se vuelve una pieza más allá de lo textual, la frontera infranqueable del mercado parece disiparse y la huella, más que testimonio, se construye en cuanto a nuevo discurso. Si bien no existe un ideal para su construcción son muchos los catálogos producidos con la participación multidisciplinar tanto de técnicos como de los propios artistas y comisarios, concedores no sólo de la obra sino del proceso creativo en general.

Es evidente que la importancia en la difusión del arte contemporáneo que tiene el catálogo constituye una posición diferente a la que en un principio tuvieron para los salones decimonónicos. El escaso valor gráfico de las publicaciones de mediados del siglo XIX ha sido desplazado por un interesante proceso de producción visual. Sin embargo, el valor documental que aquellos primeros catálogos tuvieron para el público, los artistas o los coleccionistas, se ha amplificado de manera exponencial. La suma de variables en la producción editorial hace del catálogo de arte un espacio aglutinante de intereses, informaciones, datos y estéticas nunca acaecido hasta bien entrado el siglo XX.

El aspecto efímero de la producción expositiva necesita ser registrado ya que, una vez terminada, sólo los documentos vinculados a ella servirán de referencia en el futuro. Aunque es mucha la gente que se moviliza hoy en día para visitar una exposición importante, es cierto que muchas quedan rápidamente relegadas al olvido una vez han sido presentadas en agendas culturales o revistas. Los medios no suelen ser grandes aliados, por ello la comunicación de la exposición es de gran importancia: la invitación, los poster, banderolas, y sobre todo el catálogo deben ayudar a recuperar la memoria del evento. Todos estos elementos son un testimonio capital y por ello deben ser concebidos con el máximo rigor y desde una perspectiva de conjunto: la imagen que se escoja para el cartel, por ejemplo, además de representar la exposición, debe funcionar como un concepto en sí mismo. Y este concepto también debe aparecer recogido en el catálogo.

En el siguiente apartado nos adentraremos con más profundidad en las posibles tipologías que puede presentar un catálogo expositivo pero podemos avanzar algunas pautas que seguramente cualquier comisario, artista o diseñador, puede tener presente ante la necesidad de la construcción de un libro de arte vinculado a una exposición. Son, evidentemente, muchas las formas posibles, un catálogo tradicional con su introducción, reproducciones de obra, lista de obra, biografía, puede ser una opción siempre coherente pero es cierto que en muchos casos se opta por convertir el catálogo en una prolongación o complemento de la exposición, enriqueciendo los contenidos expuestos llevando una vida en paralelo en cuanto al concepto.

Otra opción interesante puede ser el catálogo creado como una representación en pequeño formato de lo que la exposición contiene. El visitante puede recordar lo que ha visto, esto es particularmente necesario y enriquecedor para aquellas exposiciones que se producen y se diseñan para espacios muy determinados y donde se representan a través de performances u otros *site specific* conceptos plásticos.

En las exposiciones colectivas surgen otro tipo de situaciones: se suelen plantear libros capaces de condensar la concepción del propio *curator* respecto al colectivo o se limitan a desarrollar una sucesión de páginas para cada artista. En todo caso, seguro que todos los participantes estarán contentos si su nombre sale en la cubierta y las imágenes de sus obras están bien reproducidas.

Los catálogos de una exposición tienden a estar ya publicados para el mismo día de la inauguración, y que por consiguiente la pérdida de información con respecto a lo que sucede en el espacio expositivo en ese momento queda relegado a una posible futura publicación donde sean necesarias las imágenes documentales de la exposición. Aún así, es posible encontrar interesantes documentos complementarios adjuntos al catálogo oficial que muestran imágenes o documentos relativos a las instalaciones y acciones que en ese momento se desarrollan. Estos elementos se convierten en importantes aliados de la memoria expositiva, sin embargo, son difícilmente localizables fuera de las fechas en las que ha tenido lugar la exposición, una lástima.

Si volvemos nuestra mirada un momento sobre el cartel o *poster* que suele anunciar las exposiciones veremos que aquellos que han sido bien concebidos suelen convertirse en iconos gráficos, buscados por los coleccionistas y en ocasiones los encontramos en lugares de honor en la decoración de las casas. Ese afán de belleza, de concreción, de difusión, de memoria debe también manifestarse a través del catálogo de arte. Uno de los ejemplos en los que el catálogo se convierte en esa codiciada pieza de coleccionista es a través de los llamados libros de artista. Se trata de creaciones originales de corta tirada, que no solo funcionan como vehículos de expresión de una exposición sino que se convierten, por sí mismos, en una de las piezas de la exposición: papel artesanal, litografías originales, tipografías sofisticadas no tienen por qué ser las características principales de estas publicaciones, –aunque podemos advertir de forma extendida su valor excepcional.

Un libro de artista, libro-obra de arte como los denomina Guy Schaeren:

debe ser concebido únicamente como libro y no existe más que como libro. Es en ese espíritu que pueden ser realizados ciertos documentos que sirvan igualmente como catálogos. Funcionaran como una reflexión, un recuerdo, una compilación condensada. [...] (el artista) dejará el mínimo espacio libre al espectador. (1986, 61)

En conclusión, podemos intuir que los formatos grandes o pequeños, ligeros o pesados, duros o suaves, los no-catálogos, los CD o DVD pueden tener su lugar a la hora de reflejar o acompañar una exposición desde su originalidad. Sea cual sea su proceso, la publicación que se utilice como catálogo expositivo debe ser clara en su enunciado y necesitará estar construida en base a una percepción fácilmente comprensible. Los efectos gráficos de inspiración artística como ya hemos insistido antes deben quedar al margen. El estilo nunca debe ser más importante que el contenido y sí debe manifestar una intención por generar esa memoria de la exposición que nos interesa. El visitante tiende a recuperar fácilmente la memoria de la exposición en el momento de leer el título, el libro conservado en la biblioteca, convierte a ésta en una pinacoteca imprevista.

Otro tema importante a tener en cuenta: conservar la memoria de la exposición a través de documentos impresos es importante pero conservar esos documentos es capital. No olvidemos que todos los documentos que rodean una exposición, sean de medios tradicionales como marginales, forman parte de la memoria global de la creación artística contemporánea y ellos permitirán una relectura en el futuro.

La construcción de las tipologías y el modelo ideal

Ante la avalancha de museos, centros, galerías y otros múltiples soportes de difusión, el libro de arte se perfila como uno de los artefactos más interesantes e intensos en lo que respecta a la transmisión del conocimiento artístico. Para nosotros, como hemos dicho anteriormente, el libro llega a más gente sobrellevando el paso del tiempo y la práctica efímera de la exposición.

El proyecto de clasificación tipológica dentro de los libros de arte se plantea el análisis de una serie de catálogos escogidos por sus características plásticas entre las muchas publicaciones que desde los museos y fundaciones vinculadas al arte se emiten. La mayoría de los títulos escogidos han sido producidos desde una intervención directa, en referencia al apartado fotográfico y de diseño gráfico.

Tipologías

A partir de las descripciones para la elaboración del modelo hemos aportado la implementación de cinco tipologías en base a los criterios que más nos interesan y entendemos esenciales. Dichos criterios son:

- La temporalidad de la publicación con respecto al periodo expositivo.
- El tratamiento formal de la publicación con respecto al momento de edición.

Estos parámetros constituyen un conjunto de *tipos* que recogen los diferentes aspectos estructurales que hemos desarrollado en la construcción del modelo. En las descripciones, relacionadas con el momento de su publicación, podemos ver las diferentes categorías:

Tipología 01: Pre-expositivo

Este tipo de publicación se caracteriza por ser editada con fecha anterior a la inauguración de la exposición a la que representa. Este hecho hace de por sí imposible que la publicación contenga imágenes de la exposición, lo que en los casos de obra instalada u presentación de obra nueva quede excluida. Al utilizar material reproducido anteriormente, es muy posible que ya haya sido usado en otras publicaciones, lo que le resta exclusividad.

Con un libro en la mano en el momento de la inauguración es más fácil la promoción de la exposición, ya que se puede hacer llegar a los medios para su comunicación, lo que influirá en una mayor afluencia de visitas y un mayor número de ventas. Los libros de una exposición se venden mejor cuando la exposición está en marcha, es decir, en paralelo al periodo expositivo.

Tipología 02: Expositivo

Se trata de una edición posterior a la inauguración de la exposición pero anterior a la finalización de ésta, es decir, el libro está disponible para el público cuando aún la exposición está en activo pero no ha estado presente durante las primeras semanas. En su favor tiene la posibilidad de incluir imágenes de la exposición, lo que permite ser un documento fiel de aquello que representa. También influye en la toma de decisión de la compra por parte del público que puede que se interese más por él, si la exposición tiene éxito.

Suele contener imágenes del montaje expositivo: reproducción de salas, instalaciones, obra nueva, etc., incluso del propio proceso de montaje.

El hecho de que incluya imágenes de un determinado centro le da un valor añadido ya que representa al propio espacio expositivo.

Tipología 03: Post-expositivo

Este catálogo trae consigo numerosas ventajas en la construcción de su aspecto formal, tanto a nivel de imagen como de textos. Al ser posterior a la exposición, además de incluir las imágenes que representan la propia exposición, los textos pueden hacer una reflexión posterior a lo que han representado las obras, la exposición, etc. Aunque estos aspectos pueden convertir a la publicación en un valioso instrumento de investigación, veremos como la distancia con respecto a la exposición puede convertirse en un *handicap* que influya en su venta.

Las tres subtipologías que describimos a continuación podrían estar relacionadas con cualquiera de las tipologías anteriores, nos interesa su descripción en cuanto a su relación con la exposición.

Subtipología 01: Descripción expositiva

Este tipo de publicación acota los contenidos expuestos en el espacio expositivo.

Subtipología 02: Complementario

Este tipo de publicación se podría dividir, a su vez, en dos subtipologías, por un lado las publicaciones complementarias a la exposición y donde el uno sin el otro no se entienden, lo que perjudica a la larga a la publicación (cuando finaliza el evento no se comprende del todo el libro); y por otro lado, un libro que complementa la exposición para tener una visión más global de la obra del artista/s pero que puede seguir funcionando sin asociarse al evento en cuestión.

Subtipología 03: Libro del artista

En este caso lo que nos interesa de éste tipología es su relación directa con el artista, ya que aunque su edición anterior, coetánea o posterior a la exposición, la participación activa de éste convierte la publicación en objeto, en obra, en una parte de la trayectoria creativa del artista/s. Como ya hemos apuntado anteriormente, hemos tomado como referencia una serie de acotaciones que nos delimitaban el espacio de trabajo de esta investigación.

En la construcción del modelo ideal y teniendo en cuenta los diferentes aspectos analizados anteriormente, concluimos cuáles serían los parámetros que definirían un modelo ideal de catálogo expositivo:

01. Post-expositivo

Ya que recoge fielmente aquellos aspectos expositivos a los que representa, las imágenes documentan la exposición, los textos reflexionan con respecto a lo exhibido, aun así también puede recoger todo tipo de texto e imágenes documentales o históricas que ayudan a comprender la trayectoria del artista/s, la obra y sus contextos estéticos.

02. Color

Se hace indispensable a la hora de realizar las reproducciones fotográficas puesto que la calidad cromática de la reproducción se aplica fielmente al original. En el caso de la obra pictórica, éste resulta obviamente de vital importancia.

03. Formato

El tamaño más adecuado por su usabilidad, peso y volumen tiende a estar acotado entre los 210/250 mm. El exceso de peso hace que un catálogo tenga una menor manejabilidad, del mismo modo un número de páginas demasiado elevado hace que el volumen soporte una mayor fricción del lomo, lo que hace posible su ruptura o desencuadernado.

04. Reproducciones de obra

Debe ser una mirada objetiva por parte del fotógrafo sin estridencia en los ángulos de toma, la perspectiva y las longitudes focales. El fotógrafo, al igual que el diseñador gráfico, debe pasar desapercibido, acotando su mirada a una interpretación coherente con respecto de la obra y de su contexto.

05. Textos post-expositivos

Un proyecto expositivo sigue desarrollándose a medida que avanza la exposición. Los textos a posteriori pueden matizar o poner de relieve algunos aspectos conceptuales que han venido sucediendo en la interrelación de la obra con el espacio museístico y con su público, puesto que se trabajan de manera conceptual aquellos registros que las obras han desarrollado físicamente.

06. Textos documentales

Aportan un alto grado de conceptualización y contextualización al resto del material incluido en la edición y manifiestan un interés tanto de los enfoques históricos como estéticos que enmarcan, en cierto sentido, el contexto en el que se mueve la exposición.

07. Edición de calidad

La necesidad de una edición cuidada junto con la importancia de una buena producción impresa y visual, hace que el catálogo posea un valor añadido, generando una mayor empatía con la obra y, por consiguiente, con la lectura conceptual que se plantea desde la producción.

Alrededor de una exposición son muchas las personas y factores que determinan su aspecto final, como por ejemplo el presupuesto o el material con el que se cuenta de partida. Un factor clave, sin duda, es el tiempo del que se dispone para el diseño y para ajustar el ratio inversión/beneficios.

Conclusiones

Cuando hablamos de arte o de museografía, son profusos los ensayos, manuales o artículos sobre los diferentes apartados que se interrelacionan con el mundo de la creación, es evidente que cuando intentamos la especificidad del catálogo el universo escrito se reduce considerablemente.

La aproximación referencial al espacio museístico u otros agentes ambientales e institucionales donde se (re)presenta el arte en general plantea una serie de limitaciones conceptuales que han tomado forma en la producción física en torno a la pieza de catalogación, es decir, límites efectivos en la representación de la cultura de masas alrededor de la alta cultura.

Lo social interactúa con la plástica contemporánea, y ese ejercicio de relación se manifiesta dentro de diversos ámbitos como son la economía y la política. El catálogo de arte más allá es un artefacto del posicionamiento dentro del escenario diverso de la memoria cultural. Un segundo contenedor que funciona como memoria y también como documento. El espacio expositivo no deja de desarrollarse como un espacio-tiempo efímero y encuentra en el libro un aliado en lo referente a su impronta.

No nos atrevemos a afirmar que el catálogo, entendido como contenedor, sea una traducción directa del espacio museístico. Sin embargo, el catálogo es una firme propuesta en la verificación con entidad suficiente como para soportar un tipo de posicionamiento estable dentro del desarrollo comunicacional de la institución.

El catálogo es arte pero aún más interesantes son aquellos ejemplares que han modificado nuestra manera de entender la creación plástica, aunque tengamos que esperar décadas para que esto sea evidente.

REFERENCIAS

- Basset, Douglas, A. (1992). "Museum publications and museum publishing: a brief introduction with a note on museum libraries", en *Manual of Curatorship*, pp. 590/622. London: Butterworths.
- Birdsall, D. (2004). *Notes on book desing by Derek Birdsall*. Verona: Mondadori Printing Spa.
- Epstein, J. (2002). *La industria del libro: pasado, presente y futuro de la edición*. Barcelona: Anagrama.
- Estrada, M. (2005). "Libros, ruido y nueces", en *Listos para leer. Diseño de libros en España*, pp. 20/32. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación_DDI.
- Hochuli, J. & R. Kinross (2005). *El diseño de libros*. Valencia: Campgràfic.
- Moser, H. (2003). *The Art Director's Handbook of Professional Magazine Desing, Classic Techniques and Inspirational Approaches*. London: Thames & Huddosn Ltd.
- Rom, J. (2006). *Sobre la direcció d'art*. Barcelona: Tripodos.
- VV. AA., (2007). *The Little Know-It-All. Common Sense for Designers*. Berlín: Die Gestalten Verlag.

SOBRE EL AUTOR

Seber Ugarte: es Doctor en Estética y Teoría de la Imagen por la Facultad de Filosofía de la Universitat Autònoma de Barcelona. Adjunto al Vicerrector de Ordenación Académica en la Universitat Abat Oliba CEU y Director del Dpto. de Comunicación. Profesor titular de imagen, creatividad y dirección de arte en la Universitat Abat Oliba CEU de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona. Investigador Principal en el grupo psicrea:research UAO-CEU, Banco Santander. En paralelo a su actividad académica trabaja como fotógrafo y director de arte *freelance* especializado en arte y arquitectura desde factordos estudio.

''

El papel de un libro sobre libros

Blanca Rosa Pastor Cubillo, Universidad Politécnica de Valencia, España

Resumen: Cuando los libros de una biblioteca finalizan su vida en ella, tienen la opción de ser expurgados, pero también pueden alargar su vida si caen en manos de un grupo de artistas que los ven con otros ojos. Las actividades desarrolladas por éstos con su visión artística, pueden dar lugar a efectos que trascienden el libro y lo convierten en una obra de arte. Así un grupo de libros salvados de su destrucción, se hace partícipe de las sensibles propuestas artísticas que hacen de ellos un medio de expresión que va más allá de su primera razón existencial para proponer nuevos lenguajes, nuevas formas visuales y nuevas acciones que nazcan de la manipulación de sus entidades objetuales. Una vez conseguidos los nuevos libros, que ahora pueden ser llamados “libros de artista” ofrecen nuevas vías de comunicación y de intercambio sensible entre el autor y el espectador-lector que participa en la manifestación de su nueva vida y desarrolla diferentes lecturas. Todo ello puede quedar recogido en un libro distinto que mantiene la experiencia en el recuerdo y abre el camino a nuevas formas de relación artística.

Palabras clave: biblioteca, libro expurgado, visión artística, libros salvados, nuevas formas visuales, manipulación, sensible, abrir camino

Abstract: When books end their lives in a library, they are normally destroyed, however they can also extend their life if they fall into the hands of a group of artists who see them from another point of view. The actions that artists with their artistic vision develop can create effects that transcend the book and can turn it into a work of art. Therefore the books saved from destruction become part of sensitive artistic proposals that convert them into a means of artistic expression that goes beyond their first existential purpose to propose new languages, new visual forms and new actions which are born from handling objectual entities. Once the new books are made, which can now be called “artist's books”, they offer new ways of communication and sensitive exchange between the author and the spectator-reader that participates in the manifestation of their new life and develops various ways of reading. All this can be collected in a different book that maintains the experience in the memory and opens the way to new forms of artistic relationship

Keywords: Library, Purified Book, Artistic See, Saved Books, New Visual Manners, Manipulation, Sensitive, Open the Way

Antes de iniciar la reflexión sobre el papel que desempeña un libro sobre libros, es necesario establecer como preámbulo, los criterios manejados para hablar sobre ello. Desde mi formación como artista y mi profesión de profesora de Bellas Artes creo que la independencia de pensamiento es una necesidad vital para el artista auténtico. Así, él busca explorar caminos que le permitan expresarse sin los condicionantes de un marco preestablecido. Por otra parte es consciente de que un libro, con su apariencia inofensiva y sugerente, es un campo en el que cabe toda clase de manifestaciones y, por lo tanto, es un lugar ideal para acoger todo tipo de luchas y reivindicaciones. Éste es sin duda el gran atractivo que el libro ha despertado siempre en él y el que le ha llevado inexcusablemente a su encuentro. Desde las primeras manifestaciones abiertas de intercambio reconocido entre artistas y editores a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Alcaraz, 2008: 92-107), hemos podido comprobar que se ha producido una continua evolución en este intercambio entre arte y libro, que ha llegado a producir actualmente un sinfín de tipologías de libros donde es posible “leer” no sólo con la vista sino también con el tacto, el olfato, el oído y hasta el gusto (Moeglin-Delcroix, Dematteis, Maffei, Rimmaudo, 2004).

El libro visto con ojos de artista no se concibe como un lugar de manifestación similar a una pintura, una escultura o un dibujo; un libro ofrece un reto distinto pues su proposición de partida es establecer vínculos y armonías entre imagen y palabra, relacionarlas con los diferentes procedimientos que permitan la manifestación de las ideas, que faciliten la expresión utilizando el término adecuado, singular y necesario. De esta manera se convierte en un medio donde cada autor tiene el derecho y la oportunidad de manifestarse con su propia impronta, con su propio

lenguaje. De esta manera ofrece al autor-artista un campo abierto a recibir cuantas acciones interdisciplinarias sean necesarias, de tal manera, que se hace posible decidir libremente y hacer caso al particular interés de eliminar barreras y de dar cabida a todas las acciones lingüísticas imaginables, ya sean de aceptación y conformidad, ya sean para instar al lector-espectador a no quedarse impasible.



Fig. 1. Portada de *Libro libre* editado en el Departamento de Dibujo de la Universitat Politècnica de València, 2006.

Recordemos las biografías, diarios y libros de viaje de Christian Boltanski, Hanne Darboven, Douglas Gordon, Louise Bourgeois, entre otros muchos, o los relatos filmicos, de ficción, flipbook y las historias en imágenes, de John Cage, Sophie Calle, Henri Chopin y John Baldessari, por citar algunos. También hemos de mencionar las propuestas de los artistas de Fluxus, muy controvertidas en sus inicios pero con una trayectoria activa, que han encontrado en el libro un medio idóneo para mostrar sus planteamientos en muchas de sus manifestaciones artísticas y todavía no han dejado de buscar y experimentar nuevos caminos apoyándose en él (Smith, 1994: 22-37; Anderson, 1994: 38-61).

El libro es un objeto creado para ser leído, manipulado, tocado,... incluso podemos llevar más allá nuestro atrevimiento e igual que los niños han podido hacer en algún momento de libertad, podemos reinventarlo y recrearlo; el libro ¿por qué no? puede cambiar la esencia de su primer momento existencial y convertirse en portador de una nueva fórmula de manifestación.

El libro *Sobre libros* habla de libros de artista con dos vertientes; reflexiona en su primera parte –de investigación– sobre el acercamiento al mundo del libro desde el punto de vista de la creación artística (Pastor, 2010: 65-74). La segunda parte –de reseña y memoria de la investigación llevada a cabo en el Departamento de Dibujo de la Universitat Politècnica de València– se refiere a los libros que fueron intervenidos en el proyecto de salvar unos libros que ya habían cumplido su papel de transmisores de conocimiento dentro de la Biblioteca Pública del Antiguo Hospital de Valencia y que estaban destinados al expurgo. Gracias a la generosa e innovadora actitud de la entonces directora de esta institución, Carolina Sevilla, ahora son objetos artísticos que forman parte de la colección de libros de artista de esta universidad y pueden ser vistos y consultados en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes valenciana (Guillem, 2010: 109-217).

El origen de estos libros-objetos de arte se inicia en el momento en que, como todos los libros de cualquier biblioteca finalizan su vida útil en ella, sólo tienen la opción de ser expurgados. Sin embargo en este caso fue posible que vieran alargada su vida al encontrar otro destino y otra finalidad; gracias al intercambio acordado entre la directora de esta entidad, Carolina Sevilla, y los profesores Miquel Guillem y la que suscribe este texto, en 2007.

Después de su traslado a nuestras instalaciones, se inició, creo yo, su inesperada y sorprendente nueva vida: uno a uno fueron cayendo en las buenas manos de otros tantos artistas que los vieron-leyeron con otros ojos e iniciaron el trabajo de la transformación a través del arte, que les ha llevado a ver transformada su apariencia y enriquecida su esencia de portadores de ideas, prolongando su existencia. El trabajo de creación realizado en ellos ha permitido leerlos ahora con otra visión, con otros parámetros de lectura. Su lectura antes lineal y unidireccional actualmente tiene otros parámetros que los convierten en interlocutores activos y generadores de lecturas múltiples. Las actuaciones desarrolladas en ellos con una visión artística, han dado lugar a efectos que trascienden su anterior planteamiento y ahora cada uno ha adquirido junto con una nueva personalidad la consideración de obra artística.

Así, este grupo de libros salvados de la destrucción, se han hecho partícipes de las sensibles proposiciones artísticas que los ha transformado en objetos de arte, que soportan los resultados de las diferentes formas de expresión de otros tantos autores que han querido y han sabido ir más allá de esa primera razón existencial que tuvieron, para proponer que sean portadores de nuevos lenguajes, nuevas formas visuales y nuevas actuaciones que nazcan de la reinterpretación y manipulación de su entidad conceptual recorran nuevas vías de interpretación y comunicación; han sido exhibidos en Italia, en la exposición *Salvados por el Arte* (Palermo, 2008).

El papel del libro *Sobre libros* es mostrar lo que puede suceder cuando consideramos que todo libro puede ser arte, y como consecuencia de verlo desde la óptica artística podemos experimentar la transformación de estos libros cuya concepción lineal de libro- soporte transmisor de ideas ha pasado a responder a la concepción multidisciplinar de libro-objeto de arte.

La primera experiencia de acercamiento a cualquier exposición de libros de artista despierta inmediatamente los primeros interrogantes sobre la forma de acercarse a este tipo de libros, qué les diferencia de los otros libros, qué se entiende por libro de artista, qué razones hacen que se consideren libros artísticos. Y es tal la diversidad de conceptos y contenidos en esta pregunta tan sencilla, que se convierte en un laberinto de reflexiones interminables, en la que caben toda clase de matices. Nada más intentar profundizar en su estudio descubrimos que no es lo mismo un libro artístico (Navarro, 2011: 125-139) que un libro ilustrado (por un artista) (Bonet, 2002: 13-22) que un libro objeto de arte (Borja-Vilel, 1994), y a medida que investigamos más y más se hace más evidente la complejidad de definiciones, clasificaciones y fórmulas conceptuales; la lectura plural y libre que hacen los artistas, diluye los límites y multiplica hasta el infinito las formas de acercarse a ellos y estudiarlos. Es un campo experimental donde los procedimientos y lenguajes mantienen un diálogo creador hasta tal punto que la obra que resulta de esta acción no puede ser abarcada bajo ningún párrafo establecido. Así nos encontramos, con libros ilustrados, libros de artista, libros-objeto, y tantas otras tipologías de libros generados por artistas, tanto en solitario como en colaboración con escritores, editores, tipógrafos, marchantes y demás profesionales inmersos en el mundo de la edición.

Atendiendo al contenido formal, observamos que algunos libros tienen solo palabras, otros son solo de imágenes, la mayoría combinan unas y otras incluso invirtiendo las relaciones entre ambas de forma deliberada, pero los hay que incluso prescinden de ambas como idea (Bach; Berkel, 1998).

También nos asalta el pensamiento sobre otros aspectos, y así, vemos que los hay caros, otros baratos, los unos son raros, los otros efímeros por demasiado publicados, unos son solamente para bibliófilos y coleccionistas, en cambio otros están destinados al gran público, unos cuidan la estética, otros se centran en el mensaje, los hay que respetan más el espíritu del objeto y la apariencia del continente y los que encuentran su sentido únicamente en el concepto que transmiten en su contenido, incluso podemos decir, llevando su esencia más allá, que

también los hay que son intangibles, pero sí los hay sonoros, visuales, filmicos (Sánchez de Vera, 2007) pero también virtuales gracias a los Ipad y los ebooks.

Hay otro factor a tener en cuenta y es la forma en que el lector-espectador se acercará al libro. Imaginemos: lo descubre con la mirada, lo escoge, se lo acerca y entonces se da cuenta de que no es suficiente con verlo, necesita acercarse más, tocarlo, manejarlo, percibir sus olores, sus reflejos sonoros o visuales, sus formas, su solidez, sus contrastes,... y así se inicia ese intercambio entre ambos, tal como ha intuido e imaginado previamente el autor-artista. Contenido, forma, materiales, lenguaje y otras tantas cualidades, les aportan un sinfín de propiedades que nuestra percepción los interpreta en forma de sugerencias que van desde lo sociológico a lo íntimo, de lo comprometido a lo caprichoso, de lo serio a lo placentero... Sin embargo ningún artista olvida que la esencia que perdura en todo libro por ser su genuina y auténtica razón de ser, es su cualidad de espacio de comunicación donde autor-artista y lector-espectador establecen lazos de intercambio.

Las motivaciones del artista buscan en el libro el camino adecuado para decir, pues se sabe fedatario de la sociedad en la que vive y se manifiesta, es portavoz de sus inquietudes y quiere hacer público cuanto la condiciona o es condicionado por ella.

Una vez conseguidos los nuevos libros como decía Ulises Carrión (Carrión, 1998: 310-321) que ahora pueden ser llamados “libros de artista” muestran otros parámetros de comunicación y de intercambio sensible con el lector que participa en ese diálogo facilitador de otras formas de lectura. Todo ello queda recogido en este libro *Sobre libros* que mantiene la memoria de la experiencia y hace pervivir el recuerdo que mantiene abierto este camino a otras formas de relación artística. Presenta imágenes de los 100 libros que resultaron de esta propuesta contando al mismo tiempo parte de las reflexiones de los artistas que se ofrecieron a desarrollar este proyecto de mirada activa.



Fig. 2. *Intermediate short stories between hands*, (libro intervenido), Blanca Rosa Pastor. 2007

Cabe resaltar que, en esta experiencia como en toda auténtica experiencia creadora, cada vez que los manejamos, los exponemos los releemos, los libros adquieren mayor contenido del que cada uno de los artistas les pudo otorgar de forma consciente cuando trabajaban con ellos. Una vez han salido de sus manos y han comenzado ese camino fuera de su acción directa, cuentan sus historias con mayor riqueza de lo que el autor pudo imaginar y crean nuevos mundos donde

recrearse y sumergirse en su peculiar universo y descubrir formas insospechadas de generar nuevos impulsos de interacción.

Resulta muy esclarecedora la forma en que la escritora y artista Gail Presbey escribía en su *Detroit Half-Fictions* sobre su placer al sumergirse en los libros: “Me siento a una mesa y voy volviendo las páginas una por una, siendo entonces cuando el libro comienza a susurrar. Le oigo que me dice cosas acerca del papel, la tinta, la textura y las cosas de la noche y de las tinieblas. Me está llenando de sabiduría mediante el sentido del tacto” (Tannenbaun, 1982: 19). La filosofía de estas palabras es similar a la que ha guiado las exhibiciones en las que los libros han estado al alcance de las miradas y las acciones directas de hojear sus páginas o palpar sus formas. Desde su primera exposición *Del objecte llibre al llibre objecte*, Galería Kessler-Bataglia (Valencia, 2008), pasando por la muestra *Salvados por el arte* (Palermo, 2008) hasta llegar a *Libros intramuros-Llibres intramurs* (Real Monasterio de Tavernes de la Vallidigna, 2009) los espectadores-lectores han tenido la oportunidad de experimentar esta sensación al leerlos-manipularlos.

Para concluir enlazamos con el inicio de este artículo confirmando que el papel del libro *Sobre libros* es reconocer abiertamente el gran atractivo que tiene para el artista la posibilidad de participación en esa magia implícita en el libro (Pokorny-Nagel, 2011). Podemos afirmar que cuando el artista toma la iniciativa, éste deja de ser sólo un espacio de memoria, de conocimiento,... para dejar que intervengan otras voces, sensaciones y expresiones, incluso las del lector, en un *tempo* único y exclusivo en el cual es deseable la fusión entre objeto y sujeto, en esa situación excepcional en la que tan sólo el hecho de recorrer sus páginas se convierte en una experiencia única y preciosa.

Cada uno de estos libros puede revelar todo su contenido en la medida que el espectador-lector se convierte en partícipe directo de la experiencia de observarlo-leerlo-sentirlo-vivirlo y sus manos y su cuerpo entero se convierten en receptores del exclusivo mensaje que guarda en su interior.

Una vez aceptado este concepto del libro —contenido liberado del predeterminado formato tradicional— debería estar claro que el artista que busca experimentar en este ámbito de comunicación, logrará unos resultados que van más allá de lo establecido.

En consecuencia, ningún intento de definir y acotar su función, podrá superar ese halo inalcanzable e inherente a ellos, que les aporta esa magia singular y sorprendente que nos absorbe y que impide encasillarlos en una clasificación que les quitaría esa posibilidad de proporcionarnos una experiencia distinta según los ojos y las intenciones con que nos acerquemos a ellos.

REFERENCIAS

- Alcaraz, A. (2008). “El llibre espai creatiu”, en *El llibre espai de creació*. Ed. Biblioteca Valenciana-UPV.
- Anderson, S. (1994). “Fluxus publicus” en *En l’esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.
- Bach, F.- Berkel, R. (1998). *Els rastres de l’alfabet. Escriptura i art*. Fundació La Caixa. Barcelona.
- Bonet, J. M. (2002). “Cómplices en el libro”, en *La pasión por el libro. Una aventura editorial*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Círculo de Lectores- Galaxia Gutenberg- Círculo el Arte. Madrid,
- Borja-Villel, M.J. (1994). *LM: Una publicació anomenada... GM: Fluxus, això mateix, que seria com un llibre, amb un títol, res més*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.
- Guillem M-A. (2010) “Salvados por el arte. El viaje artístico de unos libros condenados a morir. Del objeto libro al libro objeto”, en *Sobre libros*. Ed. Sendemà. Valencia
- Moeglin-Delcroix, A.- Dematteis, L.- Maffei, G.- Rimmaudo, A. (2004). *Guardare, raccontare, pensare, conservare*. Ed. Corraini. Mantova.
- Navarro, G. (2011). “El nuevo concepto de libro en el ideario de William Morris y su influencia en el movimiento de las prensas privadas inglesas”, en *LAMP. Cuaderno sobre el libro. El libro de artista como materialización del pensamiento*. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Pastor Cubillo, B. R. (2010). “Posibilidades del libro como práctica artística. Algunas herramientas para la reflexión”, en *Sobre libros*. Ed. Sendemà. Valencia.
- Pokorny-Nagel, K. (2011) “Artistists’ Books on Tour. Artist Competition and Mobile” en *ABOT. Museum. Buchhandlung Walther Köning, Köin*. Ed MAK (Vienna) MGLC (Ljubljana) UPM (Prague).
- Sánchez de Vera, A. (2007). *La puesta en escena del libro (a través de Peter Greenaway): libro de artista, cine y exposición*, tesis doctoral inédita dirigida por J.M. Guillén Ramón y M. Corella Lacasa. Universitat Politècnica de València.
- Smith, O. (1994). “Fluxus: una breu historia i altres ficcions” en *En l’esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.
- Tannenbaum, B. (1982). “El medio es solo una parte, pero una parte importantísima, del mensaje. Aspectos formales del libro de artista”, en *Libros de artistas*. Ministerio de Cultura. Dirección Gral. de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Madrid.

SOBRE DE LA AUTORA

Blanca Rosa Pastor Cubillo: es profesora de la Universidad Politécnica de Valencia desde 1982. Desarrolla su trabajo en el campo del Dibujo, el Grabado y la Estampación. Realizó su tesis doctoral en 1989, sobre el xilógrafo valenciano del S. XVIII, Baltasar Talamantes. Actualmente es Profesora Titular de Xilografía y desempeña el cargo de Directora del Máster en Arteterapia, del Departamento de Dibujo. Desarrolla su actividad investigadora en el Centro de Arte y Entorno (CIAE) de la misma Universidad.

Las emociones en los nuevos libros: cuando el libro electrónico captura empáticamente al lector.

Una perspectiva educativa

Enrico Bocciolesi, Universidad de Perugia, Italia

Resumen: En la sociedad actual son numerosas las evoluciones y los cambios de facto, determinados por la llegada de nuevas tecnologías que, en un contexto social frenético, caótico y líquido (Bauman, 2008), implican a la persona en toda su complejidad. Este cambio y el subsiguiente paso a productos digitales ha producido una transformación del texto escrito y las formas de lectura, así como un cambio en la relación que tenemos con nuestras emociones. Todos nosotros probamos y percibimos las emociones según el contexto, según quien nos acompañe, o según los logros que vayamos cumpliendo. Estas emociones pueden a su vez ser positivas y nobles, como por ejemplo el entusiasmo y el amor, o bien negativas y destructivas, como por ejemplo el aburrimiento y la angustia (Rosati 2006). Este aspecto tiene un carácter global, ya que no concierne sólo a individuos particulares tales como educadores, profesores, e investigadores, sino que afecta a la sociedad en su conjunto, a las formas de comunicar y educar en el seno de la sociedad. En la era de los e-books, el intelecto, y las emociones se enfrentan a la posibilidad de pensar y reflexionar los textos de manera diferente, y también de intervenir sobre el objeto informático con diversos grados de competencia tecnológica y comunicativa.

Palabras clave: e-book, emociones, digitales, tecnologías, comunicación, medios, educación

Abstract: In the contemporary society are a lot of changes in act on the media and cultural evolution, determined by the arrival of new technologies in a frenetic, chaotic and liquid social context (Bauman, 2008), that involve the person in its complexity. This one changed and following step to digital products has adduced to a transformation of the written text and its forms of reading, in addition to the change of the relation that we have with our emotions. Quite we try and perceive the emotions as the context, of whom she accompanies us or of the processes that we are fulfilling. These can be in turn "positive and noble like the enthusiasm and the love or rejections - destructive like the anxiety and the boredom" (Rosati 2006). The event has a global character, since it does not concern only the person, the educator and the student, but because the communication and the education is of interest in its complexity. An emotive intelligence that puts itself today in the era of the electronic books and e-book, like the possibility to reflect, to think and also to modify the computer product with technological and communicative competence, bearing in mind the current state of the art.

Keywords: e-Book, Emotions, Digital, Technology, Communication, Media, Education

Introducción

Hoy, la percepción y la comprensión del estado emocional del niño deben considerarse como prioritarias ya que, como indica el psicólogo D. Goleman (1996), sirven para recuperar un equilibrio necesario vinculado con las capacidades intelectuales y racionales del niño. La renuncia a una posible "alfabetización emocional" puede provocar una cierta limitación de tipo intelectual capaz de "generar dificultades de aprendizaje escolar" y afectar a las numerosas relaciones interpersonales que se producen interrumpidamente (Goleman 1996, 8). Cada vez más servicios se están manifestando en presencia de objetos y contextos innovadores, tecnológicos y virtuales, convirtiéndose así en servicios digitales. Percibimos nuestras emociones de manera diferente según el contexto en el que nos encontramos, de las personas que nos rodean y de las actividades y retos a los que nos enfrentamos.

Estas percepciones de tipo emocional pueden a su vez ser positivas y nobles, como por ejemplo el entusiasmo, la alegría y el amor, o bien ser negativas y destructivas, como la aversión,

la angustia y el aburrimiento (Goleman y Tenzin, 2004; Rosati, 2006). El estado emocional de las personas adultas y de los niños está a menudo supeditado a los objetos que se poseen y se utilizan.

En la era de la web 2.0, de las redes sociales, de la reciente “cuarta revolución”, y de la comunicación generativa (Roncaglia 2010; Toschi 2011), han aparecido reiteradamente muchos productos y servicios nuevos sobre la base de nuevas realidades y especificidades de uso que ofrecen las nuevas tecnologías. Recientes descubrimientos científicos apoyan esta reflexión, asegurando al mismo tiempo que el aumento de la autoconciencia emocional (Goleman 1996), transpuesta en el instrumento tecnológico, permite aumentar eficazmente el control emocional y la capacidad de generar empatía.

La “mente” de las emociones

Como señala Sperry, la mente, aunque se manifiesta en el cerebro, tiene su autonomía en la elaboración del pensamiento. El filósofo analítico D. Dennett niega la existencia de sensaciones, de percepciones y de un espacio de actividades conscientes autónomas. Tomando el camino de en medio, creemos que la presencia del “dualismo interaccionista” es irrenunciable y no debe ser sustituido por monismo mentalista de Sperry, ya que consideramos que hay una interacción entre mente y cuerpo, entre conciencia y cerebro.

Las imágenes de las actividades cerebrales (Chalmers) muestran al cerebro en acción, y esto puede ser útil para comprender ciertos procesos neuronales, estados materiales, pero no explican ni predicen la sucesión de estados mentales de las personas. Esto es aún más evidente en lo que respecta a la función desempeñada por la conciencia. En ese caso entran en juego aspectos fenoménicos y cualitativo-experienciales que son aspectos genuinos del verdadero ser consciente. Es la persona consciente la que da sentido y significado a las cosas, como por ejemplo la creación de símbolos en un mundo natural e inmaterial. Se puede afirmar entonces que la conciencia da cuenta de la existencia o, y como diría Damásio, “es la configuración mental unificada que reunirá objeto y el mismo ser”.

La conciencia está dentro de cada hombre, el cerebro la necesita como el aire que respira. No debe por tanto ser ignorada, pero también debe ser educada en un proceso de recuerdos constantes emergen como parte del pensamiento consciente, que otorgan significado a las experiencias que se viven, y que abren a la persona unas posibilidades relacionales atentas y sensibles con el entorno de manera que pueda afirmar el sentido de su identidad, el sí, el “yo” que es capaz de controlar el cerebro.

Mientras el trabajo científico sigue su curso, han surgido algunas posiciones de carácter ideológico, de las cuales es necesario tomar las distancias necesarias. Puede ser que estas consideraciones, surgidas del análisis de cuestiones desde aquí expuestas, orienten hacia el cognitivismo, incluso hacia una nueva posición que la neuropsicología hará seguramente relegando al margen el conductismo que con el materialismo, frena su compromiso educativo, limitándolo a ser rígido y repetitivo. Ahora aparecen bastante complejas pero aún no del todo definitivas, y sirven para aclarar una serie importante de problemas que esperan ser abordados.

Las contribuciones que el equipo de investigadores plantea para la reflexión en el ámbito educativo, y más concretamente para la estabilización de aquellos que afectan a la función de la memoria, obligan a una apertura intelectual que no debe esconderse detrás de los parámetros, tópicos y modelos tradicionales.

Ellos son contenedores de verdad para falsificar, pero para hacer esto, es preciso en los ánimos una flexibilidad considerable y una apertura hacia el futuro que todavía sabemos incierto, pero capaz de dar soluciones mucho más convincentes de las que hoy podemos averiguar en el contexto real.

Emociones en la época de los nuevos medios y libros electrónicos

Margie incluso lo escribió aquella noche en su diario, en la página encabezada con la fecha 17 de mayo de 2157: “¡Hoy Tommy ha encontrado un libro auténtico!”.

Era un libro muy antiguo. El abuelo de Margie le había dicho una vez que, siendo pequeño, su abuelo le contó que hubo un tiempo en que todas las historias se imprimían en papel.

Volvieron las páginas, amarillas y rugosas, y se sintieron tremendamente divertidos al leer palabras que permanecían inmóviles, en vez de moverse como debieran, sobre una pantalla. Y cuando se volvía a la página anterior, en ella seguían las mismas palabras que se habían leído por primera vez.

(Asimov, 1951)

En este pasaje de Asimov, Margie relata en su diario el maravilloso descubrimiento de Tommy, que ha tenido la suerte de encontrar un libro verdadero de papel, el cual podríamos definir como analógico.

El estupor y la sorpresa que tienen los dos niños por el descubrimiento, así como la curiosidad que sienten, son el reflejo de muchos de nosotros. En nuestro caso, al nacer en una época en la que aún no había nativos digitales (Prensky 2001), leer un libro sin sus rugosas páginas habría sido impensable.

Hoy, después de casi diez años desde la primera propuesta de un e-book o libro electrónico, entonces denominado Softbook (producto de finales de 1998 con los primeros lectores de textos electrónicos, es decir, e-readers capaces de leer e-books), nos encontramos en una encrucijada decisoria, considerable para el futuro aprendizaje del niño: ¿libro papel o electrónico, analógico o digital? ¿Qué consecuencias emocionales puede tener esta decisión?

Recientes estudios realizados en el ámbito neuronal y psicológico tanto en la Universidad de Chicago (estudio llevado a cabo por el neurólogo científico social J. Cacioppo), como en la California State University de Los Angeles (con la participación en 2008 de K. Subrahmanyam y G. Lin), han mostrado que se puede considerar la producción de un acondicionamiento a nivel emocional por parte de los nuevos medios de comunicación que existen en la sociedad actual.

Paradójicamente, los instrumentos informáticos y tecnológicos no se veían como vinculados a una red de comunicaciones, sino que eran vistos como objetos u aspectos ilimitados e inanimados, carentes de vida y de significado para las relaciones sociales. En la actualidad nos consideramos como un parte modificable, que puede ser influida por la presencia de los medios sociales, capaces de colmar déficits tecnológicos heredados y de contribuir a dar una imagen positiva del instrumento informático.

El texto de papel ha acompañado de alguna manera al hombre en esta “mediamorfosi” (Fidler 2000), desde la segunda revolución, aquella que se caracteriza por ser “de la cultura manuscrita o quirográfica” (Baldini 2003, 44), por lo que ahora alejarse de un objeto parte de la cotidianidad es más complicado que antes.

Un libro, a partir de las primeras transcripciones manuscritas, era para los pocos que podían poseerlo y disfrutarlo, motivo de gala, entusiasmo y alegría, tanto por la rareza que representaba como por el contenido y por el valor atribuido a la cubierta, a menudo adornada con materiales preciosos (Stussi 2007).

La transformación de las tecnologías de la escritura, la presencia y la evolución posterior de la prensa en caracteres móviles del orfebre Gutenberg (Bolter 2001; McLuhan 1976), hace que se propague el interés respecto de ese objeto rectangular, compuesto por finas hojas, protegido por rígidas tapas por ambos lados.

Así la curiosidad, el interés y el amor por el saber permitieron a los textos analógicos propagarse y cambiar su propia estructura. Emociones que solicitan las modificaciones del producto editorial a través de la tecnología, intervienen como una fulguración en el lector, dejando una percepción positiva del texto.

Con el paso de los siglos la escuela pública se apropia del texto escrito como instrumento, medio y vehículo de información, además de servir para el aprendizaje. Los niños comienzan a vivir plenamente el mundo, marcado por los textos escolares -dichos subsidiarios-, lecturas fantásticas, y cuentos que capturan al lector joven en un contexto de imaginación que lo empuja a soñar.

Páginas de diversos colores, blancas, amarillas, naranjas y azules, como los libros ilegibles de Bruno Munari, o elaboradas de maneras que hacen desarrollar la imaginación del niño, animan a este a establecer una relación de empatía (Rifkin 2009, 172) con aquellos personajes que lee: Cenicienta, el Rey Arturo, el Príncipe Azul. Literatura infantil, narrativa, series de pedagogía, ciencias, arte, poesía, música, y más de lo que pensamos haber leído a día de hoy, en el siglo XXI, tienen el apoyo de las herramientas digitales, e-book y e-reader.

Se llega así de la hoja de papel a la pantalla, de un texto estático a uno dinámico, de lineal a reticular. Para muchos las nuevas tecnologías pueden representar una fuente de frustración, de vergüenza, de incomprensión o de desplazamiento, porque gran parte de los medios de comunicación informáticos actuales requieren de una nueva forma de alfabetización, en este caso digital. Pero para el niño nacido digital el conocimiento y el uso de estos nuevos medios resulta más sencillo.

Según M. McLuhan, cuando nuevas tecnologías se imponen en una sociedad largamente acostumbrada a tecnologías más antiguas, surgen temores (McLuhan 2008). Seguro que el e-reader movilizará también la conciencia colectiva -solicitada de un eventual flujo de información electrónica- y activará esos comportamientos exploratorios de los que habló en 1960 D. E. Berlyne en su famoso libro *Conflicto, activación y creatividad* (Berlyne 1971), estrechamente vinculados a la curiosidad que empujan al sujeto a probar los nuevos usos de un objeto.

Sin duda, esto representa un aspecto interesante capaz de desarrollar y ejercer la mente, permitiendo al niño y a la persona adulta adaptarse al nuevo entorno, ya sea real o virtual. “Los sentidos son las puertas del alma” afirmó María Montessori mientras intentaba estimular con materiales pre-fabricados el tacto, la vista y también el olfato (Montessori 1962).

Entonces la exploración, la creatividad y la percepción sensorial van de la mano de la evolución tecnológica que, para los nuevos nativos digitales, es la base de cada medio de comunicación. Las respuestas de los niños de hoy en las encuestas acerca de los instrumentos tecnológicos son habitualmente positivas, dado que para la teoría del pragmatismo están haciendo sus experiencias con las nuevas herramientas tecnológicas. Los niños no necesitan de ser alfabetizados, por lo que resultaría positiva la introducción de e-books y e-readers en las escuelas, tanto en Italia como en España.

Se deja entrever que a corto plazo los textos papel serán sustituidos por textos virtuales pero, esta metamorfosis mediática debe estar precedida de numerosas intervenciones en su favor. Por eso sería necesario y deseable la realización de más seminarios, reuniones, coloquios teóricos y prácticos, verdaderos laboratorios de e-books y e-readers para profesores de cualquier orden, para que desarrollen un mayor y mejor conocimiento de este nuevo medio.

Además de una buena base cognitiva para leer el texto electrónico, será necesario proveer a los alumnos de un práctico, ligero, fiable y poco costoso lector de textos digitales: un e-reader. Las familias también deberán ser informadas sobre la necesidad de introducir sin dificultades el nuevo objeto de lectura a este nuevo espacio de lectores. Aprovechando el interés y atracción que estos nuevos medios ejercerán por sí mismos sobre los jóvenes usuarios nacidos digitales, podremos invocar el “construccionismo” de Seymour Papert, a saber, que aprendan de sus errores y que experimenten con las nuevas formas de lectura de manera interactiva.

Es necesaria una implicación conjunta del lector, del autor y del dispositivo para el descubrimiento de las novedades que ofrecen el nuevo funcionamiento y los nuevos usos del libro electrónico, un objeto distinto al libro tradicional porque está estrechamente vinculado a la necesidad de hacer preguntas, buscar posibles soluciones, realizar esquemas y estimular reflexiones, pero sobre todo al proceso de ensayo y error, es decir, de aprender equivocándose.

Este enfoque es positivo porque consigue generar y desplegar tranquilidad y empatía en el lector. En este caso podemos hablar de emociones digitales estrechamente relacionadas con la interacción que se produce entre el lector y el e-reader, producidas sobre todo en nativos tecnológicos, que se manejan igual de bien en entornos reales y virtuales.

Conclusión

Por ello, es oportuno solicitar nuevas reflexiones y búsquedas, porque las numerosas y continuas investigaciones en el ámbito tecnológico, emocional y psicológico exhortan al demandante una continua actualización de estas temáticas.

Estas particularidades permitirán la renovación necesaria de las prácticas y los métodos de lectura, así como los nuevos enfoques dirigidos al libro que deberán tener en cuenta los nuevos estudios sobre los estados emocionales.

Será necesario que el conjunto de los medios de comunicación y de las editoriales enfoquen la atención en las teorías, los objetos y las características de los formatos digitales, modo que se permita ampliar la comprensión y la evaluación de los nuevos productos literarios según una nueva perspectiva híbrida.

REFERENCIAS

- Asimov, I. (1951). "The Fun They Had". [Traducción al español: "¡Cómo se divertían!"], en Periodical Boys and Girls Page, United States.
- Bolter, J. D (2001). *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Second Edition. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bolter, J.D.; Gromala, D (2003). *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art and the Myth of Transparency*. Cambridge:MIT Press.
- Bovi, O (2010). *Comparare per scegliere: Le aspettative della comparazione tra globalismo e glocalismo*. Perugia: Morlacchi University Press.
- Ciotti, F.; Roncaglia, G (2000). *Il mondo digitale: introduzione ai nuovi media*. Roma-Bari: Laterza.
- Communication Strategies Lab (2012). *Realtà aumentate. Esperienze, strategie e contenuti per l'Augmented Reality*. Milano: Apogeo.
- Coupland, D (2011). *Marshall McLuhan*. Milano: Isbn Edizioni.
- De Kerckhove, D (1997). *The skin of culture. Investigating the new electronic realty*. London: Kogan Page.
- Eisenstein (2001), *L'ancien et le nouveau*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Guerrini, M (2010), *Gli archivi istituzionali. Open access, valutazione della ricerca e diritto d'autore*. Milano: Editrice Bibliografica.
- Jenkins, H (2006). *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press .
- López Gómez, E. y Bocciolesi, E. (2012). *Panorámica de la tutoría educativa dentro y fuera del sistema educativo: su especial relevancia en la universidad*. Perugia: Vega Journal. Periodico di Cultura, Didattica e Formazione Universitaria. N. 8, vol. 1.
- López Suárez, M (2005). *Il paratesto come spazio dialogico nei libri di lirica spagnola (Secolo XVI)*, pp.71-97, en I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro: atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004, Vol. 1, Edizioni dell'Ateneo, 2005.
- Pring, R (2001), *WWW.type. Typographic design per il web*. Milano: Apogeo.
- Salarelli, A.; Tammaro, A.M. (2006). *La biblioteca digitale*. Milano: Editrice Bibliografica.
- Schnapp, J.T.; Michaels, A (2011). *The Electric Information Age Book. Mcluhan/Agel/Fiore and the Experimental Paperback*. New York : Princeton Architectural Press.
- Solimine, G (2004). *I giovani, la lettura, le tecnologie multimediali*. en Bollettino AIB, N.44, Vol.2.
- Toschi, L (2011). *Comunicazione generativa*. Milano: Apogeo.

SOBRE EL AUTOR

Enrico Bocciolesi: Profesor ayudante de Filosofía de la Educación y Didáctica del Arte en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Perugia, Italia. Estudia las relaciones entre educación, arte, las teorías de la comunicación, así como la interpretación de obras de arte para establecer relaciones y sinergias. Responsable de la seguridad informática, miembro de comités editoriales de revistas científicas internacionales, y es investigador sobre las ediciones digitales.

El libro colaborativo en el nuevo escenario digital: Una herramienta de conocimiento y pensamiento para Secundaria

Marta Aguilar Moreno, Universidad Complutense de Madrid, España

Resumen: La propuesta docente que aquí se pretende es la realización de un libro álbum colaborativo. Cuando tratamos de “nativos digitales” (aquellos individuos que han crecido inmersos en la tecnología digital) nos vemos obligados a un cambio de hábitos y formas de pensar. El nuevo perfil del alumnado, acostumbrado al impacto de las nuevas tecnologías de la información, y muy en particular de la red de redes, hace inevitable la actualización de los medios de creación, por lo que es interesante reconducir la educación artística hacia la cultura digital. Los propios alumnos se construyen su identidad digital utilizando las herramientas de comunicación, difusión, comercio, producción y edición que tienen a su alcance. Por ello la propuesta de realizar una plataforma de encuentro para la realización de un libro álbum colaborativo resulta atractiva para reconducir la creación del libro hacia nuevos campos de experimentación. Los libros colaborativos se producen a partir de los contenidos aportados por autores voluntarios a través de herramientas de edición on-line. El papel del docente podría ser el de supervisar, corregir y unificar los contenidos de las aportaciones realizadas por los alumnos. Sería el coordinador del libro y dirigiría la estructura del mismo. El proceso es más importante que el resultado final.

Palabras clave: libro, álbum colaborativo, cultura digital

Abstract: The educational proposal sought here is the realization of a collaborative book / album. When we deal with digital natives (those who have grown up immersed in the digital technology) we are forced to change habits and ways of thinking. The new profile of the students, accustomed to the impact of new technologies of the information, and particularly the network of networks, makes inevitable updating the ways/modes/methods of creating, therefore it is interesting to redirect the teaching of art towards the digital culture. Students construct their own digital identity using the tools of communication, media, trade, production and editing that are available to them. Therefore the proposal to set up a meeting platform for the realization of a collaborative book / album seems attractive to redirect the creation of the book to new fields of experimentation. The collaborative books are produced from the content provided by volunteer authors through on-line tools of editing. The teacher's role could be to monitor, correct and standardize the content of the contributions made by the students. He would be the coordinator of the book and would direct the structure of it. The process is more important than the ended result.

Keywords: Book, Collaborative Album, Digital Culture

Introducción

Hoy en día es cada vez más necesario cambiar los hábitos y formas de pensar. Debemos organizar la práctica educativa mirando las necesidades de las nuevas generaciones; nos encontramos con un perfil de alumnado, los llamados *nativos digitales*, que reclama nuevas herramientas de conocimiento y pensamiento. El profesor debe asumir su responsabilidad con respecto a la enseñanza y en consecuencia debe desarrollar nuevas estrategias de investigación, propiciando la innovación educativa.

En cualquier asignatura impartida en secundaria el libro sigue siendo el protagonista principal. El libro analógico, tal como lo hemos conocido desde nuestra infancia, es reforzado con el actual libro digital, recurso tan utilizado en estos momentos. Parece que nos hemos vuelto

incapaces de impartir una clase sin el apoyo visual que producen las imágenes proyectadas en una pantalla, pero bien es cierto que el aula no debe ser un lugar aburrido, sino un espacio de encuentro abierto y que para ello es necesario cambiar las prácticas de enseñanza.

La mayoría del alumnado tiene ordenadores en sus casas, o bien acceso a dispositivos similares, y es necesario que puedan continuar o extender las propuestas del aula a sus espacios de encuentro, a sus lugares comunes. Prácticamente no toman apuntes, sino que lo expuesto en clase lo vuelven a consultar en Internet; el nivel de decodificación visual es altísimo y debemos aprovechar esta virtud. Las exposiciones o la resolución de problemas, tal como se ha impartido hasta ahora, no los puede preparar de una manera óptima. Las técnicas gráfico-plásticas tradicionales, e incluso la tiza, son parte preliminar de su aprendizaje; su utilización puede estar justificada a la hora de desarrollar un concepto o una idea, de bocetar una propuesta, pero el trabajo final prefiere abordarlo de forma digital.

Tal como indica Marc Prensky (padre de la expresión nativos digitales), debemos tener en cuenta que para ellos, las nuevas tecnologías les proporcionan distracción, diversión, comunicación y también formación, por lo que propone formatos educativos basados en el ocio y el entretenimiento.

La propuesta docente que aquí se presenta es la realización de un libro álbum colaborativo. Al hablar de libro colaborativo nos queremos referir a un entorno de aprendizaje colaborativo en el que el alumno, a través de una plataforma digital, realice un libro compartido. Una práctica tan sencilla que nos permitirá trabajar las destrezas, habilidades y competencias necesarias que debe adquirir un alumno en la asignatura de Educación Plástica y Visual.

El objetivo es mostrar como el libro se convierte en un espacio de creación para todos aquellos que utilizan el libro como soporte de expresión plástica. A los docentes corresponde establecer los parámetros en torno a la creación artística del libro, trasladando al alumno un conocimiento profundo de la forma; la creación de un libro resulta ser un proceso creativo y artístico donde el alumno establece su propio lenguaje como forma de expresión valiéndose de un proceso. Las nuevas tecnologías serán un importante estímulo para los procesos experimentales y la valoración crítica de los mismos, así como para potenciar las competencias y habilidades del alumno.

Objetivos educativos

Considerando el nuevo perfil del alumnado, la propuesta de aula pretende reconducir la educación artística hacia la cultura digital.

La etapa de la Educación Secundaria Obligatoria constituye un marco formativo clave para las alumnas y los alumnos. Comienzan una larga fase de transición hacia el mundo de los adultos en la que sufrirán una serie de cambios en su desarrollo, tanto a nivel fisiológico, como cognitivo y socioafectivo. Los alumnos no se relacionan con sus padres, ya que sus modelos son caducos, y frente a sus profesores su comportamiento es de provocación. Sienten la necesidad de un nuevo orden y empiezan a relacionarse socialmente.

El adolescente está llamado a construirse su propia identidad digital utilizando las herramientas de comunicación y difusión que tiene a su alcance. Sitios web, blogs, Tuenti, Facebook o Google+, y en el caso de los más aventajados Twitter, LinkedIn, Youtube, Vimeo, Flickr, Myspace y muchísimas otras le proporcionan una identidad online. Es así como el alumno deja de tener una identidad individual para convertirse en un individuo socializado, perteneciente a un colectivo, donde va a elaborar proyectos con otras personas. La propuesta de trabajar en una plataforma de encuentro para la realización de un libro es motivadora y empieza a investigar, a socializar.

Los libros colaborativos se producen a partir de los contenidos aportados por diferentes autores a través de herramientas de edición on-line, por lo que el aprendizaje se centra principalmente en la creación de un libro conjunto, lo que proporciona interesantes ventajas

cognitivas, permitiendo confrontar ideas unos con otros. Todos comparten sus conocimientos y los facilitan generosamente para un proyecto común, compartiendo contenidos, en sus blogs, en los distintos espacios virtuales, ganando en difusión y enriquecimiento colectivo.

Con la realización del libro se genera un proyecto audiovisual en grupo, el alumno se relaciona con sus compañeros, adoptando actitudes de flexibilidad, responsabilidad, solidaridad, interés y tolerancia, superando inhibiciones y prejuicios y rechazando discriminaciones o características personales o sociales. Le proporciona además el disfrute de considerarse protagonista en la tarea, le libera del alienante, tedioso y apabullante rol pasivo de perpetuo oyente, o, en nuestra asignatura -que en esto es mejor que las teóricas- de simple ejecutor de órdenes fijadas y cerradas de antemano.

El alumno trata los temas a través de los foros electrónicos donde se crean espacios de discusión y colaboración. Cada participante aporta su propuesta y negocia conjuntamente las preferencias que tiene compartiendo con otros iguales. Como indica Alejandro Piscitelli, las nuevas aplicaciones web estimulan la experimentación, reflexión y la generación de conocimientos individuales y colectivos, favoreciendo la conformación del ciberespacio de intercreatividad que contribuye a crear un entorno de aprendizaje colaborativo.

El papel del docente será el de supervisar, corregir y unificar participando como orientador y mediador garantizando la actividad colaborativa.

Los alumnos son todos diferentes y ahora mucho más que antes. El docente debe ser un buen comunicador, debe utilizar modelos pedagógicos adecuados para promover el trabajo colectivo; debe generar un ambiente participativo, creativo y activo donde se profundice, con la investigación y la experimentación, en el conocimiento. Con esta planificación dirigida el alumno obtendrá un trato directo orientativo, para así, poder desarrollar su propia línea evolutiva personal.

Un mundo visual: tratamiento de la información y competencia digital

El acceso al mundo de las imágenes, sus posibilidades de manipulación a través de medios informáticos cada día más globalizados, la facilidad en la creación de nuevas formas, la popularización de nuevos instrumentos para la creación artística, como son el ordenador, la fotografía digital, la cámara de vídeo, etc., hace que tanto los objetivos y los contenidos, como también la metodología de trabajo, sean susceptibles de cambios continuos.

Para la realización del libro nos centraremos en el estudio y la experimentación de las posibilidades expresivas de la fotografía: registro de imágenes, iluminación, encuadre, aplicaciones técnicas... centrándonos en el estudio de la imagen digital.

La herramienta utilizada como recurso gráfico para la creación de imágenes será el programa Adobe Photoshop. Este es la aplicación de edición de imágenes más popular, convirtiéndose en la herramienta idónea para el retoque, tratamiento e incluso creación de imágenes, por lo que es fundamental para la realización y manipulación de imágenes con el ordenador. Tendremos en cuenta que la manipulación de las imágenes es parte integral en la vida del alumnado, toman fotos que envían con una rapidez asombrosa y usan de forma natural en su realidad tecnológica.

El utilizar nuevas interfaces hace que comiencen a experimentar inmediatamente. A primera vista, el entorno o interfaz de Photoshop no debe resultarnos extraño porque tiene elementos comunes y una dinámica de trabajo habituales a otras aplicaciones de *Windows* y *Mac*. Con solo mostrar una vez, en el aula, la barra de menús, la barra de opciones, el cuadro de herramientas y los menús desplegables de paletas, rápidamente el alumno descubrirá para que sirve cada una de ellas y de modo intuitivo aprenderá a manejarlas. Sin duda, el manejo y la utilización de la tecnología en el alumno es superior a la del profesor.

Tomaremos como plataforma de encuentro cualquier álbum digital que permita su descarga gratuita desde Internet: Hofmann, Photobox, Snappy, dpbook, Difiere... Con la misma cuenta y la misma contraseña será suficiente para que todos los estudiantes tengan acceso a la misma

plataforma y puedan interactuar sobre los modelos y las plantillas, como si de las páginas de un libro se tratara.

Los interfaces para crear álbumes digitales disponen de un entorno lógico, intuitivo y accesible para los alumnos. La personalización del producto permite elegir el número de páginas, el acabado brillo o mate, la encuadernación, tapas duras o blandas, variedad en cuanto a formatos..., de este modo cada alumno podrá aportar sus contenidos con plena autonomía para crear su propia página.

La rapidez con que queda confeccionado el libro álbum digital es sorprendente, ya que, la preferencia por la instrucción lúdica frente al trabajo tradicional proporciona unos resultados excelentes.

El uso de recursos tecnológicos específicos no sólo supone una herramienta potente para la producción de creaciones visuales sino que a su vez colabora en la mejora de la competencia digital. Cuando trabajan en Red el rendimiento es mayor y el basarse en juegos y destrezas digitales propicia el interés por la actividad.

Temas de discusión. Propuestas

El viaje de estudios puede ser una buena estimulación para crear un libro colaborativo. Preguntas como: ¿qué grupo de personas quiero que formen parte de mi composición? o ¿cuál es el lugar idóneo para representar mi realidad?, son algunas de las preguntas que se cuestionan los alumnos. Comienza la selección de imágenes y los foros empiezan a moverse. El crear un espacio imaginario, donde cada uno pueda sentirse identificado, siempre resulta atractivo.

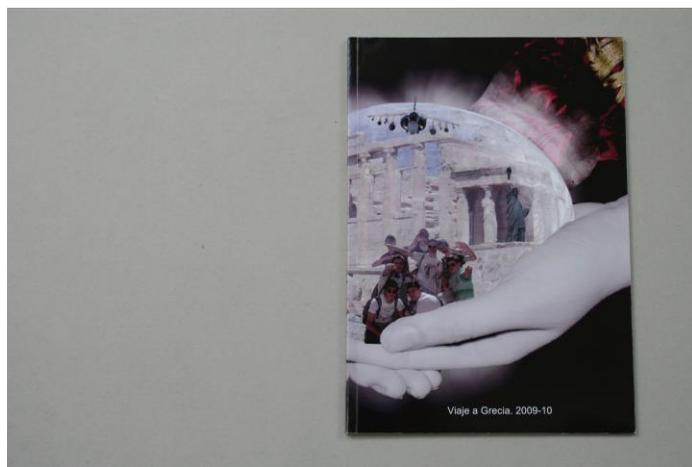


Fig. 1. Libro colaborativo realizado por alumnos de 4º de Educación Secundaria Obligatoria. *Viaje a Grecia 2009-10*



Fig. 2. Libro colaborativo realizado por alumnos de 4º de Educación Secundaria Obligatoria.
Viaje a Grecia 2009-10



Fig. 3. Libro colaborativo realizado por alumnos de 4º de Educación Secundaria Obligatoria.
Viaje a Grecia 2009-10



Fig. 4. Libro colaborativo realizado por alumnos de 4º de Educación Secundaria Obligatoria. *Viaje a Grecia 2009-10*



Fig. 5. Libro colaborativo realizado por alumnos de 4º de Educación Secundaria Obligatoria. *Viaje a Grecia 2009-10*

El concurso convocado por El Museo del Traje de Madrid *¿Cómo T vistes, cómo T ves? Modos y modas de vestir entre los jóvenes* es un concurso de fotografía dirigido a todos los jóvenes que quieran reflejar, con sus imágenes, su relación con la indumentaria que utilizan para vestirse, identificarse y diferenciarse, entre otros. Esta puede ser otra propuesta propicia para encontrar e inventar maneras de incluir la reflexión y en pensamiento crítico en el aprendizaje.

El proyecto final será realizar un libro biográfico visual, a modo de anuario, con los compañeros del curso, con la intención de favorecer la conformación de un libro intercreativo a partir de un entorno de aprendizaje colaborativo.

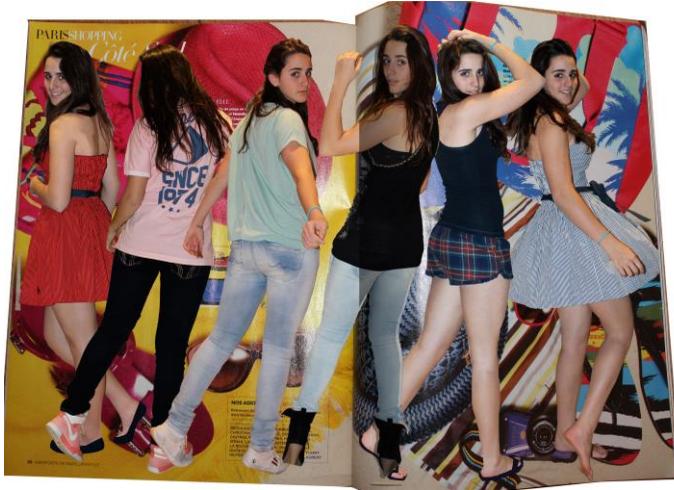


Fig. 6. Ana Linares Fernández. Concurso *¿Cómo T vistes, cómo T ves?* 2012



Fig. 7. Carmen González de la Cruz. Concurso *¿Cómo T vistes, cómo T ves?* 2011



Fig. 8. *Lucas García Huss. Concurso ¿Cómo T vistes, cómo T ves? 2011. Tercer Premio: Semáforo de gustos*

Conclusiones

En definitiva, el libro álbum colaborativo puede integrarse en el contenido curricular de la asignatura de Educación Plástica y Visual considerándolo apto para desarrollar las destrezas, competencias y habilidades del alumno a través de las nuevas narrativas digitales.

Es una buena propuesta didáctica para introducir al educando, por una parte, en los programas informáticos de diseño asistido por ordenador y, por otra, en el conocimiento de la arquitectura del libro digital.

En cuanto al proceso creativo, es un importante estímulo para desarrollar la experimentación y la valoración crítica de la misma: la práctica se centrará en el estudio y la composición a través de la imagen digital, un lenguaje tan cotidiano para ellos.

Es de destacar la adquisición de habilidades para trabajar en equipo. A través de la creación de una plataforma de encuentro se propicia la socialización, el descubrimiento de nuevas amistades; se adoptan actitudes de compromiso y tolerancia, superando inhibiciones y prejuicios, rechazando discriminaciones o características personales o sociales.

Se fomenta el entorno del aprendizaje colaborativo, conllevando activismo, debate y participación.

Para concluir diremos que, con la creación de un libro álbum colaborativo, la enseñanza de competencias como la adquisición de habilidades para trabajar en equipo y el desarrollo de la comunicación en cuanto a fluidez informativa, tecnológica y visual quedan alcanzadas considerablemente.

REFERENCIAS

- Aguilar Moreno, Marta (2011). *Construcción de redes y canales de comunicación en torno al Libro de Artista*, LAMP, Cuaderno sobre el libro, nº 1, Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid “El libro de artista como materialización del pensamiento”, Madrid, p.p.117-123.
- (2012). *La Enseñanza del Libro de Artista en la Facultad de Bellas Artes de Madrid*, DA IMPRESSÃO AO LIVRO DE ARTISTA: CONTEXTOS DE EDIÇÃO e TOCAR NA IMAGEM, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, pp.182-190.
- (2012). *El libro y su tipología, una propuesta docente*. Prólogo exposición *El libro como espacio de creación*, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid.
- Cobo Romani, Cristóbal (2007). *Aprendizaje colaborativo. Nuevos modelos para usos educativos*, PLANETA WEB 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food. Barcelona, España / México DF.
- García, Felipe; Portillo, Javier; Romo, Jesús; Benito, Manuel (2005). *Nativos digitales y modelos de aprendizaje*. Universidad de País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).
- Harasim, Linda; Hiltz, Starr Roxanne; Turoff, Murray, y Teles, Lucio (2000). *Redes de aprendizaje: guía para la enseñanza y el aprendizaje en red*. Barcelona: Gedisa.
- Jules, Ian y Dosay, Anita (2010). *Comprender a los Jóvenes Digitales*. Cuadernos SEK 2.0.
- Piscitelli, Alejandro (2006). “Nativos e inmigrantes digitales. ¿Brecha generacional, brecha cognitiva, o las dos juntas y más aún?”, *Revista mexicana de Investigación Educativa*, enero-marzo, año/vol. 11, número 028, COMIE. Distrito Federal, México, pp. 179-185.
- Prensky, Marc (2001). “Digital Natives, Digital Immigrants”. *On the Horizon*. NCB University Press, Vol. 9, No. 5. (Traducción: “Nativos e Inmigrantes Digitales”, *Cuadernos SEK 2.0.*, 2010)

Bibliografía web

Ártica es un centro cultural 2.0 que desarrolla servicios de formación, consultoría, asesoramiento e investigación para la implementación de proyectos artístico-culturales en Internet: <http://www.articaonline.com/>; <http://www.librodeartista.info/>

ACERCA DE LA AUTORA

Marta Aguilar Moreno: Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, 2005. Realiza los estudios de Bellas Artes en la UCM entre los años 1984-89, especialidad de grabado. En 1989 comienza su actividad docente en el área de la educación plástica y visual, siempre acompañada de una formación artística continua tanto en el territorio nacional como en el extranjero. En el año académico 2001-2002 realiza el curso de especialización Diseño Gráfico y Net Design, en el Centro de Estudios del Video CEV de Madrid. En 2003 es contratada como profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Imparte docencia en el Departamento de Dibujo I (Dibujo / Grabado) en Máster, Licenciatura y Grado. Es miembro del Grupo de Investigación 941058 LAMP, El Libro de Artista como materialización del pensamiento y compagina la docencia con su labor artística profesional. Líneas de investigación: Grabado y Técnicas de Estampación, Libros de artista y ediciones de bibliofilia, Educación Plástica y Visual.

