

Elementos decorativos en el cartel taurino

BEGOÑA TORRES

RESUMEN: SUMMARY:

El estudio de los elementos decorativos del cartel taurino (viñetas, orlas y adornos) -que se abordan en este artículo por primera vez- es una fuente de información fundamental que nos aporta importantes datos sobre la relación del cartel taurino con el libro y otros impresos, los cambios en el gusto, la pervivencia de elementos ornamentales a lo largo del tiempo, la preferencia en los temas decorativos y el intercambio de adornos entre diferentes imprentas, la difusión masiva de imágenes, su relación con el texto, y las innovaciones técnicas introducidas en la imprenta durante los siglos XIX y XX.

The study of decorative elements represented in the bullfight affiche (drawings, borders and ornaments) -addresses for the first time in this article- it's a basic source of information, which contributes to get important facts about the relationship between a poster and other books and printed material; the changes in the style, the persistency of ornamental elements throughout time, the preference just in decorative themes and the exchanges of ornaments among printers; the massive dissemination of images, his relation with the text and the technical innovations brought into the press during the 19th and the 20 centuries.

ORNAMENTACION VERSUS ILUSTRACION

En el cartel taurino, al igual que en cualquier otro impreso –libro, revista, postal...– convergen dos elementos básicos: el texto y la ilustración. La ilustración es una reproducción donde la imagen inicial sufre una serie de cambios y modificaciones en función de la técnica empleada.

En algunos casos, la ilustración puede manifestarse como secundaria en comparación con el texto, manteniendo siempre una cierta relación de dependencia con respecto a él, puesto que, normalmente, el objetivo de la misma es ser una representación del propio texto.

El cartel taurino consta de un texto y de una ilustración impresa –dibujo, grabado, fotografía...– producidos o reproducidos según diversos pro-

cedimientos técnicos. La ilustración siempre parte de un original que hay que traducir mediante diversos procedimientos para hacerlo imprimible. Ya que la reproducción siempre es una traducción del modelo original, las diversas técnicas y procedimientos se afanan en traicionar lo menos posible las características de la imagen inicial.

Es preciso distinguir entre dos periodos bien delimitados en la historia de la imprenta: un primer periodo donde se utilizaban procedimientos en los que el trabajo manual era prioritario y en el que las ilustraciones, se realizaban directamente sobre las planchas –madera o metal– pudiendo ser originales o de interpretación (elaboradas por un artesano especializado); un segundo periodo, después del descubrimiento de la fotografía, en el que, por medios fotomecánicos, se traduce objetivamente la imagen sin necesidad de la intervención del artista o especialista.

Hasta el siglo XIX, el único procedimiento para reproducir imágenes idénticas y múltiples fue el grabado, posteriormente sustituido primero por la fotografía y la fotomecánica después.

Como bien dice Carrete¹: «... el grabado y su producto final, la estampa, fue durante más de cuatro siglos el único medio existente de difusión masiva de imágenes, por lo que se convirtió en una de las herramientas más importantes y poderosas de la vida y el pensamiento modernos, respondiendo a las diversas necesidades sociales que el proceso histórico exigía».

Efectivamente, uno de los rasgos más destacados de la cultura decimonónica puede resumirse en un nuevo modo de transmisión mental «más sensorial que todos los anteriores, puesto que no es el lenguaje ni la imagen, sino la síntesis de uno con la otra²».

La búsqueda de un nuevo público, de una literatura popular basada en el texto y la imagen, dirigida a todas las clases sociales, coincide claramente con la renovación del cartel taurino, con su mayor protagonismo a través de un nuevo formato y de una importancia cada vez más creciente de la ilustración gráfica.

Son innumerables la cantidad de productos que en el siglo XIX recibieron la ayuda de la imagen para su comercialización: sellos, estampas, abanicos, partituras musicales, etc. Benito Pérez Galdós, un literato tan

1 CARRETE PARRONDO, J.: «Notas sobre la Estampa como medio de comunicación» en *Exposición Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa*, Madrid, 1982, p. 13.

2 ARTIGAS SANZ, M.C.: *El Libro romántico en España*, C.S.I.C., Madrid, 1953, T. I, p. 18.

interesado en la vida de su tiempo, incluye, en «La Desheredada», a un imaginativo litógrafo, el catalán Juan Bou, que nos describe algunos de estos impresos: «etiquetas para almacenes de vino, cartelillos de tres o cuatro tintas, cromos ordinarios para cajas de fósforos, cenefas en papel picado para adornar los vasares de las cocinas... que eran un modelo de elegancia pues tenían figuras de majas, toreros y tipos populares»³.

Una sola imprenta, la valenciana de Ferrer de Orga, editó en 1878, un «Album de viñetas para anuncios de las corridas de toros», con más de 300 grabados; el mismo establecimiento, en 1891, realizaba un «Muestrario de grabados propiedad de la Imprenta Ferrer de Orga», lo que nos habla de «la riqueza de un tema que podemos confundir con lo meramente *pintoresco*. Hoy es ya, por lo pronto, histórico y no podremos nunca reconstruir nuestro pasado sin estos grabados mediante los cuales, o mejor, con cuya ayuda, nuestros abuelos aprendieron a comunicarse»⁴.

El grueso de la producción gráfica en el siglo XIX se encuentra dentro de la categoría del grabado industrial⁵. Por éste se debe entender el grabado alejado de las exigencias marcadas por la Academia, realizado sin grandes pretensiones artísticas. La imprenta es ante todo un arte industrial; la producción del impreso ha estado siempre vinculada a determinadas condiciones económicas que comportan repetición y estandarización. La era fotomecánica, en su afán de hacer más y más barato, ha facilitado la creación de una serie de imágenes estandarizadas, repetidas hasta el infinito. Se trata de esos catálogos de clichés comodines que posee toda fundición que se precie, con largos repertorios de fáciles ilustraciones preparadas para cualquier eventualidad. En ellos se engloban, desde las ilustraciones para los libros y revistas de divulgación, hasta los carteles⁶, naipes, estampas de devoción, pliegos de cordel...

El diseño del cartel taurino plantea un problema estructural central: el de la relación entre escritura e imagen. Existen tradicionalmente varias posibilidades de relacionar texto e imagen:

3 GALLEGO, A.: «Funciones del grabado en el siglo XIX» en *Exposición Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa*, Madrid, 1982, p. 40.

4 IBIDEM, p. 41.

5 Llamado así incluso dentro de las Actas de las reuniones de la Academia.

6 La ilustración del cartel taurino en el siglo XIX tradicionalmente se ha producido al margen del artista o diseñador gráfico, confeccionada, en lo general, por los propios operarios del taller. En el último cuarto del siglo, con la irrupción de la litografía, este panorama comienza a cambiar.

1. el texto y las imágenes son independientes.
2. texto e imagen se relacionan entre sí; la imagen es el equivalente gráfico de la narración escrita.
3. texto e imagen se integran sin repetirse; la imagen evoca los sentidos y las significaciones más profundas del texto, como un movimiento de acompañamiento musical.

En el polo opuesto a esta última producción «poética» de imágenes, está el mundo de los clichés, de las imágenes preparadas. McLuhan ha demostrado el profundo lazo que existe entre el cliché y la imprenta⁷ («Del cliché al arquetipo»). La contraposición entre la ilustración reproducida de una copia hecha mecánicamente por procedimientos industriales frente al «original», se sitúa dentro de las más importantes polémicas que, en la confección del artístico, llenan buena parte de nuestra historia de finales del siglo XIX al XX. McLuhan viene a demostrar la importante relación producida entre el cliché y la imprenta, o el inicio de la era de la repetibilidad, de la reproducción y de la redundancia. La búsqueda de la economía está presente en la difusión de estas ilustraciones pero, fundamentalmente, es consecuencia de una necesidad por presentar imágenes fáciles; como bien dice Blanchard⁸: «la metáfora y la metonimia gastadas están allí no lejos del arquetipo».

En el campo de la imagen, hay una perpetua oscilación entre ilustración y ornamentación. Resulta difícil definir claramente cada una de ellas. Para Bernard Berenson (*La estética y la historia de las artes visuales*), «todo lo que es representación es ilustración», el resto —lo que no es representación en una obra de arte— es ornamentación.

Las reflexiones acerca de la naturaleza de la ornamentación⁹ comienzan a tomar forma en la época de la Gran Exposición de 1851. El proble-

7 MCLUHAN, M.: *La Galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typográfico*, Aguilar, Madrid, 1972.

8 BLANCHARD, G.: «La ilustración», en Dreyfus y Richaudeau, *Diccionario de la Edición y de las Artes Gráficas*, Madrid, 1990, p. 279.

9 Sobre este tema ver, entre otros:

DURANT, S.: *La ornamentación. De la Revolución Industrial a nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

FANELLI, G.: *El diseño Art Nouveau*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

GOMBRICH, E.H.: *El sentido del Orden. Estudios sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

PEVSNER, N.: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

ma más inmediato en la teoría del diseño consistía en llegar a la demarcación adecuada entre las Bellas Artes –que deberían imitar apariencias naturales- y las artes industriales– que deberían evitar esta trampa-. La ornamentación se empezó a concebir como un juego abstracto de formas puras; Ralph Wornum fue uno de los primeros en meditar acerca de la relación entre ornamentación y música¹⁰:

«Creo que la analogía entre música y ornamento es perfecta. Uno es al ojo lo que la otra es al oído, y no está muy lejano el día en que esto quede prácticamente demostrado... El principio del ornamento parece ser la repetición... una sucesión medida en series, con cierto detalle, como una moldura... esto... corresponde a la melodía en música... el sistema de ambos surge de la misma fuente, el ritmo... La segunda etapa en música es la armonía, o una combinación de sonidos y melodías simultáneos; es también idéntica en arte ornamental, pues todo esquema ornamental correcto es una combinación... o una sucesión medida de formas... llamada en la primera contrapunto, y en la otra contraste simétrico.»

Es tarea complicada disociar en un cartel el aspecto ornamental (decorativo) del propiamente ilustrativo. En todo caso y refiriéndonos exclusivamente al cartel taurino, la ornamentación (centrada fundamentalmente en orlas, filetes, viñetas, adornos, etc) es menos importante según va evolucionando y configurándose la idiosincrasia del mismo.

El siglo XIX, siglo de grandes novedades técnicas en el ámbito tipográfico e ilustrativo, ve perder importancia a la decoración en favor de la ilustración, cada vez más ligada a la individualidad del artista. La ilustración va ganando en protagonismo a partir del último cuarto del siglo, a través de la utilización de un nuevo procedimiento técnico: la litografía. Coincidiendo con el desarrollo de los estudios historiográficos y biográficos de los artistas, comienzan a aparecer las primeras firmas en el cartel de toros. Hasta este momento las ilustraciones –con ese carácter ornamental al que nos hemos referido- eran fundamentalmente anónimas.

Resumiendo, utilizaremos la palabra ornamentación –como término genérico– para indicar los grafismos empleados únicamente con fines decorativos. De esta manera podremos diferenciar entre:

SELLE, G.: *Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

10 GOMBRICH, E.H.: Op. cit., 1980, p. 67.

- 1.- Imágenes autónomas (obras sueltas)
- 2.- Ilustraciones (descriptivas)
- 3.- Ornamentos o adornos (decorativos)

El cartel taurino ha pasado por tres fases sucesivas en su configuración:

- 1.- Texto
- 2.- Ornamentación
- 3.- Ilustración.

Los elementos ornamentales más comunes en la cartelería taurina son las orlas –constituidas por tiras o rebordes decorativos de motivos continuos o separados–; los filetes decorativos –constituidos por líneas o grupos de líneas de espesor y perfil variados, combinadas a veces con motivos diversos–; los bigotes –constituidos por filetes de variada longitud, más largos en el centro que en los extremos– y las viñetas. Con respecto a estas últimas, la barrera entre ilustración y ornamentación es menos evidente. En el cartel taurino podemos diferenciar claramente dos tipos de viñetas: unas decorativas u ornamentales, a base de elementos vegetales, geométricos, arquitectónicos... otras, con motivos y pequeñas escenas alusivas a la lidia, de carácter más descriptivo y de representación.

LAS VIÑETAS¹¹

Durante la Edad Media, los miniaturistas adornaban los márgenes de los Códices con motivos decorativos inspirados en las hojas y los frutos de la viña. Los artistas que decoraron los primeros libros de imprenta (incunables) son, en los primeros momentos, los mismos que ornamentaron los códices manuscritos.

Las viñetas son elementos decorativos de pequeño tamaño. Basados en motivos formales que reflejan los diferentes estilos y periodos artísticos, se han desarrollado a lo largo de los siglos con diversidad de temáticas: geométrica, vegetal, animalística, arquitectónica, etc.

En el siglo XV las viñetas, grabadas en madera e insertas en la composición tipográfica, ya tenían una finalidad ilustrativa. Esta técnica sería

11 Para este tema vid. TORRES GONZALEZ, B.: «Iconografía del Cartel Taurino: Las Viñetas», en AA.VV. *Centenario del Código Civil*, V.II, Real Federación Taurina de España, Círculo Taurino Universitario «Don Luis Mazzantini», Madrid, 1993, pp.153-178.

TORRES GONZALEZ, B.: Catálogo de la exposición *El Cartel Taurino. Quitas entre sol y sombra*, Electa, Madrid, 1998, pp. 25-29.

abandonada en el siglo XVII por el grabado calcográfico (talla dulce) que recibe también el nombre de viñetas en razón de sus dimensiones reducidas.

El siglo XIX sustituye el cobre y el acero por una vuelta a la madera. Posteriormente, las novedades tecnológicas decimonónicas, contribuyen a que la composición de tipos y viñetas se mecanice (viñetas tipográficas). La diferencia esencial entre las viñetas de talla dulce y las tipográficas es que, las primeras, son ilustraciones concebidas para la obra que adornan mientras que, las segundas, son simples adornos comodines.

Como se ha dicho en repetidas ocasiones, el cartel taurino posee sus propias características que le diferencian de otras manifestaciones impresas. La viñeta en el cartel de toros tiene, en un noventa por ciento de las veces, una finalidad ilustrativa; es una representación que alude directamente al texto que la acompaña. Se trata de pequeñas imágenes cuya temática muestra siempre un punto de referencia en la fiesta y en el mundo que la rodea. Son imágenes preparadas y polivalentes, creadas para ser reutilizadas muchas veces y en diferentes contextos, por esta razón no es posible confundirlas con las ilustraciones expresamente concebidas, de mayores dimensiones y con una clara intencionalidad ilustrativa y artística.

Los primeros carteles taurinos del siglo XVIII, no contenían ningún tipo de ilustración; eran únicamente tipográficos, con un texto en el que se detallaba diversa información: fecha, ganaderías, número de toros, lidiadores... Como ornamentación contaban, en un principio, con una sencilla orla o filete que enmarcaba la tipografía. Progresivamente (finales del siglo XVIII), comienzan a aparecer las primeras viñetas taurinas incluidas dentro de la composición tipográfica. Generalmente eran anónimas, ocupando todavía un lugar marginal en el cartel, pero cumpliendo ya la doble función de decoración y de articulación estructural del texto, al destacar de alguna manera las diferentes partes del discurso.

Según Cossío¹², las primeras viñetas surgen en los carteles de las plazas de toros de provincias, más flexibles y menos formalistas para, posteriormente, divulgarse en las Plazas más importantes de Madrid y Sevilla.

En el cartel anunciador de la corrida del 14 de septiembre de 1840 en la plaza de Madrid, aparece por primera vez una viñeta –suerte de varas– con lo que se confirma en la corte la moda gráfica que había hecho su

¹² COSSÍO, J.M.: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Espasa Calpe, Madrid, 1943-1990, Vol.II, p.691.

aparición con anterioridad en los carteles de las plazas de Valencia, Cádiz, Málaga, etc¹³.

Estas primeras viñetas taurinas fueron grabadas en madera, procedimiento que se mantuvo hasta el último cuarto del siglo XIX y que tenía la ventaja de poderse imprimir junto con el texto, lo que contribuyó a que la aparición de la ilustración fuera más sencilla. Este mismo procedimiento técnico fue el empleado en el libro impreso desde el Quattrocento, para ser sustituido en el siglo XVII por el grabado calcográfico.

En la cartelería taurina normalmente se emplea la entalladura, o grabado de madera a fibra o «al hilo», para lo cual se utilizaban bloques de madera dura como el peral o el cerezo, tallados en el sentido de las fibras; los diseños realizados son mucho más toscos que en el grabado «a la testa» (xilografía), caracterizándose por la anchura e irregularidad de las líneas, así como por la imposibilidad de conseguir tonos de distintas densidades por medio de trazos cruzados y paralelos muy finos.

Habitualmente se trata de tacos de madera muy rústicos y gastados, puesto que son utilizados de formas diversas una y mil veces, ya que se aprovecha el material de planchas todavía existentes y empleadas con anterioridad. La talla real del taco es un trabajo delicado porque, la herramienta, encuentra ciertos ángulos de las fibras, más o menos resistentes, que la hacen desviarse. Este trabajo complicado, laborioso y manual, solía encargarse a un artesano profesional o grabadores de oficio que transportaban a la madera el dibujo original del artista. Dado el carácter popular del cartel taurino, generalmente emplea viñetas anónimas salvo casos excepcionales¹⁴, como el grabado del torero firmado por Pascual en 1848, la escena de campo de Deberny en 1862 o el picador y el toro de Aguado en 1874.

Para el libro impreso de lujo, el procedimiento calcográfico continuó dominando durante el siglo XVIII, aunque como bien dice Whesthein¹⁵: «todavía siguió usándose el grabado en madera en la industria del libro, que confeccionaba en gran escala mercancía barata y corriente para el pueblo y cuyo fin era estampar ilustraciones, fueran como fueran, sin ambiciones artísticas de ningún género».

13 SELMA, J.V.: «Toros de muerte. El cartel de toros valenciano del S.XIX», en exposición *Carteles Taurinos Valencianos*, Diputación Provincial de Valencia, 1985, p.37.

14 IBIDEM, p.50.

15 WHESTHEIN, P.: *El grabado en madera*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p.68.

Las ambiciones artísticas igualmente están lejos de ser las prioritarias en las viñetas ilustrativas de los carteles. Esta ilustración no surgió únicamente del gusto por el adorno plástico, sino también por la necesidad de la imagen explicativa. No hay que olvidar que el siglo XVIII estaba interesado por ampliar el concepto cultural desde un punto de vista utilitario y didáctico.

Las primeras ilustraciones taurinas, en el siglo XVIII y principios del XIX, tienen una relación directa, tanto por la técnica empleada (entalladura), como por el tipo de dibujo (ingenuo y tosco), con otras producciones populares como las «auques» o «aleluyas» que se habían convertido en hojas de lectura, compuestas de un rudimentario grabado de historietas, con un texto explicativo o solamente como juegos sin texto. Muchas de ellas tenían también como tema las corridas de toros¹⁶, el mundo que rodeaba la Fiesta o la historia de algún matador famoso.

La imagen comienza a utilizarse como complemento orgánico del texto cuando queda constatada la facilidad con que ésta puede instalarse en la memoria de determinados sectores sociales (no olvidemos que entre el pueblo existe un porcentaje muy alto de analfabetismo). El grabado sobre madera es el primer procedimiento de multiplicación seriada y mecánica de copias idénticas a partir de un original, lo que facilita un incipiente consumo de imágenes repetibles para el pueblo.

Estas primeras viñetas se supeditan a la estructura general del cartel que depende, a su vez, del signo tipográfico. Es una ilustración fundamentalmente decorativa, que no aspira a la monumentalidad, ni tampoco pretende imponerse sobre el texto; se establece así, una compensación entre los dibujos y ornamentos y el peso de la caja o el bloque de texto, una conciencia de unidad formal desde el signo tipográfico a la ilustración.

En ningún caso, ni tan siquiera en su situación espacial, la imagen pretende dominar sobre el texto: la viñeta ilustrativa se suele situar en un lugar privilegiado -cabecera o centro del cartel- pero sin distraer la atención de lo verdaderamente substancial que siempre es, en estos momentos, la tipografía. Progresivamente va creciendo en importancia, multiplicándose e instalándose también en los márgenes y en los laterales superiores e inferiores. En estos casos la tipografía se adapta al formato, partiéndose en dos columnas a cada lado de la imagen, que con sus ligeros perfiles lineales, establece un equilibrio entre ésta y el texto.

¹⁶ DURAN SANPERE, A.: *Grabados populares españoles*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
AMADES, J.; COLOMINAS, J.; y VILÀ, P.: *Imatgeria popular catalana. Les auques*, Barcelona, 1931.

A mediados del siglo XIX, la ilustración comienza a requerir más protagonismo en los carteles taurinos. Se trata de viñetas de grandes proporciones, grabadas sobre madera, que muestran mayor cuidado en la composición y el dibujo y expresan más riqueza en la temática. Normalmente van encuadradas en amplias y complicadas orlas, donde el aspecto ornamental va ganando también en importancia¹⁷.

El desarrollo de estas viñetas, de cuidada factura, amplias proporciones y buena ejecución, abarca un periodo corto de tiempo: desde 1850 hasta 1865; siendo sustituidas progresivamente por las pequeñas viñetas tipográficas y por el desarrollo de la litografía y las técnicas fotomecánicas. En el tercer cuarto del siglo XIX comienza a utilizarse mayoritariamente la viñeta tipográfica¹⁸. La xilografía, que había sido después de todo un procedimiento técnico manual, da paso a estas ilustraciones, que se colocan espacialmente en varias zonas del cartel: cabecera, centro y esquinas. En ocasiones, la viñeta tipográfica también entraba a formar parte de la orla que enmarcaba el cartel; ésta se componía entonces por medio de varios filetes sencillos que formaban una ancha franja, rematada en cada uno de sus ángulos por pequeñas viñetas cuadradas.

Los adornos tipográficos (en forma de orla, frisos, cabeceras, bases de lámpara etc.) habían sido ampliamente utilizados en el libro impreso durante los siglos XVII y XVIII. Pierre Simon Fournier, procedente de una importante familia de fundidores tipográficos, graba por primera vez viñetas tipográficas apropiadas para sus alfabetos, que publica en su «Manuel Typographique» (París 1766) señalando así un camino que será ampliamente seguido por muchos otros. Hacia finales del siglo XIX, las técnicas manuales tradicionales pierden su preponderancia ante los procedimientos mecánicos de reproducción. Las novedades tecnológicas decimonónicas, influidas por la Revolución Industrial, traen como consecuencia la mecanización en la composición de los tipos y adornos.

El impreso es, cada vez más, el resultado de un proceso industrial y funcional, consecuencia de la gran demanda del mercado. El aluvión de imágenes que, a través de la prensa, la publicidad, el cartel... inundó la

¹⁷ Las primeras viñetas que aparecen en la colección del Museo Nacional de Antropología –de la que parte este estudio– con estas características pertenecen a un cartel fechado el 11 de Abril de 1850 (Nº.Cat. 7). Se trata de cuatro viñetas dispuestas en los ángulos de una elaborada orla oval con decoración vegetal estilizada. Los temas de éstas son la suerte de varas con torero al quite, tercio de banderillas, suerte suprema y arrastre del toro.

¹⁸ La primera viñeta tipográfica que aparece en la colección data de 1869 (Nº.Cat. 23).



Fot. 1.
Cartel fechado en
1856 (M.N.A. Inv.
22.511) con gran orla
grabada sobre
madera.

vida cotidiana, fue lo que llevó a Benito Pérez Galdós¹⁹ a hacer un elogio tan encendido de estos medios de comunicación: «me propongo ensalzar la crónica gráfica, porque en un país donde la proporción de analfabetos es desconsoladora, constituye el grabado un importantísimo elemento cultural y pedagógico de incomparable valor».

La aparición de nuevos procedimientos: la litografía y la fotografía, paulatinamente van dando al traste con las técnicas manuales tradicionales. Si las primeras imágenes xilográficas habían tenido un cierto protagonismo, puesto que eran las únicas ilustraciones existentes en el cartel, en el último cuarto del siglo XIX, la incorporación de la técnica litográfica,

19 PEREZ GALDÓS, B.: «Elogio Verbal de la información gráfica» en *Crónica Poligráfica*, Fundación Tipográfica Neuvville S.A., Barcelona, 1924.

traerá como consecuencia la posibilidad de incrementar considerablemente el tamaño, así como la importancia de la ilustración, cada vez más ligada a la personalidad del artista. Pero el paso del cartel con ilustraciones anónimas al firmado se hizo, de una forma gradual, a través de la viñeta, fabricada industrialmente en las fundiciones tipográficas. La viñeta tipográfica tiene un proceso de fabricación idéntico al de los caracteres: fundición en aleación de imprenta según una matriz obtenida por marca de un punzón, grabado previamente en relieve, por cascarrilla galvánica o grabado directo. El tamaño de la viñeta tipográfica, obtenida por punzón grabado en relieve por grabado directo, suele ser mínimo, incluyendo los motivos que van desde los cuerpos más pequeños (5 puntos más o menos) a los más importantes (60 o 70 puntos). Por encima de ahí las viñetas son galvanos.

La tipografía tradicional, imprimía a la vez el texto, la ornamentación y la ilustración. El texto (tipos de metal), la ornamentación (viñetas, filetes, orlas) y la ilustración (grabados-clichés) se unen (imponen) para crear una «forma» en el



Fot. 2.
 Reverse de cartel con perfil de guitarra española, fechado en 1892 (M.N.A. Inv. 22.135), con adornos de viñetas tipográficas.

interior de una moldura rígida (caja) que se introduce en la prensa. La superficie de impresión puede estar formada por cientos de tipos, adornos y grabados, separados por diferentes espacios. Los adornos y viñetas, al igual que ocurre con la tipografía, están fabricadas industrialmente por las fundiciones que las muestran al cliente a través del catálogo. El catálogo es un muestrario de composiciones, un repertorio publicado por las imprentas en el que se exhiben las diferentes tipologías de los caracteres y las ornamentaciones. Como hemos comentado más de una vez, la viñeta tipográfica, precisamente por su carácter industrial, no es una ilustración concebida expresamente para una obra, sino que se trata de un adorno comodín, intercambiable y repetible hasta el infinito.

Las de tema taurino aparecen en el cartel en el último cuarto del siglo XIX y siguen reutilizándose hasta los años treinta de nuestro siglo. La razón de esta reutilización es de índole económica, motivada por la elevada inversión que precisa la industrialización, lo que exige una explotación a largo plazo para amortizar el capital y obtener beneficios. Naturalmente esta inercia alarga el uso de los materiales tipográficos hasta mucho más allá de lo que cada movimiento estilístico da de sí.

El movimiento estilístico del Art Nouveau internacional (Modernismo en España) introduce una importante renovación que, fundamentalmente, afecta al cartel comercial. La gran mayoría de los impresos comerciales, que tradicionalmente se producen al margen de la intervención del diseñador gráfico y que son confeccionados en los talleres tipográficos, contribuyen a la divulgación y homogeneización del nuevo estilo, a través de diferentes e innovadores ornamentos.

Todas las fundiciones mundiales ofrecían –junto con los filetes clásicos– viñetas y adornos «Modern Style», muy similares unas a otras, con motivos decorativos de temas vegetales inspirados en la flora, estilizados, asimétricos y en líneas de arabescos. Los que más difundieron el estilo fueron sin duda los franceses Eugene Grasset (1844-1917) –con sus catálogos de viñetas plagadas de volutas y follaje– y George Auriol (1863-1938) –con sus diseños de arabescos y florones tipográficos–.

El cartel taurino no permanece inerte ante tales influencias. Las viñetas tipográficas de temas relacionados con la fiesta siguen su camino, pero la inspiración en el nuevo estilo se deja sentir en algunos adornos tipográficos, tales como las orlas o los filetes, y en algunas viñetas sueltas de tema vegetal que hacen su aparición en los años 1890, extendiéndose su utilización hasta los años veinte de nuestro siglo. Los adornos y viñetas modernistas se difunden especialmente en Barcelona y Valencia. Bar-

NUEVA PLAZA DE TOROS

Crenas de Barcelona

GRAN CORRIDA EXTRAORDINARIA

DE ANTONIO FUENTES

SEIS HERMOSOS TOROS ESCOGIDOS

Don José Merenc Santamaria

Fuentes * Gallito * Segura

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos sin entradas...	80	Entrada general, hombres y niños...	5
Barreras sin entradas...	10	... y señoras...	3
Dilatantes de plaza sin entradas...	10	Entrada general, SOL...	3

La corrida dará principio á las **CUATRO** en punto

Fot. 3. Cartel
 fechado en 1908
 (M.N.A. Inv. 23.634),
 con adornos
 tipográficos
 modernistas
 y fotografiado de
 trama o directo.

celona contaba con dos fundiciones tipográficas importantes: Neufville y Sucesores de Antonio López, dirigida por Daniel Domenech, que recogen, tanto en la producción de caracteres como en los adornos, el bagaje y las fórmulas del lenguaje internacional Art Nouveau²⁰.

A medida que avanza el siglo XIX se acentúan los progresos técnicos aplicados a la imprenta: renovación de los procedimientos de fabricación de papel, de la impresión, de la composición y de la encuadernación. La máquina de bovina para la fabricación mecánica de papel, la composición

²⁰ Sobre este tema vid. TRENC I BALLESTER, E.: *Les arts grafiques de L' Epoca Modernista a Barcelona*, Gremi d'Indústries Gráficas, Barcelona, 1977.

mecánica a través de la linotipia y la monotipia y la fabricación automática de matrices a través del pantógrafo, que permite ampliar o reducir un dibujo con una fidelidad absoluta y que, combinado con una grabadora, hace posible el grabado de punzones mecánico y preciso a la vez.

La aplicación de la fotografía a la imprenta supuso una verdadera revolución: tiradas mucho más elevadas y más rentables, lo que permite ilustrar con mayor rapidez y menor precio. El fotograbado de línea, pluma o trazo reemplazó, por acción mecánica de la luz, las interpretaciones del grabador profesional, al que el artista ilustrador ya no está sometido. Este procedimiento aplicado al cartel taurino, permitió la posibilidad de reportar dibujos originales de diferentes artistas que, en forma de viñetas, continuarán ilustrando los reversos de los carteles de mano.

El empleo en el cartel taurino de pequeños dibujos de caligrafía sintética y esquemática está íntimamente relacionado con el desarrollo de la prensa y de los semanarios taurinos especializados que comienzan a proliferar a finales de siglo: «El Enano», «El Chiquero», «La Coleta», «La Lidia», «La Nueva Lidia», «Sol y Sombra», etc. Pero será durante el siglo XX cuando alcanza su máxima expresión el dibujo-crónica en forma de pequeños bocetos que acompañan a la crítica taurina. Especialistas en el género como Julián Alcaraz, Ricardo Marín y Antonio Casero, captan una nueva forma de ver gráficamente la fiesta. Desde el punto de vista pictórico, esta nueva manera de plasmar el tema había sido inaugurada en los años veinte por los dos grandes innovadores del cartel taurino: Ruano Llopis y Roberto Domingo.

La pasión por la instantánea, la síntesis, el movimiento, la captación del momento, características todas de clara herencia impresionista, les lleva a cultivar el boceto-crónica, que consigue decir todo con los mínimos medios. Estos pequeños dibujos ya no son simples viñetas tipográficas: se diferencian de ellas, en primer lugar, porque suelen ir firmados por el artista y, en segundo lugar, por su mayor tamaño. Se trata de imágenes realizadas, con la intervención de los procesos fotográficos, por medio del fotograbado de línea a partir de un original «a pluma». Tienen, por lo tanto, una más clara relación con la ilustración que con la ornamentación; sin embargo, se han incluido entre las viñetas en razón de sus dimensiones necesariamente reducidas y por el hecho de tratarse de ilustraciones especializadas, clichés polivalentes creados para ser utilizados en diversos medios: prensa taurina, carteles, postales o libros²¹.

21 Como ejemplo podemos acudir al libro *Impresiones del Natural*. Valencia. 1932, ilustrado por Ruano Llopis. Las imágenes firmadas por el artista están reproducidas por medio del fotograbado de línea y son idénticas a muchas de las que fácilmente es posible encontrar en los carteles taurinos.



Fot. 4.
 Cartel fechado
 en 1896
 (M.N.A. Inv. 22.522),
 con orla decorada
 "a dentelle".

La caricatura, sistema de simplificación a ultranza que se encontraba ligado a las revistas ilustradas del siglo XIX, comienza a incorporarse también al cartel taurino a través de pequeñas ilustraciones. Los semanarios taurinos del siglo XIX no tenían apenas espacio ilustrado para el dibujo de humor; la caricatura taurina como tal, surge en el siglo XX, acompañando a la crónica de la fiesta. En muchas ocasiones se emplean para ilustrar los carteles de mano que anuncian los espectáculos y corridas del torero cómico: los Charlot, los Llapisera y Tancredos, las banderillas en cestas... quedan reflejados de forma humorística en estos pequeños dibujos esquemáticos que muchas veces iban firmados —el máximo representante de la caricatura taurina fue Joaquín Terruella—.

También, a mediados del siglo XX, el cartel de mano se constituye en soporte adecuado para la publicidad comercial: anuncios de co-

FILETES, BIGOTES Y ORLAS

Los *filetes* utilizados en todos los sistemas de composición, reproducen líneas de diversos gruesos y formas, constituyendo un elemento gráfico de notable importancia y de uso muy variado. Suelen ser de latón -aleación de cobre y cinc- o de aleación normal, generalmente fabricados por las fundiciones tipográficas.

En los filetes tipográficos hay que distinguir el espesor, grueso o cuerpo, la longitud y la altura, que es igual que la de los tipos. El grueso suele ser de uno a doce puntos, aunque también hay filetes de cuerpos superiores: 24, 36, 48 puntos, de aquí en adelante van en aumento por cíceros. Respecto a la longitud, tienen medidas sistemáticas: comienzan en los seis puntos y van aumentando progresivamente de tres en tres puntos, o bien, de dos en dos o de uno en uno, hasta los diez cíceros, de aquí van siguiendo de cícero en cícero hasta los cincuenta. De este modo es sumamente fácil cualquier combinación.

Los filetes se acompañan de cantoneras o chaflanes que sirven para hacer los cierres laterales en cuadros u orlas. Además se emplean para subrayar palabras, separar títulos o textos, destacar una masa de composición, componer estadillos etc. Dependiendo del dibujo o la superficie de impresión del ojo reciben diferentes nombres: «puntillado», «fino», «negro», «seminegro», «caña», «mediacaña», «serpentina», «ondulado», «tremble», «fantasía»...

Lo ordinario es que el ojo de los filetes, constituido por una o más rayas, esté en el centro; pero a veces lo llevan a un lado, como los llamados «descanterados», útiles para formar recuadros sin necesidad de utilizar cantoneras ni chaflanes. Algunos tienen sus extremos biselados ya dispuestos para formar ángulo recto.

Los *bigotes* son una modalidad de los filetes, delgados hacia los extremos y más gruesos hacia el centro, que se emplean para separar partes del texto. Pueden ser sencillos o con pequeños adornos y remates de inspiración metálica. En la cartelería taurina se utilizan para componer el estadillo que aparece en el anverso de los carteles de mano durante el último cuarto del siglo XIX. A veces también se emplean para remarcar parte del texto.

La idea de contorno o de *orla* deriva de la tradición recogida de los antiguos manuscritos que se va trasformando y adaptando a los distintos modelos ornamentales a través de los tiempos. El estudio de esta orna-

mentación -todavía hoy sin realizar- puede aportarnos datos valiosísimos sobre la evolución de los estilos históricos artísticos a lo largo de los siglos, además de ayudarnos a autenticar la época de un documento de ilustración (marco histórico de estilo).

El siglo XVIII elaboró toda una tipología de marcos decorados, cuyo uso permanece ligado a la evolución del siglo. Las diferentes orlas tipográficas que enmarcan, primero el texto y más tarde la ilustración, aparecen tempranamente en las primeras manifestaciones del cartel taurino.

Inicialmente fueron grabadas en madera, que tenía la ventaja de poder imprimirse al mismo tiempo que el texto. Posteriormente, a finales del siglo XIX, los adornos y orlas tipográficas se componían ya en plomo (siguiendo el mismo proceso de fabricación que los caracteres) mediante el moldeo del metal de fusión. Estos adornos tipográficos se habían empleado ya en el libro impreso desde el siglo XVIII, pero comienzan a utilizarse masivamente en la cartelería taurina desde el 1860 aproximadamente. Se trataba de ornamentos comodines, puesto que no estaban concebidos expresamente para la obra que adornaban y se utilizaban a través de muestrarios que ofrecían las diferentes casas de impresión.

Tanto la madera como la tipografía no podían esquivar una serie de reglas de aplicación rigurosa. La impresión al mismo tiempo que el texto, así como la subordinación al ángulo recto, negaban toda posible libertad y flexibilidad a la hora de manejar estos adornos. Estas condiciones, junto con la venta en catálogos o muestrarios, cualquier renovación, lo que explica el hecho de que, en muchas ocasiones, se utilizasen adornos tipográficos antiguos y fuera de estilo en determinados periodos. Las orlas tipográficas perdurarán en los carteles taurinos hasta bien avanzado el siglo XX, fundamentalmente en los reversos de los carteles de mano impresos por las dos caras.

Evolución de los elementos ornamentales:

De 1822 a Finales de siglo:

Al igual que sucedía con las viñetas, las primeras orlas que adornan los carteles taurinos estaban impresas sobre madera. La aplicación de esta técnica ofrecía la posibilidad de realizar amplísimas franjas, de grandes dimensiones, con innumerables dibujos y motivos decorativos muy variados y complicados. Posteriormente, las orlas se hicieron de material

tipográfico, fundidas en aleación tipográfica común, con frecuencia reforzadas por baño galvánico para resistir mejor las repetidas tiradas; para los carteles se fundían en cuerpos que iban de los 36, 48 a los 60 puntos aproximadamente. A diferencia de las amplias orlas grabadas en madera, las tipográficas solían ser de menor tamaño, puesto que se utilizaban en la composición junto con los caracteres. La fundición de los caracteres –como ocurre con las orlas y viñetas tipográficas– era un proceso muy costoso, lo que contribuyó a que los mismos adornos fueran empleados ininidad de veces, en contextos muy diversos y que su uso se continuara a lo largo del tiempo.

La evolución de los elementos ornamentales de las orlas, se corresponde, como ya hemos anotado, a los diferentes estilos históricos. Un estudio más pormenorizado de estos elementos decorativos en el cartel taurino nos aproxima a las diferentes modas imperantes a lo largo del tiempo. Comenzando con el siglo XIX, siglo historicista por antonomasia, observamos una primera moda neoclásica que se corresponde con el reinado de Carlos IV (1788-1808) y con el regreso de Fernando VII (1814-1833) en el que se consolida la moda Imperio.

Estos primeros ejemplos de orlas, recogen como modelo de inspiración los adornos del mundo clásico y renacentista. Los modelos decorativos más comunes están, por lo tanto, basados en elementos formales que po-

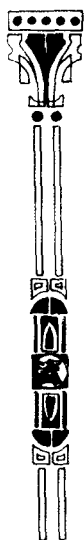


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

demos denominar «antiguos» y, fundamentalmente, en ornamentos y molduras arquitectónicas clásicas: «ovas y dardos», columnas, arquerías, cartelas, mascarones... o bien en decoraciones más afines con la arquitectura Pompeyana o Renacentista: arabescos, grutescos, amorcillos y entrelazados de racimos, como es el caso de la orla que enmarca el cartel fechado en 1894 (M.N.A. N.º.Cat. 86)²² decorada con elementos en grutesco y cabezas de amorcillos (Fig. 2) o el encabezamiento del cartel fechado en 1901 (M.N.A. N.º.Cat. 229) formado por una arquitectura clásica sostenida por dos pilastras de capitel jónico con roleos y remate curvo con decoración de grifos afrontados.



Fig. 5



Fig. 6

Contamos con otros ejemplos más tempranos de este tipo de decoración, como la orla sencilla a base de elementos vegetales repetitivos en hoja de acanto del cartel (M.N.A. N.º.Cat. 1) fechado en 1822; las estructuras arquitectónicas en columnas, basamentos, balaustradas, ornamentos, frisos y guirnaldas del catalogado con el número (M.N.A. N.º.Cat. 2) o bien la orla vegetal a base de roseta central y zarcillos de acanto del cartel (M.N.A. N.º.Cat. 3).

Algunos modelos siguen patrones decorativos renacentistas muy similares a los delicados frisos llamados «aldi», tan empleados en las encuadernaciones del siglo XV, a base de pequeñas y ligeras decoraciones de frágiles ramilletes, hojitas, rosetas, palmetas y pequeñísimos elementos con líneas punteadas, que le dan ese aspecto delicado tan característico, como si se tratara de un sabio juego de filigrana.

Otros motivos de inspiración se nutren de las decoraciones del siglo XVII y XVIII: amorcillos y frutas, cornucopias, flores y reiteración de pe-

²² Todas las referencias a carteles pertenecen a la colección del Museo Nacional de Antropología y al catálogo realizado por Begoña Torres González. Un estudio sobre la colección puede encontrarse en TORRES GONZALEZ, B.: Op.cit. 1998.



Fig. 7

queños ramajes combinados con fileteado recto. También se emplean las guirnaldas de flores o los adornos convencionales en forma de veneras y enrejados de estilo rocaya o Rococó. En otras ocasiones, las orlas caracolean en finísimos encajes -«dentelle» en la nomenclatura francesa- o volutas y complicados entrelazados con elementos de tipo vegetal. La decoración «a dentelle», tan característica del siglo XVIII, está formada por orlas cuyos motivos decorativos recuerdan los encajes y las puntillas como la que enmarca el cartel fechado en 1896 (M.N.A. N.º.Cat. 116).

Basándose también en los modelos del siglo XVIII -que a su vez recogen precedentes ingleses- encontramos orlas rectangulares de pequeños temas florales paralelos entre sí y perpendiculares al borde del impreso (Fig. 4).

El periodo romántico se caracteriza por el historicismo que está en la base del sincretismo estético de la mayor parte del siglo XIX. La moda decorativa, con el reinado de Isabel II (1833-1861), es fundamentalmente ecléctica, dando cabida indiscriminadamente a diferentes estilos antiguos, además de a una influencia francesa.

A partir de 1842 comienzan a surgir las primeras decoraciones inspiradas en la arquitectura gótica, fruto del interés del periodo romántico por este estilo. Como ejemplo tenemos la orla tipográfica de enmarque a base de elementos de tracería gótica de arco de círculo fechada en 1842 (M.N.A. N.º.Cat. 4) o la de tracería gótica más compleja combinada con rosetones que decoran el fechado en 1845 (M.N.A. N.º.Cat. 6). Desde este momento -1845 aproximadamente- las características del cartel varían, sustituyéndose el formato apaisado, rasgo distintivo hasta el momento, por el formato más alargado y dipuesto en vertical.

Aunque el viñetado surge en la cartelería taurina desde el siglo XVIII como refuerzo gráfico del texto es, desde 1850, quizá por influencia del realismo, cuando comienzan a utilizarse grandes viñetas xilografiadas con escenas más complejas y elaboradas. Las colecciones de suertes



Fig. 8



Fig. 9

grabadas como las de Luis Fernández, Ferrant, Lameyer, etc, serán decisivas en su influencia sobre el cartel, que va progresivamente configurándose en sus rasgos característicos: formato vertical y profusión de ilustraciones.

Desde mediados de siglo, el viñetado se asimila en muchos casos a la orla, en forma de bloques cuadrados y rectangulares de medidas precisas. Como muestra tenemos la ancha orla oval con decoración vegetal estilizada y cuatro viñetas en los ángulos (M.N.A. N.º.Cat. 7 y 15) o bien las orlas laterales en forma de ancha cinta con motivos taurinos xilografiados y mitad inferior con viñeta de grandes dimensiones (N.º.Cat. 8, 9, 11, 12).

También por influencia del realismo, comienza a tener importancia dentro de las orlas, la ornamentación de elementos de la lidia agrupados para representar simbólicamente la fiesta: los trastos del torero y picador, el clarín y los timbales, la testa del toro y del caballo etc. Estos motivos decorativos no se imprimieron únicamente sobre madera sino, también, por medio de adornos puramente tipográficos, como es el caso del cartel fechado en 1914 (N.º.Cat. 633), enmarcado por una complicada orla tipográfica que logra sugerir toda una arquitectura sustentada por columnas, en la que se combina, junto a otros elementos, el motivo tan característico de la testa de toro en repetición (Fig. 1).

Como respuesta al eclecticismo, la influencia clásica sigue manteniéndose en forma de amplias cintas con grecas de meandros simétricos, muy utilizados en los años cincuenta del siglo pasado.

En 1856, todavía dudosa la definitiva identidad del cartel taurino, aparecen una serie de curiosos ejemplares, ya mencionados por Sánchez de Neira²³, de formato circular, con una amplia orla xilográfica que representa la plaza de toros llena de público, vista en proyección vertical. El «invento» no debió cuajar, puesto que tan extraña peculiaridad no se volvió a repetir.

En el último cuarto del siglo XIX, una vez que comienza a utilizarse para ilustrar el cartel taurino la litografía y cromolitografía a color, las or-

23 SÁNCHEZ DE NEIRA, J.: *Gran Diccionario Taurómano. Arte de Torear*, Giner, Madrid, 2 vols., 1985, T.I., p. 192.



Fig. 10

las, viñetas y adornos tipográficos, se desplazan al reverso de los carteles de mano, cuando éstos están impresos por las dos caras.

En torno a 1890 el color inunda también el propio marco del cartel. Se trata de originales impresos de formato cuadrado, rectangular o incluso romboidal, cuyo texto está enmarcado por una ancha orla en forma de cinta coloreada en rojo, azul, verde, naranja o bistre, con decoración interior en blanco a base de círculos y otros elementos geométricos, rayados o curvos.

Con la aparición de la cromolitografía, muchas de las ilustraciones a color se enmarcan por medio de una ancha orla decorativa, diseñada conjuntamente con la escena central. En este caso, los adornos tipográficos se reservan para los anversos de los carteles de mano.

Esquemáticamente, los motivos más característicos de las orlas en el siglo XIX (hasta 1890 aproximadamente) podríamos agruparlos en:

1.- Elementos lineales: simple filetaje más o menos complicado.

Al igual que los filetes de fantasía se pueden clasificar en sus especialidades de «mil líneas», «cañas», «medias cañas», «ondulados», «cuadratines»...

2.- Motivos decorativos geométricos:

- a: Diferentes elementos geométricos simples que se repiten dentro de la cinta u orla, basados en el punto, la línea, el círculo, la elipse, el rombo, etc.
- b: Motivos geométricos compuestos que se transforman en cintas o retículas. La combinación de puntos o de líneas ofrecen diversas posibilidades de sistemas decorativos. Dentro de este grupo se recogen patrones ornamentales muy simples, empleados ya desde la Prehistoria: grecas, decoración en espina de pez, en escamas, etc...Brevemente podríamos distinguir entre:
 - b.1: Cintas de cadena: compuestas por elementos circulares, cuadrados, elípticos, etc.
 - b.2: Cintas de lacería: motivos en forma de cinta compuestos en varias fajas que se enroscan o entrelazan unas a otras. Las fajas



Fig. 11

corren en forma de líneas onduladas, que se cruzan alrededor de núcleos circulares regularmente dispuestos. En este grupo estaría incluida también la decoración de pabellones, ondas y arabescos motivo, este último, originalmente grecorromano que se trasmite a través del mundo islámico.

3.- Motivos decorativos vegetales:

- a: Cintas de flores y rosetas: flores estilizadas que se alinean una detrás de la otra o separadas por motivos geométricos o vegetales como es-trías, tallos, zarcillos y cálices (Fig. 3).
- b: Cinta de hojas de acanto de herencia neoclásica.
- c: Cinta de palmetas (forma ornamental griega).
- d: Cintas de follaje y zarcillos: tallo revestido de hojas con flores y frutos, o sin ellos.
- e: Cintas de hojas o frutos: laurel, hiedra, vid, trébol.
- f: Cinta con motivos ondulantes o con roleos.

4.- Motivos decorativos naturalistas (alusivos a la lidia):

La orla sencilla (doble filete con decoración de círculos en el interior) se complica en los ángulos y los laterales, a base de cartelas rectangu-lares con viñetas tipográficas en su interior: testas de toro, trastos tauri-nos, retratos de matadores y picadores, etc. Otra fórmula muy utilizada es la orla con motivos taurinos en repetición (Fig. 1).

5.- Motivos decorativos simbólicos:

Relacionados con el grupo anterior, presentan decoración de deriva-ción clásica o renacentista: grutescos, putti, animales mitológicos. La tes-ta de toro se presenta, en ocasiones, como los bucráneos clásicos con decoración de guirnaldas (Fig. 2). Los elementos alusivos al mundo tauri-

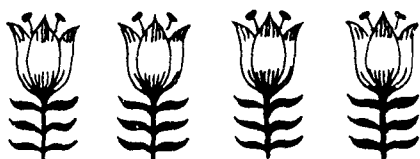


Fig. 12

no reaparecen siguiendo un esquema muy próximo al de la cinta con emblemas (agrupación de instrumentos para representar simbólicamente un concepto determinado).

6.- Motivos decorativos arquitectónicos:

Diferentes elementos componen un motivo arquitectónico que hace alusión a una columna, un friso, una ventana, un rosetón, un pórtico etc. En otras ocasiones, se recogen motivos más abstractos que recuerdan las labores de metalistería, a base de estructuras entrelazadas de elementos curvilíneos con decoración geométrica o vegetal (*Fig. 4*).

El Modernismo

Hasta aquí, la clasificación de los motivos más comúnmente utilizados en las orlas durante el siglo XIX (hasta el 1890 aproximadamente). Hemos de tener en cuenta, como se ha dicho multitud de veces, que estos materiales ornamentales han perdurado a lo largo del tiempo, por lo que los mismos motivos decorativos, conectados estilísticamente con un determinado periodo, perduran en la cartelería taurina hasta bien entrado el siglo XX. Esta reutilización en el tiempo se ve interrumpida por la renovación que supone el Art Nouveau.

El arte gráfico es uno de los medios de expresión más importantes de la producción artística del Art Nouveau internacional. El nuevo movimiento estilístico, con una cronología comprendida entre 1890 y 1910, da un definitivo espaldarazo al desarrollo del cartel comercial que se erige en el medio más rápido y libre para divulgar los mensajes de la sociedad de consumo. Los carteles constituyen uno de los medios más importantes para la difusión de este estilo.

En España, el Modernismo tiene poca influencia en el desarrollo de la cartelería taurina. Sin embargo, será en las orlas y en los adornos tipográficos donde este nuevo estilo cuajará más profundamente ya que, al tratarse de decoraciones secundarias, se manejan de una manera más libre que el resto de la ilustración. Son elementos almacenables e intercambiables, por lo que pueden ser utilizados a la vez en diferentes impresos y diversos establecimientos tipográficos.



Fig. 13



Fig. 14

Todas las fundiciones mundiales ofrecían, junto con los filetes clásicos, viñetas y filetes Modern Style muy similares las unas a las otras y decoradas con temas vegetales. Entre ellas, la fundición Sucesores de Antonio López, bajo el nombre de «viñeta modernista», fundió un conjunto de viñetas policromas de inspiración floral muy estilizadas y normalizadas, inscritas en un cuadrado y susceptibles de formar bandas decorativas florales, de dimensiones regulares y forma variada.

El propio concepto decorativo de la orla, como envoltura que ribetea y concluye una determinada ilustración, es una idea muy utilizada por el Modernismo. Los temas decorativos simplificados de las orlas muestran una evolución hacia la abstracción.

La mayoría de las características que definen el Modernismo y el Art Nouveau internacional son fácilmente detectables en estos elementos ornamentales. La importancia de la línea, la inspiración, no ya en los estilos históricos del pasado, sino en la naturaleza; la simplificación de los elementos orgánicos, la repetición o reiteración de esquemas decorativos idénticos, la armonización de elementos curvos, la ausencia de simetría, la búsqueda de equilibrios dinámicos, las formas estilizadas, las soluciones bidimensionales ...

Inspirados en la flora, de la que recogían la simetría y los arabescos, aparecen los filetes típicamente Art Nouveau; en los que, en las esquinas, las líneas se entrelazan y estrechan formando complejas composiciones curvilíneas de tema vegetal (Fig. 13)

Los motivos decorativos de influencia Modernista más utilizados en el cartel taurino son susceptibles de una nueva clasificación:

1.- Motivos vegetales:

- a) Flores: a partir de 1900 más o menos comienzan a aparecer una serie de orlas basadas únicamente en elementos florales de concepción muy estilizada y relacionados por interacción. En ocasiones, recuer-



Fig. 15



Fig. 17

dan a los motivos preferidos del Modernismo que se ven influenciados por el mundo de las artes gráficas japonesas: el lirio, el iris, los nenúfares. Otras veces se trata de flores menos exóticas como los claveles, tulipanes, margaritas, etc. en muchas ocasiones con largos tallos curvados en «s» y hojas asimétricas (Figs. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18).

b) Frutos: manzanas, naranjas, vid...

2.- Motivos geométricos:

- a) Se emplean elementos simples con los que es posible formar cualquier composición ornamental: el punto, la línea, el triángulo, el cuadrado, el rectángulo, la losange, los polígonos y el círculo.
- b) La curva: puede ser simple, en «s», en espiral o en voluta, ofreciendo siempre una armonización de elementos curvos repetidos: haces de curvas, haces de curvas opuestas, bifurcadas, libres, cerradas. Dentro del elemento curvo se encuentra el «coup de fouet» o latiguillo, tan característico de este momento (Figs. 13, 19, 22, 23, 26).

La ornamentación de influencia Modernista inunda el cartel taurino conviviendo, al mismo tiempo, con elementos ornamentales anteriores y perdurando, a su vez, a lo largo del tiempo, hasta rebasar los límites cronológicos de su propio estilo. Es relativamente fácil encontrar adornos tipográficos Modernistas en carteles fechados en 1914, 1926 y hasta de 1931.

El Art Decó

Además de la renovación Modernista, hubo otro periodo histórico y estilístico que fue capaz de introducir aires nuevos en el panorama de las artes gráficas. En los años anteriores a la Guerra de 1914-18, se encuentra el germen del estilo decorativo que más tarde se llamará «Art Decó».



Fig. 18



Fig. 19

La existencia de éste, dependió de las experimentaciones de los diseñadores vanguardistas hacia el cambio de siglo. El estilo vienés de los primeros años del siglo XX tuvo, en particular, muchas afinidades con el Art Decó.

El arte español entre 1910 y 1940, constituye una compleja maraña difícil de reducir a un denominador común. La estilización es quizás uno de los rasgos más definidores de esta estética, así como un lenguaje de rasgos geométricos, combinado con elementos florales muy sintéticos y un gusto por la claridad y el orden. Los repertorios decorativos básicos con los que se identifica este estilo se repetían internacionalmente de manera reiterada: las líneas onduladas, rizos, volutas, círculos, espirales, zig-zags, triángulos, figuras concéntricas, rayos, módulos decorativos repetitivos, flores geométricas...

La primera fase de este nuevo estilo coincide con el periodo de gradual transición del Modernismo que, generalmente, se ha denominado como «Novecentismo». A partir de 1923 aproximadamente hay una mayor radicalización en los presupuestos estéticos.

Desde le punto de vista de las ornamentaciones tipográficas que adornan los diferentes impresos, lo que más caracteriza a esta nueva etapa es el juego con los motivos geométricos simples reducidos. Combinándolos, se llegaba a formar «patterns» modulares (redes) que a su vez podían ser de malla cuadrada, rectangular, triangular, etc. Posteriormente se aplicaba a las mallas los principios de los desarrollos de los elementos, obteniendo estructuras decorativas. Este tipo de método, que dedica especial atención a la repetición de elementos idénticos, fue ya experimentado por uno de los máximos representantes del Art Nouveau en 1905: Eugene Grasset²⁴.

En realidad, la idea de diseñar una decoración que encajara en un formato establecido - triángulo, rectángulo, cuadrado, círculo- fue un ejercicio frecuente en las escuelas de diseño a lo largo del siglo XIX y hasta la década de 1930.

24 GRASSET : «Méthode de composition ornamentale». 1905.

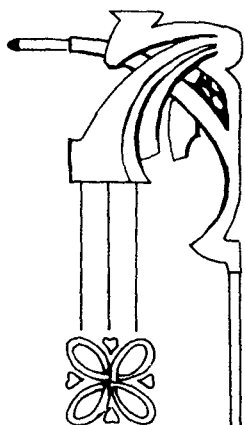


Fig. 19



Fig. 20

Por lo que se refiere a la cartelería taurina es aproximadamente a partir del año 1910 y hasta 1930 cuando se desarrolla este estilo decorativo en las orlas que decoran el cartel. En ellas dominan los motivos geometrizarantes elaborados en diseños bidimensionales, según formas y módulos geométricos puros (cuadrado, círculo), así como la obtención de estructuras decorativas mediante formas simples, que pueden ser cuadradas (alineadas horizontal o verticalmente, en diagonal, etc), rectangulares, triangulares... De estas primeras formas, constituidas por elementos sencillos, se puede llegar, combinándolas, a estructuras decorativas más complejas (Figs. 21, 23, 24, 25, 26).

Otra de las características que siguen todos estos modelos decorativos geométricos es el gusto o valoración recíproca del negativo y el posi-

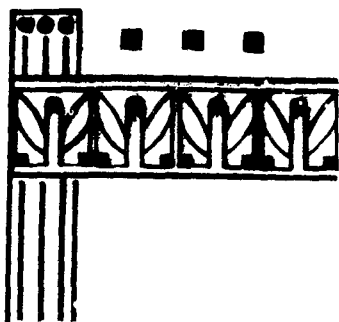


Fig. 21

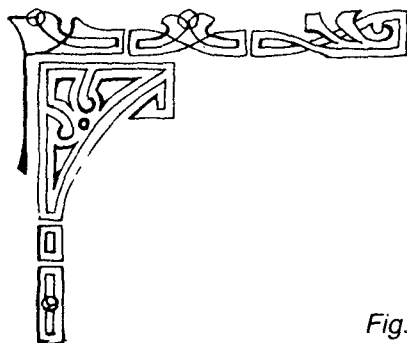


Fig. 22



Fig. 23

tivo (el objeto y el vacío). En estas estructuras ornamentales se utiliza normalmente un único color, jugando con el blanco y el negro en una absoluta reducción. Pueden recordar formas decorativas estilizadas para tejidos o bien motivos para vidrieras (Fig. 21). Más raramente, partiendo de forma natural como la mariposa, se llega a una cierta abstracción en elementos decorativos estilizados (Fig. 25).

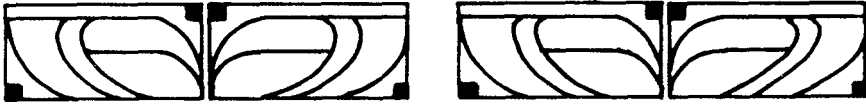
Algunas de estas orlas reflejan más claramente una inspiración Modernista (Fig. 18), que se repite mucho desde el año 1909 aproximadamente; otras, por el contrario, incluyen motivos que serán definitorios del Art Decó, como la orla a base de rosas geométricas del cartel fechado en 1912 (Fig. 15).

Esta decoración convive, hasta 1930 aproximadamente, con toda la tipología de orlas que hemos descrito anteriormente, centradas en motivos vegetales, arquitectónicos, realistas, etc. A partir de los años treinta se pierde la utilización de la orla y de los adornos tipográficos en los carteles de mano, en los que dominan las ilustraciones en fotograbado, bien directo o de línea, que pueden estar enmarcados por un sencillo filete.

A imitación del libro, los adornos y orlas recogieron un sinnúmero de estilos y tipologías. En realidad, se empleaban los mismos que en el libro impreso –adornos grabados que mediante los procedimientos de duplicación (galvanotipia) preservaban la forma original, suministrando el mismo dibujo a distintos talleres, que los tenían a su disposición para futuras ediciones—. En muy pocos casos se crearon adornos específicos para la cartelería taurina; simplemente se utilizaron aquellos que estaban disponibles en los talleres de impresión y que servían tanto para adornar un libro como cualquier otro impreso. Este tipo de motivos perduraron en el cartel taurino hasta prácticamente los años treinta del siglo XX. Únicamente constatamos una cierta renovación en los motivos decorativos que tiene lugar durante el Modernismo y, posteriormente, durante los años 1910 al 1930 aproximadamente, suponiendo una entrada de aire fresco y



Fig. 24

*Fig. 25*

nuevo en la concepción y diseño de la ornamentación que afectó, también, a los adornos tipográficos.

El estudio de estos motivos decorativos secundarios nos ofrecen datos de sumo interés ya que, dada su capacidad de penetración en los distintos grupos sociales, deben considerarse como fuente de información histórica y sociológica de primera mano.

*Fig. 26*